



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

**Transgresión y subversión del humor: humorístico,
irónico, satírico y paródico en la novela vanguardista
La casa de cartón, de Martín Adán**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctora en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTOR

Emma Doris AGUILAR PONCE

ASESOR

Antonio GONZÁLEZ MONTES

Lima, Perú

2018

A la memoria

de mis seres queridos

AGRADECIMIENTOS

En estas líneas quiero agradecer:

Al Creador de todo lo visible e invisible por el don de la vida.

Al asesor de esta tesis, profesor doctor, Antonio González Montes por la orientaciones brindadas.

A los profesores doctores: Eduardo Hopkins Rodríguez y Juan Paolo Gómez Fernández por los alcances bibliográficos.

Finalmente, a mi familia por la comprensión y apoyo.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
 Capítulo 1	
CONTEXTO HISTÓRICO Y POÉTICA DE LAS NOVELAS VANGUARDISTAS: LA CASA DE CARTÓN	
1.1. Contexto histórico de las novelas vanguardistas.....	16
1.2. Poética de la novela vanguardista en la novela de Adán.....	18
1.3. Generalidades acerca de <i>La casa de cartón</i>	23
 Capítulo 2	
APROXIMACIÓN TEÓRICA ACERCA DEL HUMOR	
2.1. ¿Qué es el humor?.....	29
2.1.1. Teoría de la descarga.....	42
2.1.2. Teoría de la superioridad.....	43
2.1.3. Teoría de la incongruencia.....	44
2.2. Tipología del humor.....	45
2.3. La concepción del humor en España.....	47
2.4. Paratextos: percepción crítica del humor en la novela de Adán.....	56
2.5. Recursos literarios subvertidos por el humor.....	70
2.5.1. La ironía.....	70
2.5.1.2. La ironía: recurso retórico.....	74
2.5.1.3. Tipos de ironía: la estable e inestable	75

2.5.1.3.1. Ironía estable.....	75
2.5.1.3.2. Ironía inestable.....	79
2.5.2. La sátira.....	79
2.5.2.1 La relación entre la ironía y la sátira.....	85
2.5.3. La parodia.....	88
2.5.3.1. La relación entre la parodia y la ironía.....	89
2.5.4. Lo grotesco según Wolfgang Kayser.....	90
2.5.4.1. Los animales y vegetales en lo grotesco.....	94
2.5.4.2. Los utensilios y las marionetas.....	96
2.5.4.3. La locura.....	97
2.5.5. Tipos de grotescos: grotesco fantástico y grotesco satírico.....	101

Capítulo 3

INFLUENCIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

3.1. La influencia de las <i>Greguerías</i> de Ramón Gómez de la Serna en la novela de Adán.....	106
3.1.1. Las Greguerías.....	108
3.1.2. Concepción de la greguería, según Gómez de la Serna.....	111
3.1.3. La fórmula de las Greguerías: Humorismo+ metáfora.....	113
3.1.3.1. Metaplasmos.....	115
3.1.3.2. Paronomasia.....	116
3.1.3.3. Metalogismos	117

3.1.3.4. Metasememas.....	119
3.1.4. Fórmulas metafóricas en las Greguerías.....	121
3.1.5. El humor de Ramón Gómez de la Serna: Influencias.....	126
3.1.6. Influencias en el humor de Adán: Gómez de la Serna (Francisco de Quevedo y Francisco de Goya	131
3.1.7. Influencia de las greguerías en la novela de Adán.....	137

Capítulo 4

VOZ, IDENTIDAD Y HUMOR DEL NARRADOR POETA

4.1. La identidad del narrador	154
4.2. La voz del narrador desde la perspectiva del psicoanálisis.....	167
4.2.1. La voz del inconsciente.....	167
4.2.1.1. La voz en la fantasía.....	168
4.2.1.2. La voz en el deseo.....	171
4.2.1.3. La voz en las pulsiones.....	184
4.3. Características satíricas del personaje narrador.....	188

Capítulo 5

EL HUMOR Y SESGOS DE LA ESTÉTICA GROTESCA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS RETRATOS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS Y MASCULINOS

5.1. Construcción del sentido del humor: humor humorístico, humor irónico, humor satírico y humor paródico	191
5.1.1. El humor y lo grotesco en los personajes femeninos.....	192

5.1.1.1. Las beatas.....	193
5.1.1.2. Lulú.....	195
5.1.1.3. Miss Annie Doll.....	197
5.1.1.4. Las enamoradas del narrador.....	204
5.1.1.5. La señorita Muler.....	209
5.1.1.6. “Ella”.....	212
5.1.1.7. Lalá y su madre.....	214
5.1.1.8. Catita.....	217
5.1.1.9. La tía de Ramón.....	223
5.1.2. El humor y lo grotesco en los personajes masculinos.....	225
5.1.2.1. Ramón.....	226
5.1.2.2. Un inglés.....	228
5.1.2.3. Manuel.....	231
5.1.2.4. Herr Oswald Teller.....	237
5.1.2.5. Nosotros.....	242
5.1.2.6. Míster Kakison.....	246
5.1.2.7. Sergio.....	248

Capítulo 6

EL HUMOR EN EL ESPACIO

6.1. La estructura del espacio y el humor.....	252
6.1.1. Los recorridos.....	254

6.1.2. Los límites.....	255
6.1.3. Los barrios.....	257
6.1.4. Los nodos.....	257
6.1.5. Los referentes.....	259
6.1.6. El humor en Poemas Underwood.....	261
6.1.7. Los malecones.....	297
6.1.8. El bulevar Proust.....	298
6.1.9. El mar.....	299
6.1.9.1. El mar: una percepción filosófica.....	300
6.1.10. La campiña.....	318
6.1.11. La azotea: La heterogeneidad social.....	319
6.1.12. El corral: la fábula de la heterogeneidad social.....	322
6.2. La influencia del humor satírico e irónico de Abraham Valdelomar en el espacio de la novela de Adán.....	334
CONCLUSIONES.....	347
BIBLIOGRAFÍA.....	351
ANEXOS.....	359

INTRODUCCIÓN

La casa de cartón (1928) escrita por el poeta peruano Rafael de la Fuente Benavides conocido en el mundo literario como Martín Adán, se caracteriza por las imágenes audaces que presenta el autor a través del narrador¹ personaje, poeta, innominado, adolescente; quien expresa así su agudo sentido del humor. Por ello, en esta investigación argumentamos la siguiente tesis: el humor como estado de ánimo transgrede y subvierte al recurso retórico de la ironía y a los géneros tales como la sátira y la parodia. En tal sentido, se percibe la presencia conjugada de cuatro diferentes tipos de humor: humorístico, irónico, satírico y paródico, a lo largo de toda la novela.

El método que empleamos se caracteriza por su eclecticismo. En primer lugar, presentamos el contexto histórico en el que se desarrollaron las novelas vanguardistas y las razones por las cuales consideramos a *La casa de cartón* dentro del género novela vanguardista; pasamos revista a la teoría del humor; el humor español desde la perspectiva de diversos escritores españoles contemporáneos; la apreciación de la crítica acerca de la presencia del humor en la novela de Adán; la subversión del humor en el recurso retórico de la ironía; la presencia de determinadas características de la estética grotesca. Por otro lado, también acudimos a la teoría del psicoanálisis para rastrear las características psicológicas del personaje narrador, su capacidad creadora, y su agudo sentido del humor.

¹ En el desarrollo de esta investigación nos referiremos al narrador personaje, adolescente, innominado, poeta, paseante (flâneur) de forma simplificada como narrador. Por otro lado, lo llamaremos poeta paseante para referirnos a su actividad lírica; y en el análisis de "Poemas underwood" para destacar a Ramón, amigo del narrador.

Estructura de la tesis

El primer capítulo revisa sucintamente el contexto histórico en el que surge la novela vanguardista hispanoamericana y porqué consideramos a la novela de Adán dentro del género novela vanguardista. A nuestro juicio, esta información es necesaria para la contextualización de esta investigación. Por ello, recurrimos a la Tesis titulada: Una novela vanguardista *La casa de cartón* de Martín Adán (2010), de Emma Aguilar Ponce.

En el segundo capítulo, uno de los puntos desarrollados es acerca de la teoría del humor. Para ello, apelamos a las reflexiones de Mijail Bajtín a fin de explicar la presencia del humor en la cultura popular y en las esferas del poder durante la Edad Media y el Renacimiento. Por otra parte, acudimos al estudio realizado por Nélida Beatriz Sosa quien pasa revista a las teorías contemporáneas que se refieren al humor. Entre las cuales destacan la teoría de la descarga propuesta por Sigmund Freud; la de la superioridad, por Henri Bergson; y, la de la incongruencia, por Arthur Schopenhauer.

Para argumentar la influencia del humor español en la novela de Adán, revisamos las reflexiones de Enrique Jardiel Poncela, Julio Casares, Pío Baroja y Ramón Gómez de la Serna. A través de dichas reflexiones plateamos la influencia del humor castellano en la novela en cuestión. Otro punto que desarrollamos es la delimitación de los tipos de humor observados en la novela de Adán. Para este fin, acudimos a la propuesta teórica de Theodor Lipps quien postula tres clases de

humor: el humorístico, el irónico y el satírico. En este sentido, observamos la presencia conjugada de tales humores en la novela en cuestión.

Revisamos, además, la percepción crítica acerca de la presencia del humor en la novela de Adán. Para ello recurrimos a las reflexiones de Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, Mario Vargas Llosa, Johnn Kinsella, Hugo Verani, Peter Elmore, Javier Sologuren, James Higgins, Carlos Eduardo Zavaleta, Edmundo Bendezú, Katherina Niemeyer y Mario Castro Arenas. Las reflexiones de estos estudiosos coinciden en que la presencia del humor en la novela de Adán se da manera ágil, risueña y agresiva.

En otro punto de esta investigación, planteamos que los recursos y géneros literarios empleador por Adán son transgredidos y subvertidos a través del humor. Por un lado, tenemos al recurso retórico de la ironía; y por otro lado, a los géneros como la sátira y la parodia. Con respecto a la ironía, revisamos las reflexiones de Octavio Paz, Wayne Booth, entre otros. Acudimos al estudio de Matthew Hodgart en el desarrollo teórico de la sátira; así también, a la propuesta de Gerard Genette acerca de la parodia; y, por último, nos aproximamos a las reflexiones de Linda Hutcheon en lo que se refiere a la relación que existe entre la ironía, la sátira y la parodia. El último punto de este capítulo concierne a la presencia de la estética grotesca que percibimos en la novela de Adán, para lo cual revisamos la propuesta de Wolfgang Kayser.

El tercer capítulo desarrolla la influencia de la literatura española en la novela de Adán. Para ello, prestamos atención a la influencia de las greguerías de

Ramón Gómez de la Serna desde la perspectiva del crítico Antonio Gómez Yebra. A partir del cual, observamos la conformación de las greguerías; la fórmula propuesta por su autor: Humor + metáfora = greguerías; el uso de los metaplasmos, metalogismos, paronomasias y metasememas; y las fórmulas metafóricas que conforman las greguerías de Gómez de la Serna. Asimismo, desde el análisis de Antonio Calvo Carillas se destaca, la influencia del escritor español Francisco de Quevedo en el pintor Francisco de Goya. Ambos artistas influyeron en Ramón Gómez de la Serna, creador de las greguerías. A nuestro juicio, sostenemos la influencia de los artistas mencionados líneas arriba en la prosa poética de Adán.

El cuarto capítulo se concentra en el análisis de la identidad, la voz y las características satíricas del narrador, poeta desde la perspectiva del psicoanálisis. En primer lugar, se analiza el porqué de la identificación del narrador con el pronombre Yo, en lugar de identificarse con un determinado nombre. En segundo lugar, nos acercamos a la voz del narrador desde la propuesta de Madlen Dolar quien considera tres tipos de voz: en la fantasía, en el deseo y en las pulsiones. En tercer lugar, planteamos las características satíricas del narrador quien demuestra conjugar la sátira y la ironía. Para el análisis de los puntos mencionados líneas arriba, acudimos a las reflexiones de Jacques Lacan, Mladen Dolar, Ronald Barthes, Michel Foucault, Mathew Hodgart, entre otros. Dichas teorías nos ha permitido afirmar que el narrador adolescente se encuentra en el proceso de construcción de su yo; que los personajes evocados son fantasmas, es decir, son

solo recuerdos; y, por otro lado, que el narrador es un poeta adolescente quien apela al uso de la lalengua, porque encuentra el goce en el arte de la palabra. El goce, a través de lalengua, le permite manifestar su ser.

El quinto capítulo analiza la presencia del humor humorístico, irónico, satírico e incluso paródico en los retratos de los personajes femeninos y masculinos. A partir de este análisis afirmamos que la parodia propiamente dicha se percibe en los retratos; desde nuestra perspectiva, resultan paródicos, ya que el retrato propiamente dicho no caricaturiza al sujeto —en este caso personaje— retratado. En esta ficción novelesca los personajes femeninos y masculinos son ridiculizados por el narrador. Por otra parte, evidenciamos elementos de la estética grotesca en ambos personajes. Para ello, apelamos a la teoría de Wolfgang Kayser.

El sexto capítulo se focaliza en el análisis del humor en el espacio. Para la explicación de este punto recurrimos a la propuesta teórica de José Carlos Rovira, a partir de la cual, proponemos la estructura —espacio ficcional en la novela— del balneario de Barranco, en su incipiente modernización.

La descripción del espacio descrito por el narrador también muestra la conjugación del humor humorístico, irónico, sarcástico y paródico. En “Poemas underwood”, se analiza el espacio de la calle desde la mirada crítica del poeta paseante (Ramón). Este poema, desde nuestra perspectiva, es un conjunto de epigramas en los que predomina el humor satírico, porque critica de manera metafórica y punzante el proceso de modernización. Esta crítica surge del paseo que realiza el poeta paseante por las calles de la incipiente ciudad moderna, en las

cuales percibe la involución del ser humano. Asimismo, analizamos los referentes espaciales que se observan en la ficción con relación a los referentes del espacio real de Barranco a comienzos de los años 20. Además, se advierte la influencia del humor satírico e irónico de Abraham Valdelomar. Para ello, acudimos a los estudios de Félix Lituma Silverio, Luis Enrique Tord y José Carlos Mariátegui, respectivamente.

Finalmente, los seis capítulos que conforman esta investigación nos ha permitido argumentar que en gran parte de la novela *La casa de cartón* el humor humorístico, irónico, satírico y paródico se percibe conjugado. Además, la estética que acompaña al humor es la grotesca, pero risueña, lejos de ser terrorífica.

CAPÍTULO 1

LA CASA DE CARTÓN Y EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS NOVELAS VANGUARDISTAS

En este capítulo, contextualizamos históricamente el origen de las novelas vanguardistas y sus características para la defensa de la hipótesis de nuestra investigación: el humor como estado ánimo transgrede y subvierte el recurso retórico de la ironía, los géneros literarios tales como la sátira y la parodia generando, en la novela en cuestión: el humor humorístico, irónico, satírico y paródico.

1.1. Contexto histórico de las novelas vanguardistas

En este acápite presentamos una explicación sucinta del contexto histórico literario de los procesos de formación de la novela hispanoamericana durante los años veinte para entender por qué clasificamos a la novela de Adán dentro del género literario novela vanguardista².

Katharina Niemeyer en un estudio titulado *Subway de los sueños. Alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004) sostiene que la novelística de América hispana se desarrolló después del proceso de independencia, por ello la crítica y la historiografía literaria de Latinoamérica la considera difícil y compleja de explicar. La autora afirma que en esta época se

² Véase Aguilar Ponce, Emma Doris en *Una novela vanguardista: La casa de cartón de Martín Adán* (2010). Tesis para optar el grado de Magíster por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En esta investigación explicamos ampliamente el contexto histórico en el que se desarrolló este tipo de novela y por qué la clasificamos dentro del género novela vanguardista

reconoce obras fundacionales como *María*, de Jorge Isaac, *Amalía*, de José Mármol; las obras de la generación del 80 en la Argentina, Altamirano en México, Blest Gana en Chile y Matto de Turner en el Perú. En estas novelas se rescata el aporte de las novelas modernistas y sus respectivas técnicas en prosa. Asimismo, se contaba con una serie de novelas “ejemplares” tales como las novelas de Manuel Galvez, Eduardo Barrios, Joaquín Edwards Bello, Carlos Reyles y Rufino Blanco Fombona. Sin embargo, según la autora, todavía se consideraba a la novela como el género necesario para la formación de las identidades nacionales. Durante este proceso se redescubre, en 1925, *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, a estas novelas se agregan *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, convirtiéndose en modelos de la novela americana (2004: 47- 48).

La crítica literaria oficial, según Niemeyer, a partir de 1926 comprueba que la novela estaba por consolidarse dentro del sistema de los géneros. Por consiguiente, se plantean debates acerca de su futuro, enfatizando la continuación de los parámetros y funciones establecidos (2004: 49). Por ello, el Realismo y el Regionalismo durante los años veinte se establecen como los discursos dominantes cuya herencia asimila los parámetros estructurales y estéticos del siglo XIX.

En este contexto que respaldaba a las novelas realistas y regionalistas, aparece en la escena literaria la novela vanguardista como resultado de la asimilación de los discursos vanguardistas europeos emitidos a través de

diferentes escuelas tales como el futurismo, el surrealismo, dadaísmo, estridentismo, entre otros.

Esta novela, surge como una alternativa contestaría frente a los discursos establecidos. Por ello, se autodefinía como una propuesta a favor de la renovación de la novela como experiencia estética autónoma y modo de comunicación específico de sentido, del experimento con las posibilidades y limitaciones de la ficción y el ensanchamiento de sus capacidades de dar acceso a la realidad; del ahondamiento en las condiciones de posibilidad del discurso narrativo y su función en la construcción del mundo y del sujeto; de la apropiación /participación/ remodelización hispanoamericana de la modernidad, para anticipar aquí solo los ejes más importantes (Niemeyer 2004: 70).

1.2. Poética de la novela vanguardista en la novela de Adán

Niemeyer sostiene que la crítica, desde hace tiempo, “busca definir lo específico de la novela vanguardista, entendido en la mayoría de los casos como una serie más o menos acumulativa de características textuales” (2004: 126). En este sentido, se remite a los intentos realizados por algunos críticos tales como “Osorio (1977-78) quien enfatiza la deliberada desacralización en la narrativa de este tipo, la preferencia por los personajes marginados del sistema y la interiorización de la perspectiva narrativa (2004: 127); Pérez Firmat (1982) subraya la falta de realismo, la autorreflexibilidad y la metaficcionalidad (2004: 127); Burgos (1995) «destaca la introducción de elementos lúdicos y contradictorios, la metaescritura, la problematización del papel de memoria-olvido o la escritura

onírica» (2004: 127-8)); Achugar (1996) percibe «el presente histórico a través de imágenes y procedimientos cinematográficos, eléctricos y mecánicos»; y Verani (1996) advierte «la búsqueda de nuevas técnicas narrativas en las direcciones de la novela fílmica, paródica y lírica» (2004: 126). Todos los críticos mencionados por Niemeyer propusieron los rasgos distintivos de la “narrativa / novelas vanguardistas”. Tales caracterizaciones son entendidas por la estudiosa «ya no como rasgos de la novela vanguardista, sino como características de sus respectivas modalidades» (2004: 128).

Dada la complejidad del asunto, «el camino heurísticamente más prometedor es intentar determinar los rasgos de la novela vanguardista en estrecha relación con las orientaciones del proyecto de las vanguardias» afirma Niemeyer (2004:128).

En síntesis, Niemeyer propone seis rasgos dominantes que conforman una poética de la novela vanguardista. Desde nuestra percepción, afirmamos que dichos rasgos propuestos por la autora se perciben en *La casa de cartón*. A continuación los presentamos:

a. Cambio de la relación ficción: realidad extraficcional. *La casa de cartón* presenta la construcción de una realidad extraficcional, porque la percepción del narrador es construida a través de la metáfora. Por ejemplo: en el fragmento nº. 37 tenemos una descripción de la tarde:

La tarde proviene de esta mula pasilarga, tordilla, despaciosa. De ella emanan, en radiaciones que invisibiliza la iluminación de las tres

posmeridiano y revela el lino de la atmósfera —pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra—; de ella emanan todas las cosas. (76).

El narrador presenta una percepción no mimética a partir de la realidad que lo circunda. Esta descripción alude al paisaje aldeano barranquino a las tres de la tarde, donde se percibe poco movimiento, salvo el de la mula, en contraste con la fascinación que causa el cine en sus habitantes.

b. El discursive turn (Nuevas técnicas narrativas). Se refiere a la introducción de nuevas técnicas narrativas tales como el énfasis subjetivo de la narración, el cuestionamiento de los planos comunicativos convencionales, romper la ilusión realista y superar el orden narrativo sintagmático-cronológico (2004: 139).

En la novela de Adán se observan estas nuevas técnicas narrativas. Casi toda la novela contiene monólogos interiores; por otra parte, presenta treinta y ocho fragmentos montados, superpuestos que transgreden de este modo el principio de linealidad. Por este motivo, esta novela puede leerse sin ningún problema de principio a fin o desde donde el lector lo prefiera, ya que cada fragmento tiene sentido en sí mismo. Por ejemplo: los retratos de los personajes, las reflexiones del narrador, la descripción del mar, etcétera.

c. Cuestionamiento del principio del sujeto. Este cuestionamiento es propio de la modernidad. La problematización del yo, la necesidad de autoafirmación son propicias en la novela vanguardista como resultado de los procesos históricos de principios del siglo XX. Niemeyer destaca nuevas técnicas narrativas empleadas, entre las cuales menciona el juego de confluencias,

disociación entre yo narrado y yo narrador, el cuestionamiento de la autoridad de la voz extradiegética (2004: 141-142). Todo lo mencionado contribuye a establecer una perspectiva subjetiva en el plano del autor y lector implícito cuyo correlato es la ambigüedad intencional del texto.

El cuestionamiento del sujeto se percibe en novela de Adán. El narrador, se cuestiona a sí mismo y al entorno social que lo circunda haciendo gala de su corrosivo sentido del humor. Por ello, predomina la focalización interna, ya que la narración se encuentra en primera persona. En otras palabras, la voz del narrador en esta novela es homodiegética, ya que narra la historia y autodiegética porque es protagonista. Asimismo, se presenta la focalización externa, pero en menor proporción. Esta se percibe, por ejemplo, en la descripción de los paisajes.

d. Orientación americanista. Se refiere a la orientación de la novela vanguardista en el contexto nacional /hispanoamericano con el propósito de presentar «nuevos conceptos y modos de entender y experimentar la condición (moderna) hispanoamericana» (2004: 142).

En este sentido, en la novela de Adán se observa diversas perspectivas críticas con respecto a la realidad política, económica y cultural de sustrato colonial conjugado con las inmigraciones europeas, en el escenario limeño, específicamente Barranco, lo que da como resultado, una cultura occidentalizada que inspira al narrador a burlarse del proceso de modernización de lo que él considera una aldea.

e. Apropiación y remodelización de la modernidad. El objetivo de la novela vanguardista es redefinirse dentro del marco de la modernidad universal. Por ello, Niemeyer menciona los productos referentes al progreso tecnológico y científico de la época; además los vanguardistas apelaron a los elementos culturales autóctonos excluidos por parte de la cultura hegemónica (2004: 143).

En “Poemas Underwood”, por ejemplo, el narrador poeta paseante, (asumimos que el autor es el personaje Ramón) alude a los elementos propios de la modernidad, sin embargo, su perspectiva es nihilista frente al proceso de modernización. Veamos lo siguiente: El título del poema alude al nombre de una máquina de escribir “Underwood” de mucha demanda en el mercado internacional, por aquellos años. Por otra parte, en:

Un automóvil ha pasado a setenta kilómetros por hora, velocidad terminantemente prohibida, en una calle por la cual sólo [sic] transitan asnos cargados de sacos de arena. El alcalde es ya apenas el señor con la barba en punta que debe ser obedecido por todos. Ayer salió el sol diez minutos después de la hora a que debió salir. Algo más entró por la única parte por la que no debió haber entrado: por entre las orejas del último borrico de panadero que en la ciudad tenemos (73).

Se observa el incremento en el uso de automóviles importados en el Perú. Este signo de modernidad contrasta con la presencia de los asnos y por consiguiente, observamos a los habitantes occidentalizados conviviendo con gente de origen vernacular. Este contraste representa en cierta medida la heterogeneidad social en el ámbito urbano.

f. Autonomía novelística como estética de la resistencia: nuevas funciones del género novela. Niemeyer sostiene que la novela tradicional

resultaba anquilosada para los cambios a comienzo del siglo XX, por ello la novela vanguardista surge como una «experiencia estético comunicativa a la vez «autónoma y trascendente» (2004: 145). En consecuencia, los textos presentan estructura y sentido pluridimensional, abiertos. Dichas características convierten a las novelas vanguardistas en contestatarias, revolucionarias frente a los discursos hegemónicos propiciados por la novela tradicional.

Todos los rasgos mencionados líneas arriba se perciben en *La casa de cartón*. Asimismo, a nuestro juicio, un detalle importante de esta novela es el agudo sentido del humor de que hace gala el personaje narrador poeta, paseante e innominado. Este rasgo es el tema central del desarrollo de esta investigación.

1.3. Generalidades acerca de *La casa de cartón*

Hemos explicado líneas arriba los rasgos que caracterizan a las novelas vanguardistas, los cuales se perciben en la obra en cuestión. Ahora, veremos las particularidades de la narración de Adán. En primer lugar, tenemos que tener en cuenta que ella se caracteriza por el énfasis lírico. Esto significa que toda la ficción conformada por treinta y ocho fragmentos se encuentra redactada en prosa, pero poética. Utilizamos el término fragmento para distinguirlo del término capítulos empleados por la producción de novelas realistas y regionalistas en contexto hispanoamericano. Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* realiza una comparación entre obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas). Al respecto dice: «El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto de arte clásico) [...]. El

clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo [sic] distingue un signo vacío, pues es el único con derecho a atribuirle un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta» (133).

Desde nuestra perspectiva, los fragmentos se encuentran montados a modo de una película. A pesar de que el lenguaje empleado por Adán es sumamente metafórico, la estética grotesca, esperpéntica, expresionista, futurista, surrealista, cubista se visualiza en cada fragmento. Por ello, consideramos, a nuestro juicio, que los fragmentos (capítulos) de la novela en cuestión son similares a unas estampas³ cinematográficas. Apelamos a este nombre a partir de la producción de una serie pictográfica clasificada como estampas cinematográficas de la pintora española Maruja Mallo.

La osada innovación de Adán consiste en transgredir la estructura narrativa tradicional del género novela a través de la lírica que «se entiende como transgresión de los esquemas fundamentales del discurso que a su vez están ligados a la respectiva situación de su enunciación», siguiendo la afirmación de Karlheinz Stierle (1999: 215).

³ Véase en *Una novela vanguardista: La casa de cartón de Martín Adán*. Tesis para optar el grado de Magíster PUCP (2010). Con respecto a la estampa: «Luis Vargas Durand en la biografía *Martín Adán* acota lo siguiente: “Interrogado acerca de su libro de juventud, en 1980, Adán responde: ‘No es novela. Es una serie de estampas del Barranco de cuando yo era niño’ (Vargas Durand 1995: 47) » (La cursiva es nuestra, 2010: 36). El propio Adán consideró a cada fragmento una estampa.

Por ello, muchos críticos afirman que *La casa de cartón* casi no tiene argumento y esta afirmación tiene sentido hasta cierto punto, porque cuando hay transgresión lírica en el esquema estructural de la novela predomina el discurso sobre la historia. Esta última afirmación se observa en toda la novela de Adán. Sin embargo, a nuestro juicio, la novela de Adán tiene argumento, el cual responde a un determinado género innovador: la novela vanguardista.

En síntesis, el argumento de *La casa de cartón* trata con énfasis lírico (transgresión lírica) las evocaciones subjetivas de un artista adolescente, poeta, innominado, paseante al estilo flâneur. Por un lado, evoca a su querido amigo Ramón, personaje que muere a temprana edad; a sus amores adolescentes, siendo el más destacado el del personaje Catita; su percepción acerca de la vida, la muerte, el amor, los adultos nacionales y extranjeros; y por el otro, destila su visión crítica correspondiente al sistema político, económico, social y cultural de Lima, específicamente de Barranco durante el proceso de modernización a comienzos de los años 20, del siglo pasado. Así también, toda la novela se encuentra subvertida con un sentido del humor altamente irónico.

En el contexto de los años 20, los escritores de Hispanoamérica produjeron muchas novelas que hacían añicos a los esquemas de las novelas tradicionales. Paralelamente, la novela de la tierra era la que predominaba en el ámbito oficial. A nuestro juicio, las novelas vanguardistas fueron relegadas por la crítica oficial, puesto que se caracterizaban por contestarias e irreverentes con el sistema político, social y cultural imperante. Rufino Blanco Fombona, según indica Hugo

Verani (1992:1077), llegó a proponer una fórmula que describía a las novelas vanguardistas que en su momento se hacían llamar la “nueva novela”:

Cinematógrafo+ poemita+ tontería- talento= novela

Fórmula nº. 1. Descripción de las características de la novela vanguardista. Propuesta de Rufino Blanco Fombona.

En esta fórmula, observamos el desmerecimiento, la descalificación que Fombona irónicamente propone con respecto a la novela vanguardista.

A nuestro juicio, proponemos para la novela vanguardista *La casa de cartón*, la siguiente fórmula:

{humor (humorístico + irónico + satírico + paródico)+ [prosa poética (transgresión lírica)]+ poema + cinematografía + absurdo + talento}= La casa de cartón (novela vanguardista)

Fórmula nº. 2. Descripción de las características de la novela vanguardista. Propuesta de Emma Aguilar Ponce

Estos son los elementos innovadores, desde nuestra perspectiva, que caracterizan particularmente a la novela vanguardista de Adán: el humor, elemento clave como transgresión y subversión; la prosa poética, la poesía —transgresión

lirica—; la cinematografía, ya que los treinta y ocho fragmentos resultan a modo de un montaje cinematográfico; el absurdo empleado a través de las imágenes lúdicas; y, claro está, el talento, la genialidad de Adán para lograr una obra de arte como *La casa de cartón*.

Hasta el momento hemos afirmado que en la novela en cuestión existe lo que Stierle llama transgresión lírica, por ello predomina el énfasis lírico. Si analizamos las oraciones que conforman cada fragmento observamos que prácticamente cada oración es una construcción metafórica. La sucesión de estas conforman los párrafos metafóricos. Asimismo, la sucesión de dichos párrafos constituyen los fragmentos metafóricos; y, por consiguiente, tales fragmentos, los treinta y ocho que conforman la novela.

Por otro lado, la estructura interna de la novela se constituye por la sucesión de los primeros veinticinco fragmentos metafóricos articulados al modo de un montaje cinematográfico, en el que se da una elipsis en el discurso de la historia y aparece el “fragmento” nº. 26 “Poemas underwood”, que se caracteriza por ser un conjunto de epigramas y cuya función es darle un pausa a la historia de la novela, para continuar con el fragmento nº. 27 e indicar que Ramón, el entrañable amigo del narrador, ha muerto.

Habíamos indicado que uno de los rasgos que nos llama la atención de esta novela es el humor por parte del narrador. En tal sentido, afirmamos que el tradicional recurso retórico de la ironía transgrede el sentido semántico de las oraciones, creando imágenes traviesas, disparatadas y absurdas.

De este modo, Adán a través del narrador logra como resultado un conjunto de fragmentos metafóricos cargados de un alto sentido del humor. Además, sostenemos que este narrador se vale de los géneros tales como la sátira y la parodia para darnos cuenta de su percepción subjetiva del mundo que lo rodea. En ambos géneros, percibimos la transgresión del recurso retórico de la ironía. Sin embargo, al darse la transgresión de la ironía en todos los fragmentos estamos ante una novela vanguardista donde el humor ha subvertido como estado de ánimo en el recurso retórico de la ironía y en consecuencia en los géneros como la sátira y la parodia. Este punto de vista se argumenta a lo largo de la presente investigación.

CAPÍTULO 2

APROXIMACIÓN TEÓRICA ACERCA DEL HUMOR

2.1. ¿Qué es el humor?

Esta pregunta ¿qué es el humor? ha permitido la reflexión de muchos escritores, filósofos, artistas, periodistas, intelectuales quienes han buscado responderse acerca de aquello que invita a sonreír o reír. En este capítulo se repasa la teoría correspondiente al humor desde diferentes perspectivas que a continuación se explicará.

Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* — si bien es cierto se encuentra focalizado en la obra de Rabelais— expone históricamente la evolución de la risa a partir del análisis de la manifestación festiva por excelencia: el carnaval. En este acápite iniciaremos nuestra reflexión acerca del humor a partir de lo afirmado por el sabio ruso:

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones *y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura cómica popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada* [La cursiva es nuestra] (2002: 9).

Para entender el humor en el ámbito literario es necesario tener en cuenta a la literatura cómica popular, como lo señala el teórico ruso. Por otra parte, Bajtín afirma que la risa popular es el campo menos estudiado de la creación popular. Sin embargo, su amplitud e importancia eran considerables durante la Edad Media y el

el Renacimiento. El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época, acota Bajtín (2002: 10).

Las manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse, según Bajtín, en las siguientes categorías:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.)
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar.
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.)

Estas tres categorías reflejan la heterogeneidad de un mismo aspecto cómico del mundo y se encuentran estrechamente interrelacionadas, combinándose entre sí, sostiene Bajtín (2002: 10).

Los festejos del carnaval con todos los actos y ritos cómicos ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Según Bajtín, estas fiestas se desarrollaban en plazas y calles durante días enteros. El teórico ruso menciona que durante los carnavales se celebraban, además, la “fiesta de los bobos” (*festa stultorum*), la “fiesta del asno” y “risa pascual” (*risus paschalis*). Asimismo, señala que casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público consagrado por la tradición, en el caso de las “fiesta del templo” eran seguidas por

ferias y por un rico cortejo de regocijos populares en los que se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias “sabias”, etc. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia que se celebraban en las ciudades (Bajtín 2002: 10).

La risa acompañaba las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana. Los bufones y los “tontos” asistían siempre a las funciones ceremoniales serias, en las que parodiaban los siguientes actos: la proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, las ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc. Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos del universo cómico. Era necesario, por ello, la elección de reinas y reyes de la “risa” (Bajtín, 2002: 11). Asimismo, todos los ritos y espectáculos organizados de manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio con las formas del culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia o del estado feudal. En otras palabras, ofrecían una visión del mundo, del hombre, de las relaciones humanas no oficiales. Parecían que habían construido paralelamente al mundo oficial un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y que la vivían en determinadas fechas (Bajtín, 2002: 11).

Se creaba, por lo tanto, una especie de “dualidad del mundo”. Para el sabio ruso, resulta importante tener esto en consideración, ya que de lo contrario: «[...] no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista» (Bajtín, 2002: 11). En efecto, la dualidad en la percepción del mundo y la vida humana, ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En

estos pueblos primitivos se encuentran los cultos serios paralelos a los cultos cómicos (Bajtín, 2002: 11). Sin embargo, en las sociedades primitivas en las que todavía no se encontraba delimitadas las clases sociales ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad del mundo y del hombre eran igualmente sagrados y “oficiales”. (Bajtín, 2002: 12). A nuestro juicio, estas sociedades percibían con claridad que ambos aspectos: serio y cómico conformaban la esencia de la naturaleza humana.

El teórico ruso, por otra parte, sostiene que en la antigua Roma durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y escarnecía al vencedor; de la misma manera, durante los funerales se lloraba y ridiculizaba al difunto. Desde nuestra perspectiva, los romanos buscaban el equilibrio en la autoestima de los hombres, es decir aprender a reconocer las fortalezas y aceptar las debilidades, aprender a ganar y a perder, ya que ambos aspectos forman parte de la vida. Con respecto a los funerales, a través del lamento se reconocía el valor único e irrepetible del hombre, en tanto la burla asumía la imperfección de este.

No obstante, afirma Bajtín, cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales. En efecto, las formas cómicas adquieren un carácter no oficial, modificando, complicando y profundizando su esencia hasta transformarse en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín, 2002: 12).

Todo lo mencionado, líneas arriba, corresponde a los regocijos carnavalescos de la Antigüedad, sobre todo las saturnales romanas y los

carnavales de la Edad Media que se encuentran muy alejados de la risa ritual que conocía la comunidad primitiva.

El principio cómico que preside a los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio. Asimismo, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son exteriores a la iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera cotidiana (Bajtín, 2002: 12).

Estos ritos carnavalescos presentan su carácter concreto y sensible, en razón de un poderoso elemento de juego que se relacionan con las formas artísticas y animadas imágenes, es decir, con formas propias del espectáculo teatral. Estas formas teatrales de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares (Bajtín, 2002: 12). No obstante, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval no es una forma meramente artística del espectáculo teatral, no pertenece al dominio del arte. Está situado entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma presentada con los elementos característicos del “juego”. Por ello, el teórico ruso, con respecto al carnaval sostiene lo siguiente:

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin atributos específicos de todo espectáculo teatral). Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada (2002: 13).

Siguiendo a Bajtín, los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. Ellos eran los vehículos permanentes y consagrados del principio carnalesco de la vida cotidiana. Por ejemplo, el payaso⁴ Triboulet y los bufones que actuaban en la corte de Francisco I, continuaban siendo payasos en todas las circunstancias de sus vidas. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte, ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos, anota el teórico ruso (Bajtín, 2002: 13).

Con respecto al carnaval, por otro lado, Bajtín sostiene: «[...] es la segunda vida del pueblo, *basada en el principio de la risa*. Es su vida festiva. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media» [La cursiva es nuestra] (Bajtín, 2002: 14). Las festividades, anota Bajtín, son una forma primordial determinante de la civilización humana. Estas siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, una concepción del mundo. Para que una fiesta sea verdaderamente fiesta hace falta un elemento proveniente del mundo del espíritu de las ideas, es decir de los “objetivos superiores” de la existencia humana, en otra palabras, el mundo de los ideales (2002: 14).

Así también, las fiestas presentan una relación profunda con el tiempo. En la concepción del tiempo, explica Bajtín, hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Las fiestas en todas

⁴ Reconocemos los antecedentes de estos personajes en el teatro greco-romano y en la figura del esclavo. Plauto y Terencio en sus obras presentan a los cómicos esclavos como aficionados a la comida y bebida. El teatro español del siglo XV y XVI denominó a estos personajes cómicos como el gracioso hasta convertirse en la figura del donaire.

sus fases históricas, han estado relacionadas a períodos de crisis que comprende a la naturaleza, la sociedad y el hombre. Por consiguiente, la muerte y la resurrección, la renovación constituyó siempre la esencia de la fiesta (Bajtín, 2002: 14).

Durante el régimen feudal de la Edad Media la fiesta se relacionaba con los “objetivos superiores” de la existencia humana. En este sentido, la resurrección y la renovación solo podía alcanzar su plenitud y pureza en el carnaval y también en otras fiestas populares públicas (Bajtín, 2002: 14). En efecto: «La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia» (Bajtín, 2002: 15). Por el contrario, las fiestas oficiales de la Edad Media, promovidas por la Iglesia y por el Estado feudal, no sacaban al pueblo del orden existente, tampoco eran capaces de crear la “segunda vida”. El objetivo de estas era consagrar y fortificar el régimen vigente. La fiesta oficial miraba hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. En consecuencia, reafirmaba las reglas que regían al mundo tales como jerarquías, valores, normas, tabúes religiosos, políticos y morales corriente. La fiesta oficial «traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba» (Bajtín, 2002: 15).

En los carnavales el hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba esta festividad no era fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino era producto del

contacto real, vivo, material y sensible. La eliminación provisional de las relaciones jerárquicas entre los individuos en las plazas públicas creaba un tipo de comunicación inconcebible en situaciones normales (Bajtín, 2002: 16). Por lo tanto, desde nuestra posición, el hombre al festejar en los carnavales reafirmaba su esencia vital en el universo.

Aparte de ello, a través de los siglos, el carnaval fue evolucionando desde las manifestaciones carnavalescas primitivas hasta el carnaval medieval. De este modo, se fue creando una lengua particular de gran riqueza capaz de expresar las formas y los símbolos del carnaval; en otros términos, de expresar la cosmovisión carnavalesca unitaria y compleja del pueblo. En consecuencia, «[...] las formas y símbolos de la lengua carnavalesca están impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes» (Bajtín, 2002: 16). La característica básica radica en:

[...] la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constante de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”⁵ (Bajtín, 2002: 16).

Para el teórico ruso, el humor carnavalesco es de naturaleza compleja. Se relaciona con el humor festivo. La risa carnavalesca es patrimonio del pueblo; todos

⁵ A nuestro juicio, la concepción del “mundo al revés” es retomada por los artistas de la vanguardia, quienes a través de las diferentes escuelas como el futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, entre otros, buscaron la renovación del arte. Por lo tanto, estas escuelas cultivaron el sentido carnavalesco de la renovación del hombre, durante las primeras décadas del siglo veinte, a partir del arte.

ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero se muestra cómico y es percibido, considerado en su aspecto jocoso, en su alegre relativismo. En consecuencia, este tipo de risa es ambivalente. Por un lado, alegre y llena de alborozo; por el otro, burlona, sarcástica. Niega y afirma, amortigua y resucita a la vez. Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que esta se burla de los burladores, es decir nadie se excluye del mundo en evolución. En esta risa, el pueblo y el mundo en evolución se complementan, renacen y se renueva con la muerte, anota el sabio ruso. El carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva se dirigía contra toda concepción de superioridad (Bajtín, 2002: 17).

Bajtín considera necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular, puesto que muchos estudios han incurrido en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del contexto de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo, o como una risa agradable destinada únicamente a divertir desprovista de profundidad y fuerza. Por ello, el sabio ruso afirma: «Generalmente su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo» (Bajtín, 2002: 18).

Las obras verbales en latín y en lengua vulgar también formaban parte de una forma de la cultura cómica popular. Esta literatura se encontraba imbuida por la cosmovisión carnavalesca. En esta, la risa era ambivalente y festiva, típica de la Edad Media.

Las celebraciones carnavalescas llegaban incluso a durar tres meses por año, en las grandes ciudades durante la Edad Media (Bajtín, 2002: 18). La influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres era radical:

[...] les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde el punto de vista cómico y carnavalesco. No sólo [sic][...] los escolares⁶ y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctos teólogos se permitían alegres distracciones durante los cuales se desprendían de su piadosa gravedad, como en el caso de los “juegos monacales” (*Joca monacorum*), título de una de las obras más apreciadas de la Edad Media. En sus celdas de sabio escribían tratados más o menos paródicos y obras cómicas en latín (Bajtín, 2002: 18).

La época de Rabelais, Cervantes y Shakespeare, representa un cambio capital en la historia de la risa, según Bajtín. Las fronteras que dividen el siglo XVI y

⁶ En el curso de Seminario de Tesis 1, del programa de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana, el Dr. Antonio González Montes compartió en clase datos interesantes con respecto a la celebración del día de la primavera en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, de Perú. El Dr. González dice al respecto: “[...] el colegio Guadalupe, donde estudié, se fundó en 1840. Durante muchos años, fue símbolo de liberalismo de una educación moderna, y, en este colegio, recuerdo mucho que en el día de la Primavera, 23 de setiembre, había una costumbre muy curiosa que consistía en que los alumnos de los años superiores, es decir de los de 5to. Año – cada salón de los muchos que habían– organizaban una comparsa presidida por una supuesta reina, en realidad era un joven que se vestía como si fuera una mujer. Se sacaba el uniforme y le ponían ciertos atuendos peluca, ropa, cetro y construían una especie de trono donde la paseaban por todos los patios del colegio, para contento, alegría y explosión de los demás muchachos que veían eso como una transgresión en un espacio serio como el colegio Guadalupe, que se caracterizaba por la presencia de la disciplina, los militares. Nosotros teníamos un uniforme de comando, una referencia con el ejército. Entonces, ese día era muy especial, creo que era el día más especial, más inolvidable que uno pasaba allí”. Por otra parte, el Dr. González asevera que pudo disfrutar de esta costumbre desde el año 1961-1966 tiempo en el que estudió en el colegio en mención. Asimismo, destaca que el director, profesores y auxiliares se mantenían al margen de la celebración realizada por los estudiantes (Martes 17 de junio de 2014).

A partir de lo narrado por el Dr. González, percibimos que el origen de esta costumbre por los estudiantes del colegio Nuestra Señora de Guadalupe presenta cierto sustrato de los carnavales de la Edad Media; sin embargo, la actitud de las autoridades del colegio de mantenerse al margen de la celebración, se remonta a que la risa carnavalesca del siglo XVII se consideraba excluida de las cuestiones serias. En este efecto, las autoridades oficiales se mantenían al margen de la festividad. Por otra parte, la transgresión de los jóvenes escolares, a nuestro juicio, era un reclamo solapado a las autoridades para la inclusión del género femenino en el colegio, ya que la primavera es una fiesta, cuyo simbolismo representa la renovación de la naturaleza, femenina.

las siguientes de la época renacentista son especialmente claras en relación a la concepción de la risa.

La actitud que se mantuvo durante el Renacimiento con respecto a la risa puede definirse de manera general de esta forma:

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste [sic] en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo [sic] [...] la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín, 2002: 65).

Siguiendo las ideas del teórico ruso, la actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la siguiente manera:

La risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo [sic] puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo [sic] el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como género menor, que describe la vida de los individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos (Bajtín, 2002: 65).

En síntesis, desde las primeras comunidades primitivas, la risa implica la ambivalencia de la vida y la muerte. Por esto, la festividad del carnaval a través de la lengua y símbolos manifestaban la celebración de la vida y la muerte. La celebración de la primera, porque implicaba la alegría de vivir y sentir la vida; la segunda, porque esta es inherente a la vida y al morir el hombre, la vida no concluye su estadio, se renueva al engendrar vida. Ambas concepciones eran

representadas a través del carnaval. Además, la risa implicaba a todos los integrantes de las sociedades primitivas, porque no existían diferencias sociales, Sin embargo, durante la Edad Media los carnavales invitaban a los monjes y clérigos de altos rangos a desprenderse de su seriedad habitual. En efecto, el humor carnavalesco fue transgresor, porque pasada las celebraciones todo regresaba a su normalidad. Durante el Renacimiento, siglo XVI, la risa tuvo un papel importante en cuanto a la concepción universal del mundo. Sin embargo, un siglo después, en el XVII, se dejó claro que a través de lo cómico, humor carnavalesco, no se podía expresar las verdades que dirigen a los hombres.

Nélida Beatriz Sosa realiza el deslinde semántico del término humor. A pesar de la naturaleza compleja del término en cuestión, propone las diferencias, en primer lugar, entre humor y humorismo; y, en segundo lugar, entre humorismo y comicidad.

Apelando a la etimología: «[...] el término humor proviene del latín *umor-oris*, “humores del cuerpo humano”, de donde pasó a significar en la Edad Media el genio o condición de las personas, que se suponía causado por los “humores vitales”». (RAE, citado por Sosa, Nélida 2007:172). Por lo tanto, según Sosa, la teoría de los humores, cuyo florecimiento se dio en Grecia antigua, relaciona la personalidad con la química del cuerpo. En otros términos, se consideraba como fuerzas principales el frío y el calor, lo seco y lo húmedo. Estos a su vez conformaban los cuatro humores del cuerpo: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico (Sosa, 2007: 172).

La estudiosa explica cómo antiguamente la personalidad de cualquier ser humano estaba conformada por los cuatro humores, de los cuales sobresalía uno frente a los otros, y ese era el que determinaba la personalidad y el físico. Por ello, los estados de salud (eucrasia) y enfermedad (discrasia) humana se atribuían al adecuado o inadecuado equilibrio de los humores mencionados (Sosa, 2007: 172).

Los médicos, poetas y filósofo dieron mayor atención, según Sosa, al humor de la melancolía. “Ambos conceptos no sólo [sic] se aclaran recíprocamente, sino que sólo [sic] pueden conceptualizarse mediante una elaboración común” (Pollock, 2003:46, citado por Sosa, 2007: 172). Por eso, «una acepción de la palabra humor es la de “estado de ánimo de una persona habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable”». (Moliner, María (1977) citado por Sosa 2007: 173).

Esta acepción coincide con la definición de humor de Jesús Garanto Aló: «[...] esa tonalidad anímica, esa atmósfera suspensiva desde la que el hombre afronta equilibradamente la realidad de la vida y de sí mismo, tanto si esa realidad se inclina polariza hacia lo trágico, lo pesimista, lo depresivo como si lo hace hacia posturas eufóricas, excesivamente optimistas» (Garanto Aló: 1983, citado por Sosa, 2007: 173).

En síntesis, Sosa afirma: «la palabra humor designa estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable, es decir,

refiere a una actitud subjetiva de carácter general que, matizada en uno u otro sentido, todos los seres humanos poseemos» (Sosa, 2002: 173).

Sosa, por otra parte, distingue tres teorías fundamentales: la teoría de la descarga, la teoría de la superioridad y la teoría de la incongruencia.

2.1.1. Teoría de la descarga

Esta teoría se deriva a partir de la concepción de Sigmund Freud. Sosa afirma que para el padre del psicoanálisis: las expresiones del humor –humorismo, comicidad, chiste– son fuentes de placer porque ahorran al hombre un gasto de energía psíquica (Sosa, 2007: 177). De hecho los distingue por la índole del gasto psíquico ahorrado. Explica Freud:

El placer del chiste surge de un gasto de inhibición ahorrado; el de la comicidad, de un gasto de representación (ideación) ahorrado y el del humorismo, de un gasto de sentimiento ahorrado. En estas tres modalidades de trabajo de nuestro aparato anímico, el placer proviene de un ahorro; las tres coinciden en recuperar, desde la actividad anímica, un placer que, en verdad, sólo [sic] se ha perdido por el propio desarrollo de esa actividad (Freud, 1993:223, citado por Sosa: 2007:178).

En efecto, Freud, acota que el ser humano apela al chiste, a la comicidad, al humorismo —manifestaciones discursivas— para ser feliz. Ese estado de felicidad que corresponde a un trabajo psíquico con menos gasto corresponde a la infancia, ya que: «[...] no teníamos conciencia [sic] de lo cómico, no éramos capaces de los chistes y no nos hacía falta el humorismo para sentirnos dichosos» (Freud, 1993:223, citado por Sosa 2007:178).

Sosa observa un punto en común entre Freud y Aristóteles:

[...] el alma se caracteriza por tener pasiones que luchan por liberarse, y tanto el humorismo como la comicidad –tragedia-comedia– tienen como misión purificar el alma por medio de la catarsis, esto es descargar tensiones por medio de un artificio en el que la realidad queda distanciada a la vez que representada frente a nosotros, siendo su contemplación un arma que aplaza el dolor a la vez que nos prepara para enfrentarnos (Sosa, 2007: 178).

A nuestro juicio, siguiendo a Bajtín, la catarsis se manifestaba a través del humor carnavalesco, ya que por un momento los integrantes de un determinado grupo humano vivían una segunda vida, el mundo al revés, para regresar luego del acto de renovación al estado normal de la vida cotidiana. Por ello, advertimos el humor carnavalesco, en cierto modo, en la concepción de Freud y Aristóteles⁷.

2.1.2. Teoría de la superioridad

El principal exponente de la teoría de la superioridad es Henri Bergson. En este sentido, según Sosa:

Esta teoría presupone un elemento psicológico de agresividad que enlaza con la explicación físico-psicológica, según la cual nuestras glándulas producen adrenalina. Esta adrenalina que, en una sociedad primitiva, se descarga en forma de agresividad real o de movimientos violentos de ataque y huida, encuentra en nuestras sociedades civilizadas causas de descargas a través de formas vicarias y sustitutivas. Por consiguiente, la comicidad sería, en general, una fórmula civilizada de liberar un cúmulo de emociones e impulsos que reprime la sociedad, como el miedo o el sadismo pero, sobre todo en la denostación cómica, se trata de un cauce para ejercer una represalia contra quienes consideramos inferiores a nosotros (2007:179).

Desde nuestra perspectiva, esta teoría se relaciona con el humor irónico que desarrollaremos más adelante.

⁷ En la novela *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco se percibe la alusión al segundo libro perdido de la Poética de Aristóteles acerca de la comedia y la risa. Según el personaje Guillermo de Baskerville, Aristóteles concibe a la risa como una fuerza buena, incluso con valor cognoscitivo. Por su parte, el monje bibliotecario ciego, Jorge guarda celosamente el libro, ya que considera su lectura como luciferina.

2.1.3. La teoría de la incongruencia

Siguiendo las ideas de Sosa, no todos los estudiosos de lo cómico otorgan a la risa la función de catarsis o de correctivo social, porque: «La risa puede provenir de un inusual, inconsistente o incompatible apareamiento de ideas, situaciones, conductas o actitudes. El concepto de incongruencia emite justamente a una situación en la que la comprensión de una relación visible secuencial es esperada, y en cambio, ocurre algo inesperado» (Sosa, 2007:180).

Por otra parte, citando a Arthur Schopenhauer, afirma lo siguiente:

La causa de lo risible [...] está siempre en la subsunción o inclusión paradójica, y por tanto inesperada, de una cosa en un concepto que no le corresponde, y la risa indica que de repente se advierte la incongruencia entredicho concepto y la cosa pensada, es decir, entre la abstracción y la intuición. Cuanto mayor sea esa incompatibilidad y más inesperada en la concepción del que ríe, tanto más intensa será la risa (Schopenhauer, citado por Sosa 2007: 180).

Esta teoría la relacionamos con la concepción de Ramón Gómez de la Serna, expuesta en su ensayo: *Humorismo e importancia del humor*, acerca de la incongruencia, más adelante la explicaremos detalladamente.

Luigi Pirandello en *Esencia, caracteres y materia del humorismo* con respecto al humorismo afirma: [...] tiene infinitas variedades y tantas características que, al querer describirlo en general, se corre siempre el riesgo de olvidarse de alguna (1968: 97). Por lo tanto, Pirandello considera que:

[...] el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión, que no oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, en una forma del sentimiento, sino en su contrario, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la

sombra al cuerpo. El artista ordinario se preocupa del cuerpo solamente; el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de cómo a veces se estira y otra se encoge, como si remedara al cuerpo, que mientras tanto no la calcula ni se preocupa por ella (1968: 130).

El sentimiento de lo contrario afirmado por Pirandello, desde nuestra perspectiva, se relaciona con el humor irónico, ya que este se caracteriza por decir un enunciado cuyo significado no corresponde a lo que se quiso enunciar. Por ello, el escritor italiano sostiene que el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra. Esta última correspondería al significado implícito que contiene la expresión irónica. Incluso, Pirandello considera que la “sombra” es la que más se tiene en cuenta en las bromas.

2.2. Tipología del humor

A partir de *Fundamentos de la Estética* (1923) de Theodor Lipps, Sosa⁸ advierte tres clases de humorismo: el humor humorístico, el humor satírico y el humor irónico (2007: 174).

El humor humorístico tiene como fin desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser. En efecto, Lipps afirma lo siguiente: «Considero lo pequeño, lo mezquino, lo ridículo del mundo, pero me elevo sobre ello, sonriente, porque conservo mi fe en ese mismo mundo» (Citado por Sosa 2007: 175). Por otra parte, Sosa agrega lo siguiente: «un humorismo que tal como lo concebía Gómez de la Serna, “sólo [sic] pretende desacomodar interiores y desmontar verdades”; un

⁸ Véase Sosa, Nélica Beatriz en Del humor y sus alrededores. Revista de la Facultad 13, 2007.

humorismo consciente de la relatividad de todas las cosas y que, por lo tanto, se limita a la crítica de lo que cree ser definitivo» (2007: 175).

Con respecto al humorismo satírico, Sosa sostiene que este opone a las contradicciones del mundo ideal, un deber ser. Este deber ser, según la estudiosa, en cuanto constructo simbólico, aunque sea humorísticamente, delimita como verdadero un conjunto de prescripciones éticas y propone como correctas, buenas y justas, las prácticas sociales, correspondientes. Un ejemplo de humor con estas características fue el de Molière, indica Sosa, en cuyas obras se encuentran críticas directas a todos los estamentos sociales, contra cuyos defectos arremetió incisivo y burlón. Señala que la pluma de Molière enfrentó la pedantería y vanagloria en *Los importunos*, la frivolidad y banalidad en *Las preciosas ridículas*, las mezquindades de la burguesía encumbrada en *El burgués gentilhombre* y la petulancia en *Médico a palos*, anota Sosa (2007: 175).

Por último, en el humor irónico, según Sosa, el sujeto es consciente de lo absurdo del mundo, pero no explicita cuál es el “debe ser” porque en definitiva no tiene ni fe ni proyectos. En este sentido, Sosa ejemplifica a través de un medio gráfico español titulado *El cocotazo* cuyos artículos denuncian las contradicciones, las hipocresías, las mediocridades y la corrupción que advierten en la región. Sus autores, sin proponer nada con respecto al cambio de las situaciones con las que se encuentran en desacuerdo se limitan a desenmascarar la incompetencia de políticos, académicos, sindicalistas en una desesperada catarsis emocional, acota Sosa (2007: 176).

Esta tipología nos permitirá analizar el humor en la novela vanguardista *La casa de cartón*, de Martín Adán.

2.3. La concepción del humor en España

Enrique Jardiel Poncela en *Ideas sobre el humorismo* considera lo siguiente: “[...] el tema del humorismo y del humor ha sido tan zarandeado por los solventes y por los insolventes que su solo enunciado ya provoca el vómito” (2002 [1970]: 140).

Sin embargo, le resulta imposible rehuirlo y para explicarlo establece tres realidades del humorismo: “1. Que el humorismo no es una escuela definida; 2. Que no es privativo de las razas del Norte ni mucho menos de Inglaterra; 3. Que en el caso particular de España la chispa racial del humorismo ha saltado siempre en Castilla, y dista a mucho de ser cosa moderna” (Jardiel, 2002 [1970]: 141).

Con respeto a la primera realidad que acota Jardiel Poncela, el humorismo no es una escuela sino una inclinación analítica del alma. El autor afirma que en lo humorístico están comprendidos lo irónico, lo sarcástico y lo satírico, con las naturales diferencias y circunstancias de cada uno. Por otra parte, le resulta absurdo considerar el humorismo como una tendencia sometida a reglas absolutas, ya que no se puede clasificar y reducir los límites del alma. En síntesis, Jardiel Poncela sostiene lo siguiente: «El humorismo no es un ‘aspecto de la literatura’: es una singularidad del espíritu. Y por ello se puede ser humorista y no escribir» (2002 [1970]: 141).

Refiriéndose a la segunda realidad, Jardiel Poncela explica que el humorismo no es único ni sometido a leyes, por ello considera que cada pueblo tiene el suyo. En este sentido, acota que Inglaterra tiene su humor (humour), cuya cuna fue Irlanda y se exportó a América del Norte a través de Mark Twain y Charlot. En efecto, el humorismo inglés es al que se refieren todos los que han caído en la manía de definir el humorismo como una escuela literaria y revelado el clisé de 'la lágrima oculta bajo la sonrisa, acota el autor (2002 [1970]: 142).

Con respecto a la tercera realidad, Jardiel Poncela la contextualiza en España. Considera que cada pueblo tiene su sentido del humor, por ello sostiene que entre el humor inglés y el español no existe punto de comparación. Por consiguiente, afirma esta idea:

Nuestro humorismo racial, auténticamente español, personalmente fisonómico no es melancólico, dulce y tierno como el inglés, ni tiene –ni puede tener– su origen en el Norte. Ni siquiera en el norte de España. Es acre, violento, descarnado, y su cuna se ha balanceado siempre en Castilla con alguna derivación hacia Aragón y la Rioja. Y en él lo cómico salta constantemente al paso del lector hasta en la forma que más suelen despreciar los idiotas y los cursis; la de la gracia verbalista (Jardiel, 2002 [1970]: 142).

Así también, Jardiel Poncela confirma rotundamente que “[...] desde Cervantes y Quevedo hasta Larra, pasando por Goya y Gracián” (2002 [1970]: 142) el humorismo español tiene su origen en Castilla con derivaciones hacia Aragón y Rioja.

Con respecto a las tres realidades expuestas por Jardiel Poncela, consideramos que la primera se relaciona con el concepto etimológico del humor

como estado de ánimo; la segunda realidad, la advertimos como una forma de expresión de cada pueblo condicionada por los factores socio-culturales, políticos, económicos y geográficos que en alguna medida influyen en los estados de ánimo del ser humano; la tercera realidad, distingue al humor español como acre, agresivo, violento y heredero de Cervantes, Quevedo, Larra, Goya y Gracián, con respecto al humor inglés. Por lo tanto, consideramos que la influencia de los excepcionales escritores españoles se manifiesta como sustrato en el humor percibido en la novela de Martín Adán.

Julio Casares, por su parte, afirma que la acepción correspondiente de ‘humor’ no está recogida ni bien ni mal en el diccionario. En una aproximación lexicográfica, Casares utiliza el vocablo: «‘humor’ para designar el sentimiento subjetivo, y reservar para sus manifestaciones objetivas el nombre de ‘humorismo’ a la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc.» (2002 [1961]: 170).

Asimismo, Casares se refiere a Fernández Flores⁹ para acotar que en las retóricas renacentistas se hacía referencia a la acepción de la palabra humor. Por ello, aclara lo siguiente:

[...] pero el pasaje en que se apoya, tomado de la *Historia de la crítica literaria* de nuestro ilustre compañero SÁINZ RODRÍGUEZ [sic], disipa pronto la sorpresa que nos causó el aserto. *El ‘humor’ en SCALÍGERO Y MINTURNO [sic] equivale sencillamente a la idiosincrasia, temperamento, naturaleza, carácter, genio, modo de ser, [...]; y este mismo sentido es el que conserva el vocablo en la pluma de SHAKESPERAE* [La cursiva es nuestra] (2002 [1961]: 171).

⁹ Se refiere a Wenceslao Fernández Flores (1885-1964), escritor gallego.

Por otra parte, Casares enuncia que en el título de las comedias de Ben Jonson, fines del siglo XVII, la palabra humor significaba todavía “estado de ánimo habitual de una persona”. Sin embargo en esa época en Inglaterra aparece el plural humours para designar burlas, bufonadas, excentricidades graciosas. Además, advierte que el significado abstracto de comicidad no nace hasta fines del siglo XVII y tarda otro siglo en llegar a Alemania: “el pueblo mejor preparado para escribir la nueva modalidad del donaire”. Francia, según Casares, consideró siempre el humor como artículo de importación, hasta el punto que empleó la palabra inglesa humour. En España, Casares advierte que dentro de los precursores del humor se debe tener en cuenta el Arcipreste de Hita. También cita nombres de ingenio universal en cuyas obras se percibe el humor, entre ellos nombra a Rabelais, Shakespeare, Cervantes o Hans Saclis. La época antigua la advierte como indiscutiblemente humorística, destaca la actitud de Sócrates al reírse de sí mismo cuando su persona fue parodiada por Aristófanes en la comedia *Las Nubes* (Casares, 2002 [1961]:71).

Para Pío Baroja, la concepción del humor se encuentra en contraposición con la retórica. Por ello, considera a estos términos como antitéticos: «El humorismo es improvisación; la retórica es tradición. Una fórmula retórica repetida es no sólo [sic] aceptable, sino agradable; una fórmula de humor repetida se convierte en antipática y fastidiosa» (2002 [1986]: 132).

Baroja no delimita las diferencias entre los términos humorismo y humor, pero sí diferencia estos dos términos con respecto a la retórica:

El humorismo es invención, intento de afirmación de valores nuevos; la retórica es consecución, afirmación tradicional de valores viejos. El humor es dionisiaco, la retórica apolínea; el humor guarda más intuiciones de porvenir, la retórica más recuerdos del pasado.

El humorismo es surco nuevo y tiene el encanto de lo imprevisto; la retórica es el surco viejo y tiene el encanto de la repetición necesaria para el ritmo. El humor necesita inventar, la retórica se contenta con repetir. El humor tiene el sentido místico de lo nuevo, la retórica el sentido respetuoso de lo viejo. Se puede decir: "Todo es nuevo", como HERÁCLICTO [sic], y se tiene razón pensando en la sustancia, que cambia constantemente. Esta será una afirmación grata para el humorismo. Se puede decir: "Todo es viejo, no hay nada nuevo bajo el sol", pensando en las formas. También se puede tener razón, y este aserto será grato para los retóricos (2002 [1986]: 132).

A partir de estas afirmaciones que diferencia al humorismo de la retórica, Baroja postula dos tesis: "Todo es viejo" y "Todo es nuevo". Sin embargo, el autor percibe la limitación de ambas tesis, a través de las consecuencias observables, como indica a continuación:

La retórica tiene que basarse en un espíritu de autoridades, por eso se vale de la fuerza de los prestigios históricos; de aquí que la retórica tienda al dogmatismo y a la pedantería. El método retórico tiene el inconveniente de que lo estrecha todo y lo hace mecánico; la falta de método del humorismo es una teoría peligrosa, como todo anarquismo, porque lleva a la exaltación, a la extravagancia y al caos. Para emplear este método de no tener método hay que confiar en sí mismo y no temer el fracaso (Baroja, 2002 [1986]: 132)

Lo más destacable de la percepción de Baroja es la diferencia entre retórica y humor. Este es la antítesis de la primera. Por lo tanto, la retórica representa lo caduco y anquilosado y el humorismo la renovación, la negación de la retórica. Sin embargo, sostenemos que el humor como estado de ánimo subvierte la retórica creando y renovando el campo artístico literario, como lo ha demostrado con maestría Adán en *La casa de cartón*.

Para Ramón Gómez de la Serna, según Alan Hoyle¹⁰, el humor era un arma que utilizaba para combatir todo lo que suponía “tiranía brutal y cómo su evasión mediante el humor representaba –valga la paradoja– un fuerte compromiso militante a su manera (2009: 4). El manifiesto teórico fundamental acerca de esta materia es el ensayo sobre “Humorismo” aparecido en *Ismos* (1931). El ensayo se encuentra dividido en seis partes. La primera, según Hoyle, constituye toda una poética del humor, basado en una filosofía del absurdo. El humor desempeña un papel psicológico, subversivo, ya que a través de este una minoría de “tipos señeros” logra romper con los rigurosos esquemas del pensamiento convencional que rigen las grandes estructuras del arte, causando a su vez conflictos en las masas (2009: 4). Más aún, se destaca el aspecto creativo del humor y su valor trascendental que se escapa para crear algo nuevo, inspirado en la bondad y no en el malhumor, además no corrige o enseña explícitamente nada, no obstante debe conmover. Gómez de la Serna asume una práctica de deconstrucción, recreación y revelación de una realidad muy concreta, muy humana pero inadvertida e insólita (2009: 5). De manera que Gómez de la Serna, en *el ensayo* “Humorismo”, afirma: «Toda literatura en que no hay humorismo tendrá un defecto de tiesura, un defecto declamatorio que la hará no curada y sólo [sic] cuadro episódico del escenario del mundo, monstruosidad en una sola dirección, aislación de un crimen sobre el conjunto del vivir» (1943: 197). De acuerdo con lo expresado, la vida se fusiona de seriedad y humor, no puede faltar este último.

¹⁰ Véase Hoyle, Alan en *El humor ramoniano de vanguardia*. Boletín Ramón n°. 18. Madrid: Gráficas Summa, 2009

La segunda parte del ensayo, siguiendo a Hoyle, define lo que no es el humor. Entre las distinciones que menciona Gómez de la Serna en *Ismos* tenemos las siguientes: el humorismo no presenta la vulgaridad del chiste que es el “humorismo que se arrastra”; no es la risa de lo cómico que abusa de su objeto y “supone una ausencia de emoción”; no presenta la fría distancia de la ironía; ni la negatividad de la sátira, que rechaza la realidad, mientras que el humor, el buen humor, ve la realidad de dos maneras generando una “contienda de dos realidades, una supuesta y otra cotidiana”; no es agresivo porque carece del “ensañamiento” de otras clases de humor. No sirve a una ideología política: “no debe hacer propaganda de nada ni propugnación de ninguna nueva mentira civil de renacimiento (Gómez de la Serna, citado por Hoyle 2009: 5). Hoyle destaca la particular concepción del humor desde la perspectiva de Gómez de la Serna con respecto a Bergson (risa correctiva), Freud (el chiste y el humor como ahorro de emoción), Valle Inclán (sarcasmo amargo), Pérez de Ayala (pedantería intelectualizada), Unamuno (metafísica bufo-trágica) y Ortega y Gasset (el arte como ludismo deshumanizado e intrascendente). Para Gómez de la Serna el humorismo es un juego artístico lleno de emoción creativa y de gran trascendencia sin trascendentalismo (Hoyle 2009: 5). En definitiva, Gómez de la Serna sostiene:

El humorista es un ser enlutado por dentro que hace sufrir la alegría. Ama los *clowns* y no tiene que ver nada con ellos, pues también ama los enterradores y no tiene tampoco que ver nada con esos lúgubres oficiantes.

Tampoco hay que confundir al humorista con el bufón. Ese sería un crimen de lesa majestad, pues el humorista es el rey sobrehumano, es el rey con facultad de juicio y de ironía.

El buen humorismo no exige que se ría, porque la risa, después de todo, es un acto tan esporádico como el estornudar (1943: 202).

En este sentido, Gómez de la Serna deja claro lo que no es un humorista y lo que es el humor. En otras palabras, una vez más hace gala de la filosofía del absurdo.

En la tercera parte del ensayo, el autor de *Greguerías* menciona definiciones del humor de diversos estudiosos. Hoyle afirma que Gómez de la Serna no indica la fuente de donde proviene la información. No obstante, al parecer, corresponden a la Enciclopedia Espasa Calpe, acota el crítico. Aprueba una larga cita de Taine que subraya cómo el humor confunde todas las categorías. Palowski [sic] le sirve para reforzar la idea de subversión de categorías fijas y para señalar el propósito de la creación poética, ya que el humor supone “el encuentro con lo desconocido”. Asimismo, se distancia de la función correctiva y social de la risa postulada por Bergson, a través de las palabras de Palowski. Por último, cita a Walpole, para quien el mundo es “una comedia para el hombre que piensa y una tragedia para el hombre que siente” (2009: 5). En síntesis, Gómez de la Serna acota: «El humorista reúne a esos dos hombres en uno solo» (1943 :215). A esto último agregaríamos: el mundo es una tragicomedia para el hombre que siente y piensa.

La cuarta parte del ensayo plantea el humor de naturaleza española, relacionándolo con la cultura barroca focalizada a través de la paradoja: vida y muerte. En este sentido apela a las obras de Quevedo, Gracián y Goya (Hoyle, 2009: 6). Comparando el humorismo internacional con el español, en resumidas cuentas, Gómez de la Serna afirma:

Casi todos los humorismos internacionales son un juego, un trucaje, y frente a ellos el humorismo español tiene un sentido entrañable y es como la pesadilla de las entrañas retorcidas.

Este pueblo puro, que sólo [sic] vive su humanidad y su rectitud como si se hubiese encerrado en sus fronteras sólo [sic] para eso y para bien morir, propugna su humorismo como una solución verdadera del ánimo, como consuelo de lo problemático invariable, como una salida de las más profundas congojas (1943: 222).

De acuerdo con lo dicho por Gómez de la Serna, el humor español es tragicómico.

La quinta parte del ensayo, Gómez de la Serna revisa las características generales del humor italiano, norteamericano, francés, inglés, alemán y ruso. Cabe señalar que el autor de *Greguerías* considera una relación mínima entre el humorismo inglés y el español:

El único contacto que hay en el humorismo inglés con el humorismo español está en lo más grande de su literatura, en esos locos melancólicos de Shakespeare, y se podría decir que Yorik y que mucho de Hamlet es español y ha estado en sus príncipes rebeldes y en sus bufones reconcentrados (1943: 226)

Sin embargo, critica al humor inglés por ser demasiado perfeccionado, social y autoritario (Hoyle, 2009: 6).

La última parte, sexta, Gómez de la Serna afirma que en los nuevos poetas españoles al intentar el surrealismo incurren en “superhumorismo”. El autor de *Greguerías* al respecto acota: «Es lo que les era necesario hacer bajo las luces exigentes de España que necesitan de rebeldía para todo amaño de arte, burla en la línea, guasa en medio de la recitación, remate cínico en la filigrana. El mismo

toreo se queda con gesto de haberse burlado cuando termina la suerte trágica» (1943: 228).

Gómez de la Serna concluye su ensayo insistiendo en tres aspectos: primero, en cuanto a técnica, el humor forma parte precursora de la rebelión del arte moderno contra la imitación mimética del mundo, por su afán de destrozar, desvariar y recrear la realidad; Segundo, reafirma la premisa filosófica del absurdo, ya que sus procedimientos entrañan un doble juego: subversión cómica y creación poética; y, por último, se traduce en una militante pero pacífica disconformidad con la vida convencional (Hoyle, 2009: 6).

A nuestro juicio, Gómez de la Serna, en línea generales, concibe el humor como un estado de ánimo, bondadoso, amable que subvierte la retórica convencional a través de la filosofía del absurdo. Desde nuestra perspectiva, esta se relaciona con percepción de la incongruencia sostenida por Schopenhauer. De este modo, el humor de Gómez de la Serna resulta absurdo.

2.4. Paratextos¹¹: percepción crítica del humor en la novela de Adán

Muchos críticos literarios peruanos y extranjeros han coincidido en percibir rasgos del humor y otras categorías tales como la ironía, el sarcasmo y la parodia en las páginas de la novela vanguardista *La casa de cartón* (1928). Para situarnos

¹¹ Véase Genette, Gérard en *Umbrales*. Genette define al paratexto como una zona indecisa entre el adentro y afuera del texto. Delimita los paratextos en dos grupos: el peritexto que incluye los elementos paratextuales insertados dentro del volumen del texto (título del libro, intertítulos, dedicatorias, prólogos, epígrafes); y el epitexto conformado por los mensajes que se encuentran fuera del volumen del texto, en un espacio físico virtualmente ilimitado; dichos contenidos son la propaganda, los artículos de los propios autores, entrevistas, conversaciones, coloquios, debates, etc., en otros términos, todo texto que se refiera al texto analizado (2001: 7-9).

en el análisis del humor apelamos a la propuesta tipológica de Theodor Lipps (1923). Por ello, en este acápite se presentará y se analizará la percepción humorística a partir de esta propuesta.

Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui presentaron *La casa de cartón* (1928) en el escenario literario a través del prólogo y colofón, respectivamente. A continuación se explica la perspectiva de ambos intelectuales.

Sánchez escribió el Prólogo (1928) de *La casa de cartón*¹². En este, el crítico considera a Martín Adán ser distinto de Rafael de la Fuente Benavides; sin embargo, advierte la semejanza entre ambos: el recato y el gesto modoso (2001:13). Sánchez, además, indica las influencias en Adán. En primer lugar, menciona a Proust de quien aprendió cierta delectación parsimoniosa al describir; por otra parte, de Joyce, un acento delatador de sacristán (2001: 13). Líneas después, Sánchez afirma: «Felizmente, *la ironía*, la lectura, y el cigarrillo, le abroncaron un tanto la voz aflautada y la vocación pastosa» [La cursiva es nuestra] (2001: 13). El crítico rápidamente indica características de la personalidad adolescente de Adán. Estas en alguna medida se perciben de manera conjugada en la novela en cuestión. A nuestro juicio, el recato y el gesto modoso, en sentido figurado, corresponden al estilo, es decir al sustrato barroco e irónico que se advierte en la novela, ya que en ella se detecta la influencia, por ejemplo, de

¹² En esta tesis trabajamos con la edición de Editorial Peisa, 2001.

Francisco de Quevedo. Además, Sánchez, en el Prólogo¹³, cataloga de “vanguardia” a la persona de Adán:

De la Fuente es la vanguardia por su humorismo, por su deportismo en el estilo; pero este afán de hacer literatura y frases, acusa cierto decadentismo distante del ritmo ruberiano, pero no por eso menos decadente. Lo decadente es aristocrático siempre, pero hay un vanguardismo de lo decadente, y éste [sic] es el que practica Martín Adán [La cursiva es nuestra] (2001: 14).

En esta acotación: «*De la Fuente es la vanguardia por su humorismo, por su deportismo en el estilo*», Sánchez personifica en el joven escritor de la Fuente a la vanguardia y a Martín Adán como el que practica el vanguardismo de lo decadente. En este sentido, Sánchez resume las características de la vanguardia en la figura de Adán; en palabras de Octavio Paz¹⁴, haciendo referencia al romanticismo y la vanguardia, nos dice: «En ambos movimientos [juveniles] *el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor –armas que también destruyen también al que las usa*; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma» [La cursiva es nuestra] (1972: 145). En efecto, ironía y humor es lo que se destaca en el estilo de Adán.

¹³ Véase Aguilar Ponce, Emma en *Una novela vanguardista: La casa de cartón de Martín*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Con respecto a la relación entre Adán y la vanguardia: Luis Alberto Sánchez en el Prólogo de *La casa de cartón* sostiene: “De la Fuente es la vanguardia, por su frescura de imágenes, por su dislocamiento, por su humorismo, por su deportismo en el estilo; [...]”(14). Más adelante advierte: “[...]. Lo decadente es aristocrático siempre, pero hay un vanguardismo de lo decadente, y éste [sic] es el que practica Martín Adán” (14). En estas palabras, percibimos el énfasis del prologuista al personificar la vanguardia, primero, en De la Fuente, la figura real del escritor como si tratara de decirnos que el Perú tiene su propia vanguardia, definida por el estilo de éste [sic]. En segundo lugar, deja de lado a De la Fuente para enfatizar al mito, a la figura literaria que había nacido, Martín Adán. Con estas apreciaciones, Sánchez puntualizaba, en el horizonte de expectativa, la filiación vanguardista, transgresora e innovadora de *La casa de cartón* (2010: 26).

¹⁴ Véase Paz, Octavio en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Mariátegui escribió el Colofón (1928), en este acota, por un lado, que: «*Martín Adán no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista*. Es un personaje inventado por él mismo, de cuyo nacimiento he dado fe, pero de cuya existencia no tenemos todavía más pruebas que sus escritos»¹⁵ (2001: 81). Por otro lado, Mariátegui afirma: «La literatura de Martín Adán es vanguardista, porque no podía dejar de serlo, pero Martín Adán mismo no lo es aún del todo»¹⁶ (2001: 82). En la primera afirmación, el Amauta sutilmente critica la carente posición ideológica partidaria de Adán; en la segunda, advierte la posición artística del joven escritor y poeta en el contexto histórico de los años 20. Con respecto al humor, Mariátegui sostiene lo siguiente:

En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor, de sus veraneantes. *Si la biografía resulta humorística, la culpa no es de Martín Adán, sino de Barranco*. Martín Adán no ha inventado a la tía de Ramón ni

¹⁵ Véase Aguilar Ponce, Emma en *Una novela vanguardista: La casa de cartón de Martín*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. Con respecto al género de *La casa de cartón*, José Carlos Mariátegui afirma en el colofón: “*las cuartillas de la novela*” [La cursiva es nuestra] (81). En efecto, Mariátegui cataloga a *La casa de cartón* en el género de novela. Así también, sostiene que Adán “no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista” (81). Mariátegui afirma tal proposición, porque para este ideólogo del socialismo peruano el artista debía comprometerse políticamente, en consecuencia, manifestar abiertamente su compromiso social, y Adán, tal vez, por ser un joven descendiente de la aristocracia limeña, o por presentar un escepticismo político partidario, no encajaría en lo que César Vallejo llamó “hombre sanguíneamente socialista” (López Lenci, 2005: 150), para referirse a este tipo de artista comprometido. En relación a este punto, Sánchez señala en el prólogo lo siguiente: “[...] Alguien ha dicho que el mundo vira hacia la izquierda, y *Martín se desliza hacia la izquierda*. No hay más remedio. *Pero, eso sí, él entiende la izquierda literaria, totalmente apolítica. Totalmente artística, totalmente literaria*” [la cursiva es nuestra] (16). Es decir la izquierda que “militaba” Adán era una izquierda artística, sin tinte dogmático partidario. Por ello, Mariátegui no lo considera como tal (2010: 26).

¹⁶ *Ibidem*. José Carlos Mariátegui desde su percepción: «contextualiza la escritura de Adán en el tiempo en que se desarrolló como escritor juvenil: “Época vagamente preparada por el discurso del doctor Villarán contra los profesionales liberales [...]; pero concreta, social, material y políticamente representada por el leguismo, las urbanizaciones, el asfalto, los nuevos ricos, el Country Club, etc... La literatura de Martín Adán es vanguardista, porque no podía dejar de serlo, pero Martín Adán mismo no lo es aún del todo” (82). En este sentido, Mariátegui no puede negar que Adán es un escritor de su tiempo, es decir un vanguardista» (2010: 27).

su bata, ni su negrita; todo lo que él describe existe. Tiene las condiciones esenciales del clásico. *Su obra es clásica, racional, equilibrada, aunque no lo parezca*. Se lo siente clásico, hasta en la medida en que es antirromántico (2001: 83)

Mariátegui destaca la individualidad del personaje de la novela a través de su autor Adán por el hecho de retratar los defectos, vicios, virtudes, tontería, estupidez de los personajes de Barranco, a través del empleo del humor e ironía. Asimismo, el Amauta destaca lo clásico en esta novela. A nuestro juicio, lo clásico en esta novela corresponde al sustrato de lo barroco y lo romántico, pero subvertido por el humor.

Mario Vargas Llosa en el artículo "*La casa de cartón*. I. La poesía y el realismo" (1959) con respecto a la novela de Adán considera que esta es una obra realista¹⁷ con todos los procedimientos literarios que en su época servían para la literatura de evasión. En este sentido, destaca la influencia de Eguren:

El exotismo, el cosmopolitismo, la obsesión del color, el adjetivo inusitado, los climas inciertos, todos los resortes de la poesía de Eguren se emplean también aquí, pero para obtener resultados distintos [...] Martín Adán echa

¹⁷ Ibídem. Mario Vargas Llosa: «consideró a la obra de Adán "profundamente realista", pero advierte que no se trata de "un realismo peruano, es decir costumbrista o folklórico, sino de un realismo esencial" (Vargas Llosa 1959: N° 135-136). Destaca el predominio poético de *La casa de cartón*, por ello dice: "En una obra poética la realidad llega a nosotros a través de una sensibilidad y es la riqueza de ésta lo que nos hace aceptar o rechazar aquélla" (Vargas Llosa 1959: N.º 135-136). A pesar de la percepción "realista", el escritor deja claro lo siguiente: "Martín Adán no se propuso redactar un documento objetivo de la vida del balneario de Barranco en 1925, sino *transmitir las impresiones, sensaciones y emociones* que este barrio de nueve mil almas significó para él en su infancia y juventud" [la cursiva es nuestra] (Vargas Llosa 1959: N° 135-136). Las impresiones, emociones a las que se refiere Vargas Llosa guardan relación con la subjetividad lírica, por eso dice: "[...] su obra carece de un argumento coherente. [...]. El novelista siempre traiciona la realidad" (Vargas Llosa 1959: N.º 135-136). En resumidas cuentas, el escritor la considera "una obra realista" (Vargas Llosa 1959: N.º 137), pero interiorizada por el narrador» (2010: 32).

una mirada alrededor y se apodera de aquellas personas que han rodeado su existencia; las colorea y las deforma ligeramente, las camufla tras una gran pantalla de sonidos e imágenes, pero revela literalmente la impresión, las reflexiones y la afección que le inspiran. *A diferencia de Eguren, Martín Adán no tolera que los seres fabulosos se entrometan en su mundo. Es tan estricto y desconfiado que, para evitar una falsificación involuntaria, ni siquiera inventa personajes; se limita a secuestrarlos de las plazas y calles o de esa playa ahora en ruinas de Barranco* [La cursiva es nuestra] (1959: 135-136).

Vargas Llosa entiende a la novela de Adán como realista, ya que en esta se percibe los procedimientos literarios focalizados en la reflexión del autor a partir de los pobladores del balneario de Barranco de los años veinte. El Nobel, considera al humor como un instrumento importante que le impide evadir la realidad. Con respecto a este Vargas Llosa sostiene que:

Es verdad que el humorista suele enmascarar la realidad y apuñalearla, porque centrando toda la vitalidad del mundo en este único plano, todos los otros pierden importancia, son olvidados o menospreciados. El humor en la literatura acostumbra proponer un optimista burlón anegado de conformismo. Pero en La casa de cartón el humor no es de ningún modo lo primordial. Está integrado a otros elementos que constituyen también aspectos básicos de la realidad: la amistad, el amor la melancolía [La cursiva es nuestra] (1959: 136).

A través de esta idea: “el humorista suele enmascarar la realidad y apuñalearla”, Vargas Llosa se está refiriendo al humor irónico. En toda la novela, se percibe tres tipos de humor: el humor humorístico, el humor irónico y el humor satírico, según la propuesta de Theodor Lipps. A esta integramos el siguiente: el humor paródico.

Si bien el humor no es de ningún modo lo primordial, como lo advierte el Nobel, este es el sustrato emocional que se encuentra presente de manera conjugada con otros aspectos de carácter emocional como la amistad, el amor y la

melancolía que conforman la realidad social del ser humano, y en la ficción de la novela forma parte del microcosmo social-emotivo que influye en la personalidad del narrador, adolescente. Por consiguiente, el fondo comprende, en parte, los aspectos emocionales (humor, amistad, y melancolía) que se evidencian a través de los recursos retóricos como la metáfora, la sinestesia, entre otros, que utiliza Adán relacionados a la forma.

Además, Vargas Llosa con respecto al humor de esta novela anota: «Por ello, *el humor en el libro es signo de vida*. Sirve para que veamos que esa sociedad está en movimiento, que hay un intercambio constante de acciones en ella» [La cursiva es nuestra] (1959: 137). En este sentido, concordamos con el Nobel al manifestar que el humor en la novela de Adán es “signo de vida”, ya que el narrador personaje adolescente a través de su discurso utiliza el humor midiendo bien las circunstancias, logrando a través de este cuestionar a la incipiente modernidad en la sociedad limeña, focalizado en el balneario de Barranco que en los años veinte todavía era casi una aldea. Por ello se encuentra subvirtiendo en toda la novela.

Siguiendo al Nobel, con respecto al humor, afirma lo siguiente:

Todos los mundos irreales que la literatura ha construido parecen congelados; sus miembros tienen la existencia rígida de las piezas de un mecano. Esto se advierte nítidamente en la obra de Eguren, donde el humor no aparece nunca. En Martín Adán, en cambio, el ambiente de jovialidad y alegría que envuelve a ciertos objetos y a ciertas personas nos lo hace familiares, próximos, reales (1959: 136).

La comparación que Vargas Llosa realiza entre Eguren y Adán es bastante opuesta en cuanto al fondo o contenido y la forma, ya que Eguren es un poeta cultísimo y cuida mucho salir del paradigma clásico del Simbolismo. Por su parte, Adán también resulta clásico en cuanto al cuidado exquisito de la lengua castellana y las formas retóricas, he ahí la influencia de Eguren en este aspecto. Sin embargo, la osadía de Adán radica en seguir la influencia de las escuelas vanguardistas como el cubismo, surrealismo, dadaísmo y la estética grotesca que le permitieron dar la vuelta al orden establecido a través de la clave emocional: el humor, por ello en toda la novela se encuentra en ciertos fragmentos o capítulos la jovialidad y alegría que envuelve a ciertos objetos y personajes, como lo advierte Vargas Llosa.

Johnn Kinsella en el artículo “La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón*, de Martín Adán” (1987) sostiene que, en la novela en cuestión, Adán emplea su observación poderosa para ofrecer a los lectores un cuadro pictórico de la clase media de Barranco. Kinsella acerca del aspecto humorístico que caracteriza a esta novela vanguardista afirma:

El autor es capaz de imponer al libro un tono y una pauta y crear una relación entre el autor y el lector gracias al empleo de *un sentido del humor controlable*. Esto le permite divertirse a expensas del limitado mundo social de Barranco, lugar que ha elegido para realizar su sátira. *El humor es el medio que le permite retratar con gran precisión y control los fallos de la sociedad contrapesando, al mismo tiempo los confines del intelecto adolescente*. Las beatas que van a misa diaria y rezan el rosario, las multitudes de los cines con sus gustos sentimentales, los bañistas en la playa... todos están sujetos al mismo humor del narrador [...] [La cursiva es nuestra] (1987: 96).

Kinsella observa el sentido del humor controlable en la novela. Con respecto a esta idea, a nuestro juicio, consideramos importante la perspectiva del crítico,

puesto que en la novela de Adán este “humor controlable” se circunscribe a la mirada de un narrador, acerca del balneario de Barranco y sus habitantes nacionales y extranjeros.

Hugo Verani en “*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano” (1989) afirma lo siguiente:

El efecto distorsionado y arbitrario que provoca el relato deriva, en gran parte, del humor de Martín Adán, que *inventa cuadros irrisorios para satirizar la moral religiosa y la “sociedad elegante” de los burgueses veraneantes*: beatas parroquiales que huelen a ropa sucia, solteras virtuosas, una inglesa que parecía un jacarandá, un alemán zapatonudo, calzones de señora en las azoteas. La remisión a lo ridículo, la atracción por lo anónimo y *el humor irreverente actúan de factor desmitificador del mundo objetivo* y hacen más persuasivas situaciones insólitas que irrumpen con naturalidad (1989: 1081-82).

Verani destaca el humor satírico del que se vale el narrador personaje para dar cuenta de la moral religiosa practicada por los personajes burgueses del balneario barranquino, a comienzos del siglo XX. Asimismo, el humor irreverente al que se refiere lo relacionamos con el humor irónico. Por lo tanto, el humor, desde la perspectiva del crítico, logra desmitificar el mundo objetivo desde la subjetividad humorística del narrador.

Peter Elmore en “*La casa de cartón y Duque* más allá de la aldea”¹⁸ considera la ironía “un principio estructurador” (1993: 73), ya que el contexto histórico en el que se escribió la novela en cuestión se encuentra enmarcado en el proceso de la modernidad. Por lo tanto, la actitud irónica de Adán cobra sentido

¹⁸ Véase Elmore, Peter en *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1993.

cuando a partir del narrador se cuestiona la posibilidad de una modernidad auténtica en la periferia. Al respecto Elmore afirma:

La posición de Adán desdeña los dictados de la moda internacional, pero no lo hace en nombre de un nacionalismo vehemente, de la romántica exaltación de una presunta esencia peruana. Su perspectiva es más sutil y compleja: para él la modernidad no está en otra parte, en una Meca profana a la que se deba un peregrinaje ritual. *Para el cándido entusiasmo de quienes aspiran a calcar prestigiosos modelos extranjeros receta la cura de la ironía* [La cursiva es nuestra] (1993: 71).

Por otra parte, Elmore encuentra afinidad entre Fernando Pessoa y Adán con respecto de la modernidad:

Lo que las [sic] [los] dos colocan sobre el tapete es la posibilidad misma de ser un sujeto moderno en una sociedad periférica. Un cosmopolitismo acrítico simplemente esquivo ese problema y procede a salvar la distancia entre la metrópoli y la periferia a través de la imitación. [...] en su afán de hacerse moderno el imitador exhibe su provincianismo. Al adherirse a la letra, no puede sino traicionar el espíritu (1993: 72).

En efecto, según Elmore, la ironía es la única manera de superar el impase de la imitación. Por ello, el crítico considera a esta no solo como un modo discursivo, sino más bien un “principio estructurador”, ya que paradójicamente el sujeto irónico afirma su identidad en el desdoblamiento: de algún modo observa a los demás y a sí mismo desde afuera, desde la exterioridad de su inteligencia. En síntesis es sujeto y objeto simultáneamente (1993: 72). En consecuencia se observa que en toda la novela el narrador se ríe de la ilusión cosmopolita de los habitantes de Barranco.

Javier Sologuren (2005) en el artículo “Los primeros cincuenta años de *La casa de cartón*” con relación al tema del humor considera que «el título mismo es

anuncio de una de las características más definidas del libro: su humor lúdico». A nuestro juicio, Sologuren al referirse a este “humor lúdico” lo relaciona con la influencia de la escuela dadaísta. El crítico y poeta considera que en las páginas de la novela en cuestión se percibe un:

Humor ágil y retozón a veces, otras ácido y cortante: “Largas filas de viejas friolentas (chales negros en los pescuezos amarillos de tendones rojos; viejos panzudos con el amigo que nada es, al lado (cotizaciones del algodón, manos peludas con el anillo matrimonial, y lentes, y anteojos, y gafas, y párpados esféricos, y arrugas que parecían de maquillaje [La cursiva es nuestra] (2005: 391).

Este “humor ágil y retozón” al que se refiere Sologuren se relaciona con el humor humorístico; por otro lado, el “humor ácido y cortante” se relaciona con el irónico. Asimismo, el crítico y poeta percibe la:

Fuerza caricaturesca y satírica, y travieso ingenio de palomilla que se divierte en traer nada menos que al Sol, al Astro Rey, al doméstico círculo de una sartén y en calidad de reluciente huevo frito: “un sol de oro brillante y en relieve, casi en la periferia de un cielo de porcelana acuoso y accidentado” [La cursiva es nuestra] (2005: 391).

La “fuerza caricaturesca y satírica” advertida por Sologuren se relaciona con el humor satírico. Por lo tanto, el humor en *La casa de cartón* es una amalgama de humores finamente articulados en cada fragmento.

James Higgins en “Narrativa regionalista e indigenista¹⁹” (1920-1941) con respecto al humor destaca que en *La casa de cartón*:

Con humor lúdico el narrador ironiza la mentalidad conservadora de la burguesía barranquina. Así cuando se da ínfulas de socialista, su primera enamorada se espanta y lo abandona, prometiendo darse al primer cristiano viejo que pase. Otro pasaje parodia el gusto estético de los vecinos

¹⁹ Véase Higgins, James en *Historia de la literatura peruana*. Lima: Editorial Ricardo Palma, 2006.

describiendo su respuesta a diferentes puestas sol en términos de sus expectativas cuando van al cine, donde se entusiasman con películas de amor sentimentales y escapistas protagonizadas por Valentino y se escandalizan de todo lo que atente contra la decencia burguesa (2006: 202).

En la novela de Adán, el crítico reconoce el humor lúdico, la ironía y la parodia. Desde nuestro punto de vista, el humor subvierte los siguientes recursos retóricos: los juegos de palabras (lúdico) y la ironía. Incluso, apela al género paraliterario de la parodia para criticar a la sociedad barranquina.

Carlos Eduardo Zavaleta en el artículo “Ricardo Palma y Martín Adán” (2006) afirmó, al referirse a la novela de este último, lo siguiente: «En cualquier fragmento que escojamos (sea en un breve capitulillo de *La casa de cartón* [...]), vemos lo que *Foucoult* llama “*el relámpago del encuentro poético*”, fruto de una rica imaginación que culmina en el requiebro de una frase burlona, precisa, fulgurante o sólo [sic] traviesa» [La cursiva es nuestra] (2006: 150). En este sentido, la percepción lúcida de Zavaleta se puede comprobar a lo largo de toda la novela en cuestión. Por ejemplo, en el fragmento n°. 10, el narrador al recordar a su segunda enamorada (tercer párrafo del texto) narra lo siguiente: «Mi segundo amor tenía quince años de edad. [...] *Tuve que salir bien en los exámenes, con veinte –nota sospechosa, vergonzosa, ridícula: una gallina delante de un huevo–*. [...]» [La cursiva es nuestra] (2006: 31). Aquí se observa que el narrador se burla de sí mismo al buscar la máxima calificación en los exámenes para dejar contenta a su enamorada de turno. La imagen de “una gallina delante de un huevo” asociada a la nota “20” demuestra la gran imaginación de relacionar el contorno de la imagen de una gallina y el de la imagen del número dos; con respecto a la imagen ovalada

del huevo se encuentra la correspondencia con la del número cero que se caracteriza por ser representado de forma ovalada.

Además, Zavaleta (2006) anota que en el registro burlón de los retratos de los personajes, de Adán, se encuentra la influencia del *Lazarillo de Tormes*, *La Gitanilla* de Cervantes y *El buscón llamado don Pablos* de Francisco de Quevedo. Retomaremos este punto de las influencias humorísticas en la novela de Adán con detenimiento en el capítulo dos de esta tesis.

Edmundo Bendezú en el ensayo *Martín Adán* (2005) sostiene que *La casa de cartón* fue realizada por su autor siguiendo las corrientes europeas de renovación del género (2005: 131). Bendezú se refiere a la narrativa vanguardista que en el transcurso de la década del veinte, del siglo pasado, produjo la nueva novela en Hispanoamérica. Por otro lado, señala que la ironía era parte del arsenal novelístico de Adán. Con respecto a este punto, el crítico peruano acota lo siguiente:

Albérès señala [...] “Hacia 1925, cuando aún predominaba oficialmente –y predominara siempre– la buena novela documental y documentada, burguesa, populista, marxista, campesina, obrera, nacional, psicológica y social, geográfica e histórica, *eran sin embargo, numerosos los herejes que, en lugar de crear un mundo novelesco que fuera una repetición del mundo real, querían hacer un universo simbólico y artístico. Sentimentales e irónicos, un poco ácidos, como Gide o Larbaud, sobremanera indiferentes y lejanos como Giraudoux, rutilantes de enigmas y desafíos como Cocteau o Breton, querían hacer un relato un acto de encantamiento, es decir, un arte*” [La cursiva es nuestra] (Bendezú 2005: 131).

Dentro del grupo de “herejes” deseosos de crear un universo de símbolos que se fusionaran con la vida encontramos a Adán, quien a través de su novela

supo desafiar la estética de la novela tradicional, gracias a la influencia de los novelistas europeos citados líneas arriba. Así también, en *La casa de cartón*, Bendezú no solo advierte la presencia de la ironía sino también del humor, el buen humor, y la estética grotesca, por ello nos dice: «El narrador en esta brevísima novela sobre sus amores infantiles y de la pubertad, utiliza la ironía y un agudo sentido del humor para entregarnos un aspecto de su personalidad [...]» (2005: 137). También, afirma con respecto a lo grotesco lo siguiente:

[...] Lo grotesco, como categoría estética, reaparece en las expresiones surrealistas en el arte y en la literatura de la época en que Martín Adán comenzó a escribir. Lo grotesco en Martín Adán tiene algo de horror frente a un mundo alienado, pero en general es un grotesco sonriente; sin embargo, se advierte detrás de la sonrisa, que sirve de máscara, una persistente angustia, una prematura desesperanza; alguna dosis de cinismo (2005: 128).

Katherina Niemeyer en *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto*.

La novela vanguardista hispanoamericana (2004), realiza un estudio interesante acerca de las novelas vanguardistas hispanoamericanas, con respecto al tema del humor en la novela de Adán nos dice:

Indudablemente, en todo este contexto *La casa de cartón*, del peruano Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides, (1908-1985), *puede considerarse una de las novelas más representativas de ese espíritu humorístico-lúdico, desprejuiciado y escéptico que la Vanguardia hispanoamericana supo desarrollar con sistematicidad, por primera vez en el continente* [La cursiva es nuestra] (2004: 181).

Ese espíritu “humorístico-lúdico” al que se refiere la autora se relaciona con el humor humorístico, conjugado con lo “desprejuiciado y escéptico” que corresponde al humor satírico e irónico. Niemeyer considera a esta novela como

representativa de la Vanguardia hispanoamericana con respecto al mecanismo del humor.

Mario Castro Arenas en “Novela regionalista, poemática, cosmopolita, histórica, humorística (1920-1930)” (1970) al referirse a la novela de Adán sostiene que: «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*» (1970: 205). La personalidad a la que se refiere Castro Arenas se manifiesta en toda la novela, en algunos capítulos se observa el predominio del humor satírico, en otros el del irónico. Más adelante retornaremos en la explicación con respecto a este punto. El crítico sostiene que: «Los tópicos de la moral burguesa, el catolicismo pueril y ornamental de las beatas, las pequeñas banalidades de las costumbres y hábitos criollos, *son arañados por el humor de este vanguardista barroco que sacrifica todo al carro de Vishnú de su obsesión metafórica*» [La cursiva es nuestra] (1970: 205).

2.5. Recursos literarios subvertidos por el humor

Hemos presentado las diferentes percepciones de la crítica literaria con respecto al humor en la novela vanguardista *La casa de cartón*. En este acápite se desarrolla los recursos literarios subvertidos por el humor.

2.5.1. La ironía

En este acápite se desarrolla la cuestión histórica de la ironía en la modernidad a partir de la percepción de Octavio Paz (1974). En segundo lugar, se desarrolla la teoría acerca del concepto de ironía, para ello se apelará al estudio realizado por Wayne Booth (1989).

Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974) afirma lo siguiente: «El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. [...] fue algo más que una estética y una filosofía [...]. [Fue] Una manera de vivir y una manera de morir» (1974: 89). Friedrich Schlegel proponía la disolución y mezcla de los géneros y las ideas de belleza, sino que, por la acción contradictoria pero convergente de la imaginación y de la ironía buscaba la fusión entre vida y poesía (citado por Paz, 1974: 89). Por consiguiente, dice Paz: «El pensamiento romántico se despliega en dos direcciones que acaban de fundirse: la búsqueda de ese principio anterior que hace de la poesía el fundamento del lenguaje y, por tanto, de la sociedad; y la unión de ese principio con la vida histórica» (1974: 89). Paz sintetiza, según nuestra percepción, el pensamiento romántico en la poesía, esta resulta ser el eje de la historia, ya que para el ensayista y poeta mexicano:

Si la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales, esa revolución se confunde con la poesía. Blake dijo: “Todos los hombres son iguales en el genio poético”. *De ahí que la poesía romántica pretenda ser también acción: un poema no es solo un objeto verbal sino que es una profesión de fe y un acto*. Inclusive la doctrina del “arte por el arte”, que parece negar esta actitud, la confirma y la prolonga: más que una estética fue una ética, y aun, muchas veces, una religión y una política. *La poesía moderna oficia el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica* [La cursiva es nuestra] (1974: 90).

El romanticismo propugnaba la acción-poesía de los hombres en la sociedad, sin embargo esta implicaba la negación y la crítica de esas acciones dentro del contexto de la modernidad. Por ello, Paz anota: «Los textos críticos de los románticos ingleses y alemanes fueron verdaderos manifiestos revolucionarios e inauguraron una tradición que se prolongan en nuestros días» (1974: 90). En otras palabras, la aspiración romántica buscaba fusionar el arte y la vida, la antigüedad sin fechas y la historia contemporánea, la imaginación y la ironía. Mediante el diálogo entre la prosa y poesía se perseguía vitalizar a la primera por su inmersión en el lenguaje común y, por la otra, idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpretación: el poema en prosa y la constante renovación del lenguaje a lo largo de los siglos XIX y XX, con la intervención cada vez más fuerte del habla popular. Sin embargo, anota Paz, en 1800 y más tarde en 1920, lo nuevo no radicaba en que los poetas especulasen en prosa acerca de poesía, por el contrario esa especulación desbordaba los límites de la antigua poética y proclamaba que la nueva poesía era una nueva manera de sentir y de vivir (1974: 91).

La ironía es un concepto de múltiples significados, acota Wayne Booth en *Retórica de la ironía* (1989). En este estudio, Booth asume dicho tema desde la perspectiva de la retórica. Según el autor, la ironía con anterioridad al siglo XVIII era uno de los artificios retóricos menos importante: «A finales del período romántico pasó a ser un importante concepto hegeliano, con su propia esencia y necesidades, o bien un sinónimo de romanticismo o incluso un atributo esencial de

Dios» (1989: 14). Durante el siglo XX logró erigirse como rasgo distintivo por lo menos de toda buena literatura, esta opinión la sostiene los nuevos críticos como Cleanth Brooks (Booth, 1989: 14). Por otra parte, Kenneth Burke ha hecho de la ironía una especie de sinónimo de la comedia, de la “dramaturgia” y de la dialéctica, ya que ellas aluden en la vida al igual que en la literatura. Aparte de ello, el estudioso hace mención de la concepción de ironía de Northrop Freyre quien afirma en *Anatomy of Criticism* que el novelista irónico se menosprecia a sí mismo, y al igual que Sócrates no sabe nada, ni siquiera que es irónico. En este sentido la objetividad total y la supresión de todo juicio moral son esenciales. Por ello, afirma: «La ironía es naturalmente un estilo sofisticado» (citado por Booth, 1989: 14). Booth entiende esta concepción más próxima al género de la sátira y destaca la ironía moralista practicada por Voltaire Swift, Butler y Orwell.

De la variedad de concepciones acerca de la ironía, Booth destaca el aporte del filósofo danés Sören Kierkegaard en su estudio *El concepto de la ironía*. María Binetti (2003) con respecto a la ironía Kierkegaardiana nos dice que esta da comienzo a la vida personal, reflexionando sobre los datos de la consciencia inmediata, y delatando la ingenuidad de un espíritu acriticamente confiado en la realidad de ser objetivo. La subjetividad del hombre irónico ha perdido la inocencia, por ello se dedica a desenmascarar un universo que no percibe en su unidad. La ironía es el primer paso de una singularidad destinada a avanzar sobre sí. Ella dice las primeras palabras de una libertad que apenas balbucea el sentido metafísico

del yo y del mundo, pero que desde sus inicios se destina a cumplir el más alto designio de lo real.

2.5.1.2. La ironía: recurso retórico

Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forrandellas (1994), la ironía consiste en:

decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso. Obsérvese, por ejemplo, el juego irónico de varias facetas (por su ventura) y direcciones (hacia el lector, hacia la monja) que desarrolla Berceo en estos versos: *Pero la abadesa cadió una vegada, / Fizo una locura que es mucho vedada: / Pisó por su ventura yerva fuert enconada; /Quando bien se catido, fallóse embargada.* O la muy sutil amarga, apoyada sobre una litote y la elución de la palabra principal, del último terceto del soneto I Garcilaso: *Que pues mi voluntad puede matarme, /la suya, que no es tanto de mi parte, /pudiendo, ¿qué hará sino hacello?*

La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos. Una obra maestra de narración irónica es la carta del tío de Pablos a su sobrino, contándole cómo ha ahorcado a su padre: el lector conoce perfectamente la condición de los personajes —verdugo, ladrón, bruja— que se articulan en el texto, así como el concepto de honra defendido y expresado por el autor de la epístola (1994: 221).

Desde nuestra perspectiva, el humor como estado de ánimo subvierte al recurso retórico de la ironía en la novela. El desarrollo de esta idea se realizará a medida que se avance la tesis

2.5.1.3. Tipos de ironía: la estable y la inestable

En este acápite explicaremos los tipos de ironía a partir de la propuesta de Wayne Booth (1989).

2.5.1.3.1. Ironía estable

Es aquella que se caracteriza porque se presta a una interpretación precisa. Para reconocer las ironías estables, Booth delimita cuatro características en este tipo.

- a. Intencionadas, indica que estas ironías se han creado por los seres humanos con el propósito de que sean entendidos con cierta precisión al ser leídos u oídos.
- b. Encubiertas, porque son pensadas para reconstruirse con significados diferentes de los que se perciben a primera vista. En este sentido, se evitan afirmaciones como “resulta irónico que...”, “las cosas son irónicas” o “el universo es irónico” (31).
- c. Estables o fijas, en el sentido de que realizada la reconstrucción del significado, el lector no es invitado a socavar mediante nuevas demoliciones de reconstrucción. Por otra parte, el lector puede realizar nuevas reconstrucciones de significado a cuenta suya, y de esta forma convertir una ironía estable en inestable (31).
- d. Localizadas o finitas en su aplicación, ya que los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados; aunque, según Booth,

las que hacen referencia a temas muy amplios como la religión o la naturaleza de Dios, en el campo del discurso se circunscriben en tales casos (31).

Booth afirma que la ironía en cuanto ardid directo y clásico, no solo el correspondiente al de la oratoria, sino de toda aquella que se produzca en el proceso de comunicación, serán intencionadas, encubiertas, estables y localizadas. El autor advierte la existencia de muchos mecanismos verbales que “dicen” una cosa e “intentan” expresar otra, invitando al lector a reconstruir significados sobreentendidos. En efecto, la metáfora y el símil, la alegoría y el apólogo, por no hablar de la metonimia, la sinécdoque, el asteísmo, el micticismo, el carientismo, la preterición o la guasa, burla, parodia y paronomasia, se han discutido, según el investigador, en términos similares a la ironía, y algunas han demostrado tener una relación incómoda o confusa con ella (1989: 33). Booth propone cuatro pasos para la reconstrucción de la ironía estable.

Primer paso. Se exige al lector que rechace el significado literal. Si lee con atención, este no puede dejar de advertir cierta incongruencia entre las palabras. En síntesis, rechazar una proposición tácita, no es algo peculiar de la ironía, sino esencial en ella, acota Booth (1989: 36).

Segundo paso. Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas. Todas estas serán hasta cierto punto incongruentes con la afirmación literal.

Tercer paso. Debe tomarse una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor plasmados en el texto. Los dos primeros pasos no pueden decirnos por sí mismo si una determinada afirmación es irónica. Sin embargo, las

intenciones de la obra y no del autor permiten proponer una interpretación con respecto a la ironía estable.

Cuarto paso. Una vez tomada la decisión sobre los conocimientos o creencias del hablante, dice Booth, podemos finalmente elegir un significado o conjuntos de significados de los que podamos estar seguros. El acto de la reconstrucción finaliza con una creencia que puede hacerse explícita (1989: 38).

Presentaremos un ejemplo de reconstrucción del significado de una ironía, a partir de unos versos extraídos de “Poemas underwood” que se encuentra en *La casa de cartón*.

Primer paso. Si rehacemos el significado literal, encontramos incongruencia entre el concepto convencional que se tiene de justicia con respecto al sentido de justicia que utiliza el personaje, poeta, paseante (Ramón) en los siguientes versos:

La justicia es unas estatuas feas en la plaza de las ciudades

Ninguna de ellas me gusta ni mucho ni poco —no son

diosas ni mujeres

Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica y sin divinidad» (52).

El *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la Real Academia de la Lengua Española (RAE) consignaba el siguiente significado con respecto a la palabra justicia:

Justicia. f. *Virtud que inclina a dar a cada uno lo que le pertenece.*|| Atributo de Dios por el cual arregla todas las cosas en número, peso y medida.|| Una de las cuatro virtudes cardinales, que consiste en arreglarse a la suprema justicia y voluntad de Dios||[...]||*distributiva. La que arregla la proporción con*

que deben distribuirse las recompensas y los castigos. [...] [La cursiva es nuestra] (RAE M1927: 1149,1).

El personaje, poeta paseante reduce el sentido de la palabra justicia a la imagen de unas estatuas feas. A nuestro juicio, implícitamente para él la justicia no es “bonita” es decir “buena”, “virtuosa, inclinada a dar a cada uno lo que merece”; al negar la bondad de la justicia, la considera “fea”. En efecto, advierte: «Ninguna de ellas me gusta ni mucho ni poco —no son/diosas ni mujeres». Por lo tanto, en este verso, niega el sentido literal de la justicia, incluso la imagen alegórica de la justicia, la mujer vestida con túnica, los ojos vendados y que lleva entre sus manos la balanza.

Segundo paso. En el verso mencionado, líneas arriba, aparece encubierta la sexualidad desprejuiciada de las mujeres a través de la palabra “justicia”: «Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica y sin divinidad». Para el personaje, poeta paseante, la justicia de las mujeres se relaciona con “la virtud” de entregarse, pero en el plano sexual. Por lo tanto, resulta incongruente el sentido que da el personaje, poeta paseante a la palabra justicia respecto al sentido literal y convencional de dicha palabra.

Tercer paso. En gran parte de la novela de Adán se percibe el humor subvirtiendo el recurso retórico de la ironía. Por consiguiente, el contexto en el que se encuentra circunscrito: «Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica y sin divinidad» (52) es de índole irónica.

Cuarto paso. No queda duda de la ironía en el verso en cuestión, porque presenta la incongruencia del significado de la justicia desde la perspectiva del personaje, poeta paseante.

2.5.1.3.2. Ironía inestable

En este tipo de ironía, según Booth, la verdad muchas veces aparece muy a la distancia, se niega a declararse a favor de cualquier proposición estable, aunque se trate de lo opuesto a una proposición negada por su ironía. La única afirmación segura, dice Booth, es la negación con que se inicia una obra irónica: “esta afirmación es insostenible”, dejando la posibilidad que el universo del discurso es intrínsecamente absurdo, ya que todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía. En este sentido, no hay afirmación que “quiera decir realmente lo que dice”.

En la novela de Adán encontramos algunas ironías inestables que las analizaremos a medida que avancemos los capítulos de la presente investigación.

2.5.2. La sátira

Matthew Hodgart en *La Sátira* afirma que esta comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humana. Aparte de ello, Hodgart sostiene que todos los animales sociales son agresivos con los de su propia especie y en toda sociedad existe una jerarquía. Siguiendo esta idea, para establecer la jerarquía habrá un pugilato entre dos animales, hasta que el inferior se someta al superior.

La expresión de desprecio y la risa burlona tienen su origen en esa situación y el impulso satírico, advierte Hodgart, está probablemente más íntimamente ligado al tipo de comportamiento agresivo que al ataque abierto, que es la actitud que los animales adoptan con los de la otra especie (1969:10).

Con respecto a la actitud del satírico Hodgart afirma lo siguiente:

El enojo del satírico se ve modificado por su sentido de superioridad y desprecio hacia su víctima; su aspiración es que ésta [sic] se humille y la mejor forma de conseguirlo es la risa despreciativa. Como es bien sabido a los perros y a los caballos no les gusta que se rían de ellos (1969: 11).

Según Angelo Marchese, la sátira es un género literario en verso, en prosa o en prosa y verso (sátira menipea) de carácter polémico, crítico-moralizador o irónico, que tiene como objeto la representación de la realidad cotidiana en alguno de sus infinitos aspectos serio cómicos: los defectos de los hombres, las fantasías de los rastacueros, los vicios de los ricos, los sucesos más o menos memorables de la vida. Por otra parte, Marchese explica el origen de la palabra sátira. Esta proviene de satura y probablemente quería decir “plato colmado” de diversos alimentos que lleva a pensar en una festividad religiosa durante la cual se ofrecía a la divinidad, Démeter-Ceres, un plato de primicias, con acompañamiento de cantos danzas y escenas no exentas de sabrosas salidas. Más aún, Marchese sostiene que la sátira tendría un origen folklórico-cultural, por ello da la razón a Bajtín al ver en los rasgos característicos de la sátira el espíritu del “sentimiento carnavalesco del mundo”: la alegre vitalidad de los campesinos en la época de cosecha, la compostura libre, realista, obscena, desacralizadora del lenguaje, la voluntad y casi

la voluptuosidad denigratoria y sarcástica con la que se desenmascara el presente (1994:360).

La sátira, tras pasar de la representación dramática a la forma literaria, llegó a conservar muchos aspectos de sus orígenes antiguos y la heteroglosia que rompe con las convenciones de los distintos géneros elevados (la épica, la tragedia, etc.) y mezcla con prepotencia palabras escogidas ironizadas y expresiones plebeyas, tonos estilemas, metros de naturaleza variada, acota Marchese. Quintiliano pensaba en esta expansión: la sátira no es “tota nostra”, es decir latina: no se puede olvidar una tradición literaria que tiene muchos lazos que la unen a lo cómico, sobre todo en Grecia: la fabulística esópica, la comedia aristofanesca, la diatraba seriocómica o filosófica en el período helenístico (Menipo de Gádara, Luciano). Marchese, incluso, afirma que a Varrón le corresponde el mérito de haber introducido en Roma la sátira menipea, mezcla de prosa y verso, aunque la protesta radical del filósofo cínico quedaba aguda y desvaída en un moralismo excesivamente blando (1994: 361).

En el tránsito, desde su origen popular a la transcripción y recompostura literaria, la sátira menipea perdió su carácter revolucionario (utópico-alternativo), connatural, aunque fuera implícitamente, en la fiesta cultural. Sin embargo, conservó el elemento crítico-paródico del lenguaje, que permite a los intelectuales no conformistas una cierta libertad de expresión en el seno del sistema. Entre los cultivadores latinos de la sátira, Marchese menciona a Ennio y Lucilio, los que se remiten a los autores de sermones (la sátira discursiva, hablada) más famosos:

Horacio, Persio, Juvenal. A la sátira de tipo menipeo, hay que remitir, dice Marchese, la *Apokolokýntosis* atribuida a Séneca (que describe de forma grotesca, apoteosis del emperador “calabazón” Claudio) y el *Satiricón* de Petronio, que para nosotros es más bien una novela de regusto picaresco, anota Marchese (1994: 361).

En la Edad Media se remiten a la sátira los misterios bufos, los juegos de escarnio, las composiciones carnavalescas anticlericales y populares que velan frecuentemente la crítica a los poderosos sirviéndose de la alegoría o la construcción en forma de fábulas (las de animales); quizá la forma medieval más típica sea la de las danzas de la muerte. En el Renacimiento se recupera el género latino (por ejemplo, las sátiras de Ariosto, algunos poemas de Cristóbal de Castillejo), pero ocupa también un amplio espacio la sátira de costumbres, que se entrecruza con otros géneros como el diálogo y la comedia (Gil Vicente, los *Colloquia* erasmianos y algunas de sus sucesiones españolas); y no hay que olvidar, anota Marchese, las intenciones satíricas de Rabelais (1994: 361). El siglo XVII será la gran época de la sátira española:

[...], tanto personal como referida a grandes temas: recordemos a Argensola, Quevedo (la *Epístola Censoria* o *La hora de todos*) y Gracián (*El Criticón*). En el siglo XVIII la sátira se hace moralizante (Jovellanos) o literaria (*Los eruditos a la violeta*, *Fray Gerundio*), mientras que con el romanticismo es fundamentalmente política. En nuestro siglo será primero el teatro [...] el que exprese las tensiones satíricas, por ejemplo en la recuperación de la mezcla de lenguajes y de géneros de la paraliteratura (el género chico o ínfimo, la parodia) que se produce en los esperpentos de Valle-Inclán, en la combinación de representación escénica y de canción típica de Brecht. También la novela, desde el mismo Valle-Inclán a Goytisolo o Bryce Echenique o Cabrera Infante transparentan la sátira (Marchese, 1994: 362).

En *La casa de cartón*, percibimos sesgos de la sátira menipea, ya que el narrador emplea tanto la prosa como los versos para manifestar su descontento con la forma de vida que empieza instalarse en el contexto de los años veinte. El fragmento n.º. 35, por ejemplo, es una sátira menipea correspondiente a la sociedad limeña de aquel entonces. El narrador hace uso del humor satírico para criticar la heterogeneidad social que se desarrolla en la ciudad de Lima como parte del proceso de modernización, apelando a la fábula de animales para criticar a los nuevos grupos socioculturales de comienzos del siglo XX. En capítulo n.º. 6 de esta tesis desarrollaremos detenidamente, los rasgos del humor satírico del fragmento en mención.

En efecto, en la novela de Adán constantemente encontramos situaciones en las que el narrador ridiculiza a sus “víctimas” animalizándolos. Por ejemplo, el personaje de origen Inglés, míster Kakison, cuya primera aparición se da en el fragmento n.º. 33²⁰, es una víctima animalizada por el narrador: «[...]; y una noche mi amigo predilecto [Ramón] se metió a fraile; él venía de Palestina, a *lomos de míster Kakison*» [la cursiva es nuestra] (35). El narrador animaliza a míster Kakison, a través de la imagen de un camello²¹ de dos jorobas. Deducimos que se

²⁰ El fragmento n.º. 33 corresponde al personaje femenino la señorita Muler. A pesar de ello, el narrador se refiere a míster Kakison quien volverá a aparecer como protagonista del fragmento n.º. 38.

²¹ Véase Seminario Reina Valera. El acápite 24. Transporte, con respecto a los camellos nos informa lo siguiente: «Hay variedad de camellos en las tierras bíblicas. El camello árabe o dromedario que sólo [sic] tiene una joroba en el espinazo, es el que se usa comúnmente en la actualidad en Siria y Palestina, y es la clase que se encuentra en los desiertos árabes del Oriente. El camello bactriano. que tiene dos jorobas, viene de otra región, y muy raramente se ve en las tierras bíblicas. Es el camello árabe el que se usaba en estas tierras». <<http://www.seminarioabierto.com/tiempos24.htm>>.

refiere a uno de dos jorobas, ya que el NTLLE de la RAE consigna el siguiente significado con respecto a la palabra lomo: «Lomo. Parte inferior y central de la espalda. Ú.m.en pl. || En los cuadrúpedos, todo el espinazo. ||[...]|| A lomo. M adv. Que lleva con los verbos traer, llevar y otros, significa conducir cargas en bestias» (RAE M 1927: 1197,2). Advertimos, en lo narrado, el modo adverbial “a lomos”, en plural, esto nos lleva a afirmar que se refiere al camello bactriano de dos jorobas (lomos). Entonces, lo que el narrador nos quiere decir, a nuestro juicio, es: «[...] y una noche mi amigo predilecto [Ramón] se metió a fraile; él venía de Palestina, a lomos [en las jorobas] de míster Kakison [del camello]».

El mundo animal, dice Hodgart, es empleado por los satíricos. Este recurso les permite recordarnos que: «... el *homo sapiens*, a pesar de sus vastas aspiraciones espirituales, no es más que un mamífero que se alimenta, defeca, menstrúa, entra en celo, pare y contrae enfermedades desagradables. ¿Y muere?» (1969: 118-119). Con respecto a la muerte, Hodgart afirma que ese tema es preferible dejarlo a la literatura de la tragedia, de la lírica, de la meditación estoica, o incluso tomarlo a broma. Continuando con la idea de la imagen animal, el estudioso advierte que este recurso es esencial en la contrafiguración visual, en la caricatura y en la historieta cómica. De este modo, el satírico reduce las obstinadas aspiraciones del hombre al instinto animal; por ello, el hombre puede figurarse como cerdo en la pereza y zorro en la cautela, acota Hodgart. Otro recurso empleado por el satírico, según el autor, es el del mundo vegetal y mineral. Hodgart

A partir de esta información deducimos que el narrador de *La casa de cartón* se refiere, implícitamente, al camello bactriano.

considera a estos recursos de nivel más inferior que el del animal (1969: 119). En tal sentido, consideramos la inclinación del narrador de *La casa de cartón* hacia el humor satírico, por un lado, al animalizar a sus víctimas; y, por el otro, al cosificar a los personajes femeninos con características de vegetales. Esta cuestión se desarrollará en el capítulo nº.5.

2.5.2.1. La relación entre la sátira y la ironía

El satírico emplea otros recursos como la invectiva y la ironía para herir a su víctima, sin embargo ambos recursos pueden herir al satírico, advierte Hodgart. Así, la situación del satírico es vulnerable, no solo porque dice verdades desagradables, sino porque debe enfrentarse con las tentaciones del orgullo espiritual y de la vulgaridad. Esta actitud agresiva le lleva a ganar enemigos. El peligro es mayor cuando la sátira se inclina hacia la invectiva y el insulto (Hodgart, 1969: 129-130).

El autor, por otro lado, con respecto a la invectiva empleada por los satíricos nos dice:

Es indudablemente una de sus armas más eficaces y constituye un arte por sí misma; *requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la grosería del contenido, y cierto dominio de alusión culta para contrarrestar el insulto directo*. Esta combinación llega a la perfección en el violento ataque de Swinburne contra Emerson, a quien describe como «corifeo y corega de su tribu búlgara de autoprófagos babuinos, que hacen la inmundicia de que se alimentan». En un nivel más sencillo los profetas hebreos no fueron menos eficaces en sus diatribas, por ejemplo Jeremías (5,8): «Eran como sementales lúbricos y bien alimentados, relinchando cada uno de ellos tras la hembra de su vecino». Esta clase de invectiva se encuentra raramente en el Nuevo Testamento, por ejemplo, San Mateo (23,23): «¡Ay de vosotros, escribas y fariseos, hipócritas! [...]» (1969: 130).

Desde nuestro punto de vista, en *La casa de cartón* el narrador utiliza la alusión oculta, de manera sutil, para contrarrestar su agresividad. Las alusiones son empleadas incluso cuando se refiere a la persona que le inspira “amor”. En el fragmento nº. 34, el narrador, al referirse a su enamorada emblemática Catita, dice: «*Ella era una brava catadora de mozos*. Todos nosotros hubimos de rodar la cabeza por su pechito duro y redondo. Así, de este amor inevitable, hacíamos una era —“Cuando yo enamoraba a Catita”» [La cursiva es nuestra] (65). Si bien es cierto, este fragmento no es una sátira propiamente dicha, la imagen que el narrador presenta de Catita es la de una adolescente libidinosa, cuya sexualidad es vivida sin represiones; el narrador manifiesta, de este modo, que aquellos quienes entablaron una relación sentimental con la muchacha no pudieron olvidarla, a tal punto de establecer en sus evocaciones “una era”, es decir: la era de Catita. Por esto, el narrador se refiere sutilmente a Catita como una chica muy ligera, sumamente coqueta, dispuesta a disfrutar sexualmente sin complicaciones.

La alusión oculta del narrador se encuentra cargada de agresividad, al referirse de quien fue su enamorada y la enamorada de sus amigos como una “brava catadora de mozos”. P. Weller, por esta razón, interpretó a este personaje femenino dentro de los parámetros de una prostituta: «[...] La poca acción [en *La casa de cartón*] se limita a que un muchacho llamado Ramón pierda su inocencia en un amorío con una prostituta llamada Catita [...]» (Weller 1961: 142). Desde nuestra perspectiva, Catita es una muchacha, modernísima para su tiempo —en la ficción—, muy desinhibida sexualmente con sus amigos; por eso, el narrador critica

dicha actitud con una alusión oculta. Sin embargo, no consideramos que Catita, personaje femenino, adolescente cumpla la función de prostituta en esta novela. En el capítulo nº. 5 analizaremos detalladamente a este personaje femenino.

Otro recurso empleado por los satíricos es la ironía. Hodgart al referirse a esta señala que literalmente significa disimulación, porque se trata del uso sistemático del doble sentido. Presupone, asimismo, un doble auditorio, uno que se deja engañar por el significado superficial de las palabras, y otro que capta el significado oculto y que se ríe con el engañador a costa del engañado. Habitualmente, dice el autor, esta situación implica una persona (máscara), es decir un personaje de ficción encarnado por el mismo satírico; y una forma narrativa que permita el mantenimiento de una doble corriente significativa, como por ejemplo, una parodia, un viaje imaginario, una utopía o una epopeya burlesca. Por lo tanto, para Hodgart, la ironía de estilo es la correspondencia retórica de la narración imaginaria en que el satírico primero presenta su máscara y luego la tira dejando ver su intención. La ironía es el procedimiento para exponer la comedia de las pretensiones humanas, por ello ha sido utilizada por los grandes maestros de la comedia tales como Shakespeare, Molière, Jane Austen, con muy poca intención satírica, anota Hodgart (1969: 130-131). Por consiguiente, la sátira «[...] es la ironía militante: el satírico utiliza la ironía para hacer que el lector se sienta incómodo, para sacarle de su complacencia y convertirle en un aliado en la lucha contra la estupidez humana» (Frye, citado por Hodgart 1969: 131). El humor satírico aliado con el humor irónico es lo que encontramos a lo largo de la novela de Adán.

2.5.3. La parodia

Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* acerca de la parodia afirma que el problema de confundir este género proviene de tiempos remotos. En la *Poética*, Aristóteles define la poesía como una representación en verso de las diversas acciones humanas; asimismo, opone dos tipos de acciones, que se distinguen por el nivel de dignidad moral y social (alta y baja); y dos modos de representación: el narrativo y el dramático. La combinación de estas dos oposiciones, según Genette, determina un cuadro de cuatro términos que constituye el sistema aristotélico de los géneros poéticos:

acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; la acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, sólo [sic] se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de *parôdia* (1989: 20).

Genette, así también, sostiene que Aristóteles no desarrolló la parodia o si lo hizo posiblemente no fue conservada; por esto, las hipótesis acerca del “cuadro de cuatro términos” no son en absoluto convergentes (1989: 20).

Con relación con la etimología de la palabra parodia, Genette anota lo siguiente:

Ôda, es el canto; *para*: “a lo largo de”, “al lado”; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería [?] el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. Aplicad al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis. La más literal supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical. Se ha sostenido que ésta [sic] habría sido la innovación aportada, en alguna parte entre los siglos VIII y IV, por un tal Hegemón de Thasos [...]. Si tales fueron las primeras parodias, éstas [sic] no modificaban el texto propiamente

dicho (lo que no les impedía afectarlo de una manera o de otra), y así se entiende que la tradición escrita no haya podido conservarnos ninguna de ellas. (1989: 20).

Genette sostiene que el recitante podía realizar modificaciones mínimas (“minimales”) al texto y de este modo desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta. Esta interpretación corresponde a una de las acepciones actuales del término parodia en francés; además, a una práctica transtextual vigente. En un sentido más amplio aún, advierte Genette, la transposición de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que transportaría del registro noble a un registro más coloquial, e incluso vulgar. Esta es la práctica que ilustraron, en el siglo XVIII, los travestismos burlescos del tipo *L'Enéide travestie*. No obstante, esta tradición no ha legado, ninguna obra antigua que hubiese conocido Aristóteles para ilustrar alguna de estas formas, acota el estudioso (1989: 21).

2.5.3.1. La relación entre la parodia y la ironía

Linda Hutcheon en el artículo *Ironía, sátira y parodia, una aproximación pragmática a la ironía* sostiene que la parodia no es un tropo como la ironía: se define como modalidad del canon de la intertextualidad. La parodia se realiza a partir de una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico, según Hutcheon, es la articulación de una síntesis, la incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo con lo nuevo. Más aún, anota la investigadora, el desdoblamiento paródico funciona para marcar la diferencia entre la desviación de una norma literaria y la

inclusión de esta norma como material interiorizado (1981: 177). Así también, Hutcheon advierte la importancia de recalcar la especificidad literaria y textual de la parodia. En este sentido, los satiristas utilizan la parodia como dispositivo estructural, vehículo literario, a través del cual realizan sus ataques sociales (extratextuales); vista de este modo, la parodia tiene como “blanco” un texto o convenciones literarias (1981: 178).

Aparte de ello, la estudiosa, indica que el origen etimológico de la palabra parodia, refuerza la especificidad textual de género:

La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa “canto”; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Esta tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común —el de *para* como “frente a” o “contra”—, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo —y desatendido— del prefijo autoriza, como lo vemos, a la extensión del alcance pragmático de la parodia (1981: 178).

Desde nuestra perspectiva, en *La casa de cartón* se parodia los retratos, y versículos de la Biblia tanto del Antiguo como del Nuevo testamento. Este punto será ampliamente desarrollado en el capítulo nº. 5.

2.5.4. Lo grotesco según Wolfgang Kayser

Wolfgang Kayser en el libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* investiga y reflexiona acerca de los cambios decisivos en la connotación de dicha

palabra. Tales cambios ocurren en las primeras centurias de su historia, afirma el crítico; cuando el término técnico pasó a ser una palabra “significativa” y a corresponder con una categoría estética referidas a actitudes creativas (lo onírico), a contenidos, a estructuras y a efectos, por ejemplo, según Wieland: «carcajadas, repugnancia, terror» (Kayser 2010: 301). No obstante, esta transformación no fue arbitraria. Los italianos del siglo XVI daban el nombre de *sogni dei pittori* a los grotescos ornamentales, los cuales se referían a una determinada actitud creativa que ha sido consignada como característica del grotesco hasta la actualidad, acota el estudioso.

El autor admite la prevalencia de aquellos efectos a los que se refería Wieland (cuya definición la acepta solo con débiles matizaciones) como típicos del grotesco, en el siglo XVIII, partían de una consideración del arte ornamental. Los motivos del grotesco ornamental han ido reapareciendo una y otra vez a lo largo de los siglos, incluso en el Surrealismo (Kayser, 2010: 301-302).

La palabra grotesco, siguiendo la explicación de Kayser, se ha aplicado a tres ámbitos distintos: el proceso creativo, la obra de arte en sí misma, y su recepción. De este modo, resulta significativo y anuncia que el concepto es susceptible de convertirse en categoría estética general. Este triple aspecto es único de la obra de arte, la cual es “creada”. Por ello, gracias a su estructura posee un carácter especial que la capacita para perdurar en y por sí misma. La obra de arte tiene la capacidad de elevarse por encima de la “ocasión”. En suma, anota

Kayser, la obra de arte es “percibida”, de tal manera, que solo puede ser experimentada en el acto mismo de la percepción (2010: 302)

En el siglo XVIII, la modificación y expansión de los conceptos estéticos, tuvo su causa en los cambios producidos en el acto de recepción de las obras de arte. Lo que hasta el momento era una designación externa objetiva, verificable y tangible, se convirtió en una descripción de los estados de ánimo suscitados por la obra o de la causa de esos estados de ánimo (Kayser 2010: 302). El Sturm und Drang, a través de Goethe y Karl Philipp se apartan del aspecto de recepción de la obra, puesto que se esforzaban en formular conceptos estéticos orientados a la esencia de la obra misma, afirma. La poética y la estética contemporáneas han seguido el camino que estos emprendieron. El crítico alemán afirma que en un esfuerzo por determinar la naturaleza de lo grotesco, se ha comprendido la necesidad de su determinación como principio estructural (Kayser 2010: 301-302).

No obstante, Kayser sostiene, siguiendo el criterio válido, que lo grotesco solo puede ser experimentado en el acto de su recepción. Wilhelm Busch, según Kayser, sostiene que las estructuras grotescas de las obras no se admiten sin una ulterior matización: la que acerca lo grotesco al mundo de lo cómico y lo humorístico. No hay duda, admite Kayser, «de que al determinar las estructuras propias de lo grotesco también estamos obligados a referirnos a nuestra percepción no podemos prescindir de ella» (2010:304). Por las razones expuestas, afirmamos que en la novela de Adán se perciben rasgos de la estética grotesca,

tanto en los personajes masculinos, femeninos, así como en los paisajes. Los capítulos nº. 5 y nº. 6 desarrollan esta idea.

La obra de arte puede ser percibida de manera equivocada. Las formas en su individualidad y los contenidos susceptibles de aislamiento no son por tanto “unívocos”, sino que su parcela se llena de contenidos diversos. La investigación estilística moderna está muy familiarizada con este presupuesto, acota el investigador. Hay formas aisladas y motivos definidos que se predisponen a unos contenidos específicos. Los contenidos más recurrentes pertenecen a lo “monstruoso”. Los animales y bestias fabulosos, enumerados por Walter Scott en su definición de lo grotesco, se encontraban ya en el arte ornamental. El hecho de que Benvenuto Cellini quisiera sustituir la designación de “grotesco” por “monstruosidades”, nos da la idea de hasta qué punto este elemento del contenido era determinante para su comprensión. Aparte de ello, los monstruos llegan a formar parte de la tradición, a través de la representación de las tentaciones de San Antonio, desde el siglo XIV al XVI. Este motivo serviría de estímulo en siglos posteriores. Incluso, otra fuente de imágenes ha sido el *Apocalipsis* bíblico, en el que aparecen bestias que emergen del abismo. El hombre moderno es capaz de obtener incluso de los animales de su entorno la extrañeza, la inquietud hacia lo otro (Kayser 2010: 304-305).

Por lo expuesto, consideramos que lo grotesco en *La casa de cartón* no se caracteriza por sus imágenes terroríficas; son bastante lúdicas, sutilmente risueñas.

No obstante, al conceptualizar las imágenes podemos percibir agresividad por parte del narrador debido a su actitud satírica.

En parte del fragmento n°.35, el narrador personifica a una esterilla para referirse a una mujer conservadora, considerada por el narrador una beata reprimida en su sexualidad:

La esterilla está sentada en la madera de la silla con la más austera decencia, como en la iglesia o en una conferencia sobre la higiene doméstica, el busto y los muslos en ángulo recto. Ella ha eliminado de sí misma el vientre, los senos, las piernas, por vergüenza; los brazos, no sabemos por qué; el rostro por decencia. Ella ha impedido el pecado restándose una dimensión. Por eso nosotros imaginamos a la esterilla —dos ascéticas livideces redondas— como un ricitito de pelo en la frente, para ahuyentar los malos pensamientos con una sola cana en el moño, de laca negra, para recordar la muerte al mirarse en el espejo; con un lunar en la punta de la nariz, no sabemos para qué; con una jaculatoria latina en los labios para evitar las palabras inútiles. (68)

Esta imagen no resulta, según nuestra percepción, monstruosa pero sí sumamente burlona y grotesca, porque humaniza a un objeto: una esterilla. La imagen de la mujer conservadora, beata, reprimida en su sexualidad es ridiculizada a través de la cosificación. La imagen femenina cosificada de la mujer conservadora connotada con una esterilla, contrasta con las imágenes de mujeres desinhibidas, adolescentes, entre las cuales destacan Catita y Lalá. Ambos tipos: inhibidas (conservadoras) y desinhibidas (modernas) convivían en el mismo espacio del balneario barranquino, en la ficción de *La casa de cartón*.

2.5.4.1. Los animales y vegetales en lo grotesco

Lo grotesco presenta sus animales favoritos. Kayser menciona los siguientes: serpientes, lechuzas, ranas; animales nocturnos, animales que reptan y habitan ámbitos inaccesibles para los hombres. Además, acota Kayser, lo grotesco gusta de las sabandijas e insectos (Ungeziefer). Esta palabra Ungezefier en alemán antiguo «definiría a aquellos animales impuros e indignos de ser sacrificados a los dioses. Lo que no pertenece a Dios sino a las energías oscuras» (2010: 305).

Adán emplea animales que vuelan como la gaviota, sin embargo esta ave es degradada con la imagen de la mosca: «Y las altas gaviotas—moscas negras en el tazón aguado del cielo— me dan ganas de espantarlas con las manos» (60). Aquí observamos una imagen sumamente grotesca, que colinda, en cierto sentido, con lo terrorífico, por lo desagradable que resulta la imagen de unas moscas negras, del tamaño de una gaviota, volando en el cielo.

Sin embargo, el animal grotesco por antonomasia es el murciélago (Fledermatus), un animal crepuscular de vuelo silencioso, extraño en su estado de inmovilidad cuando sus alas cubren el cuerpo y cuelga boca debajo de una viga (Kayser 2010: 306-307).

El reino vegetal también fue un motivo en la ornamentación grotesca, advierte Kayser, la perspectiva interpenetrante de los tallos, se entrelazan y ovillan con una casi inquietante energía como si se estuviera aboliendo la frontera de lo vegetal y animal, afirma el estudioso (2010: 308).

2.5.4.2. Los utensilios y las marionetas

Otro de los motivos empleados por el grotesco son los utensilios capaces de transmitir la sensación de vida propia. La mezcla de lo mecánico y lo orgánico se hace bastante común, aparecen aviones convertidos en libélulas gigantes en láminas modernas, o al revés, libélulas como aviones. La visión de lo mecánico es tan usual en el hombre moderno que resulta un grotesco de la técnica (Kayser, 2010: 308).

La fusión de lo mecánico y orgánico, también se aprecia en *La casa de cartón*. En el fragmento n°.16, tenemos la siguiente imagen: «Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parada, jaranera, tristonera, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar. Tranvía, zambo tenorio...» (39). La personificación del tranvía conjuga lo mecánico, que corresponde a la estructura del tranvía propiamente dicho; y, lo orgánico, a ciertas acciones humanas realizadas por los cantantes y músicos.

Otros motivos son los cuerpos petrificados en muñecos, marionetas, autómatas y los rostros congelados en forma de máscara o antifaz. En muchas ocasiones, advierte el autor, se ha podido visualizar estímulos procedentes de las danzas de la muerte que han pasado a ser parte de los elementos formales de lo grotesco enriqueciendo sus creaciones (Kayser, 2010: 308-309).

Estas características las desarrollaremos al analizar la estética de los personajes masculinos y femeninos.

2.5.4.3. La locura

La locura también es otra de las características de lo grotesco. Según Kayser, en la psique deformada del loco, lo humano se torna macabro; es como si un “ello”, es decir un extraño espíritu inhumano hubiera entrado en los hombres. No obstante, el encuentro con la locura es una experiencia germinal en lo grotesco. Románticos y modernos han recurrido al tema de la locura a la hora de componer sus grotescos. Se ha relacionado la disposición a crear con el sueño, la locura o los estados febriles. En este sentido, el mundo grotesco parecía corresponder con la visión del mundo experimentada en el estado de desvarío. El sueño y la locura se convirtieron en un punto clave en la estructura de las obras (Kayser, 2010: 309).

Llegado a este punto, el estudioso propone que lo grotesco es una estructura:

Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: lo *grotesco es el mundo en estado de enajenación*. Pero necesitamos aún una explicación más. Porque uno podría definir el mundo de los cuentos de hadas, mirándolo desde fuera, y tal vez podría decir de él que es un mundo ajeno y extraño. Pero no es un mundo enajenado. *Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco*. En la literatura esto se muestra en forma de escena o de imagen en movimiento (Kayser, 2010: 309-310).

Adán, en el fragmento n°.35, construye a través del narrador la descripción personificada de un paisaje loco:

La lluvia aquieta al paisaje loco. Sus visiones son ahora mansas, sanas, casi verdaderas; la tarde, vacuna, zaina, se golpea los opacos flancos, las ásperas ancas con una pesada cola de rayos de sol, laicos, amarillos. Y una vaca, real como nada, tras una tapia zurce con mugidos la yerba desgarrada (71).

En esta imagen animista del paisaje loco, el narrador manifiesta el estado de enajenación de las áreas rurales ante el avasallamiento de la urbanización, característica clave del proceso de modernización.

Por otro lado, Kayser anota otra característica de lo grotesco: el sentido de lo inquietante. El terror, según el autor, nos asalta porque se trata de nuestro propio mundo, resultando la confianza en él una simple apariencia. Por ello, tenemos la sensación de que no podríamos vivir en un mundo de repente transformado. De esta manera, lo grotesco no se corresponde con el miedo a la muerte, sino con el pánico a la vida. Por consiguiente, a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que se funda nuestra orientación en el mundo.

Con agudo sentido del humor y sesgos grotescos el narrador en el fragmento n°. 7 nos presenta su particular concepción acerca de su orientación del mundo:

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

al asomar por los ajineros, de bordes pardos del hule negro. El campo sarpullido de huacas, en la boca abierta de los jirones. Penumbra de garúa que cae. Árboles con los pájaros mojados. Para algo el mundo es redondo... (25)

Estas imágenes resultan una abolición de la orientación del mundo convencional; así también, observamos que las imágenes acerca de la orientación del mundo son graciosas, disparatadas, absurdas, pero no terroríficas. Por consiguiente, lo grotesco percibido en estas imágenes no causan pánico hacia la vida, por el contrario representan una forma de resistencia, a seguir viviendo, ya que “para algo” como dice el narrador irónicamente “el mundo es redondo”, en otras palabras, perfecto; puesto que, la imagen de la redondez desde los presocráticos se la ha asociado con la idea de la perfección.

El mundo enajenado, siguiendo la explicación de Kayser, no nos permite ninguna orientación, pues resulta absurdo. «El artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo» (Kayser, 2010: 312). En el proceso creativo, el mundo enajenado tiene su origen en la mirada de quien sueña o sueña despierto. Los artistas del pasado dejan constancia en las poéticas románticas y surrealistas que la mirada onírica es la más dotada para captar “lo real” y la más adecuada para la creación de las formas duraderas (Kayser, 2010: 312).

El final de la novela de Adán, fragmento n°.38, a nuestro juicio, resulta un final enajenado, monótono moribundo, porque presenta la imagen de una ciudad a punto de ser exterminada por el viento:

Repentino soplo de aire frío nos cambia la vida. Tú desapareces a cada instante de mi conciencia, y al volver, estás cálida, como el sombrero o un libro que olvidamos a pleno sol cuando huimos a la sombra. La calle ancha nos abre los ojos, violenta, hasta dolernos y cegarnos. Todo el pueblo se arrastra —postes, árboles, gentes, calles— a las orillas de este arroyo de frescura y brisas del mar. En el horno del verano, humean las casas, de masa de pan, y se requeman por debajo. Ya no vienes tú a mi lado. Una hora sacristana apagó el sol con la caña de un sauce. Y seis campanadas de acero: —Ite missa est— dijeron, sencillamente, ritualmente, maquinalmente. Ya se acabó el bochorno, el estarnos quietos, el fastidio encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas (79).

En esta imagen se yuxtaponen imágenes de un pueblo cuyas casas se han oxidado por la monotonía del sol; y, sus habitantes extinguiéndose y refrescándose a través de la brisa del mar. Más aún, es un final que insinúa un eterno retorno, porque el narrador durante toda la novela se cuestiona a sí mismo y el entorno en el que vive, no se percibe la evolución emocional de este. En la mayoría de los fragmentos se refiere burlonamente a todo lo referente a la religión católica; sin embargo, la novela termina haciendo alusión a una misa, un acto religioso de gran importancia espiritual para un creyente católico sea ortodoxo o no.

La expresión latina «Ite missa est» se empleaba en la despedida del acto litúrgico de la misa, cuyo significado es «Idos la misa ha culminado». Indica a los asistentes que:

Ahora somos llamados a llevarlo al mundo [la fe en Cristo]. A convertirnos en los testigos de su vida en el mundo: los testigos de la nueva vida. [...] Tras habernos acercado a la Eucaristía debemos salir al mundo como 'crístóforos' —portadores de Cristo— y 'pneumatóforos' —portadores del Espíritu—. Seguidamente debemos luchar para hacer que no se extinga la luz recibida” (19²²).

²² Véase en “El Sacerdote en los ritos de conclusión de la Santa Misa”.
<http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100422_sac-riti-conclusionone_sp.html>

Sin embargo, el narrador menciona esta fórmula de despedida pronunciada por los sacerdotes en latín, antes del concilio Vaticano II, connotándola con las campanadas. El narrador manifiesta el humor satírico, puesto que cosifica, metaliza, la voz del personaje sacerdote a través de las “seis campanadas”

En este sentido, percibimos la enajenación del narrador al concebir un pueblo desapareciendo a medida que va culminando el sacrificio de Cristo en la celebración de la misa, que a su vez representa la resurrección, el triunfo de la vida frente a la muerte. Él asiste como oyente al sacrificio incruento de Cristo, tal vez con la finalidad de encontrar la luz del Salvador, pero lo único que consigue al término del acto religioso, es librarse de lo que considera ritual, mecánico, sin la espiritualidad que él tal vez hubiera querido encontrar.

2.5.5. Tipos de grotescos: grotesco fantástico y grotesco satírico

La unidad de perspectiva de lo grotesco descansaba en una mirada fría sobre los afanes del mundo, una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sinsentido, un caricaturesco teatro de marionetas. Esto se deriva en dos perspectivas, de acuerdo a lo explicado por Kayser: el grotesco fantástico y el grotesco satírico. El primero se relaciona con los mundos oníricos; el segundo, con los bailes de máscaras.

Ambos tipos los percibimos en *La casa de cartón*, ya que al emplear el humor en la descripción de los personajes, paisajes, animales y todo lo que circunda al narrador personaje lo grotesco aparece sesgadamente. El grotesco

fantástico se percibe, en cierto sentido. En el fragmento n°. 2 se observa la descripción de los acantilados desde la ciudad incipiente, lugar desde el cual se advierte el peligro de una manera grotesca, surrealista, por lo insólito de las imágenes. Estas imágenes desde nuestra perspectiva son juguetonas, burlonas, pues el acantilado al ser humanizado presenta arrugas y manchas amarillas de frente geológica académica:

Más allá de la ciudad, la sima clara y tierna del mar. Al mar se le ve desde arriba, con peligro de caer por la pendiente. Los acantilados tienen arrugas y tersuras impolutas, y livideces y manchas amarillas de frente geológica, académica. Ahí están en miniatura, las cuatro épocas de mundo, las cuatro dimensiones de las cosas, los cuatro puntos cardinales, todo, todo (20).

También se percibe lo grotesco satírico, puesto que en esta novela se halla el humor satírico. Generalmente los personajes tanto masculinos como femeninos son presentados como muñecos, estatuas, con cierta rigidez y extravagancia cómica. En el fragmento n°.21 el narrador presenta la imagen de un hombre:

En un rostro de cera, los ojos de perro, llenos de una dulzura que toda era indiferencia. Y uno de los índices —el de la mano derecha, el dedo de los ociosos, el de los canónigos, el de los muchachos— rígido, amarillo de tabaco. Y el bigote ceniciento, de guías doradas, que parecían brotar de las fosas nasales como una dura humareda de alquitrán...Y los pantalones, huecos, vacíos, curvados por rodilleras tremendas... (44).

En esta imagen se presenta el rostro rígido de un hombre creado por Ramón, el amigo del narrador, similar a una estatua de cera; por otro lado, destaca el dedo que sostiene la colilla del cigarro. Tales imágenes causan en el lector la impresión de encontrarse observando una fotografía, ya que las imágenes resultan estáticas.

Además, el narrador critica satíricamente, el sentido de la vida en un hombre, en un niño, en las mujeres y en los frailes, a partir de la imagen del hombre creado por la imaginación de Ramón:

Es indudable que hay hombres que no son sino sus pantalones vacíos. Niños hay que no son sino la alegría de la gorra marinera —niños que ni siquiera son la gorra que llevan—. Mujeres hay que apenas son una mano postiza en la cartera de piel de asno. Frailes que apenas son una arruga de una sotana. ¿Qué será aquel hombre? (45).

En estas imágenes predominan la ropa, los accesorios que usan los personajes mencionados antes que la actitud, las emociones y las acciones. Es prácticamente un cuestionamiento acerca de la esencia del ser humano.

Así también, Kayser cuestiona si la risa forma parte de lo grotesco, teniendo en cuenta la existencia de lo grotesco satírico. El cuestionamiento lo lleva determinar que la risa había surgido en los dominios de lo cómico y lo caricaturesco, en donde se percibe, asimismo, un componente de amargura. Por ello afirma:

Así es como nace esa risa transvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satánica. Pero es que el propio Wieland se había apercebido de una incitación a la risa en los grotescos “fantásticos” del Bruegel de los infiernos. ¿Se refería acaso a esa risa involuntaria que esbozamos cuando una situación no nos permite ninguna otra posibilidad de liberación de lo que sentimos? [...].

La pregunta de la risa en lo grotesco desemboca en la más difícil de las cuestiones que competen al fenómeno en su conjunto: no es posible dar con una respuesta unívoca (Kayser, 2010: 313).

Como resultado, el estudioso postula una última definición con respecto a lo grotesco: «*la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*» (Kayser, 2010: 315).

El análisis del crítico, por otra parte, destaca el estudio de tres épocas en las cuales el “ello” muestra mayor perentoriedad: el siglo XVI, el período comprendido por el Sturm und Drung y la Modernidad.

En los tres casos, Kayser sostiene que estas épocas no han querido creer en una visión cerrada del mundo. Es así que, no es dable asumir una visión unívoca de este y valedera al medievo para admitir que el siglo XVI se alimentó de experiencias que permanecieron inexplicables en la Weltanschauung de los siglos anteriores. Sturm und Drung y el Romanticismo se convirtieron en una lucha deliberada contra las imágenes racionalistas esbozadas durante la Ilustración incluso contra la razón como motor constructor de tales imágenes. La Modernidad criticó la validez de los conceptos antropológicos propuestos por la ciencia durante el siglo XIX. Las figuraciones de lo grotesco, señala Kayser: «constituyen la más obvia y enérgica rebeldía contra aquel racionalismo y sistematización del conocimiento; por eso era un absurdo en sí mismo el afán del Surrealismo por desarrollar un sistema» (Kayser, 2010: 315).

En el fragmento n°. 2, observamos la rebeldía hacia el racionalismo, ya que el narrador en las siguientes imágenes se burla de la geometría:

Un viejo...Dos viejos...Tres viejos...Tres pierolistas. Hay que ganar tres horas al sol a la noche. La ropa viene grande con exceso al cuerpo. El paño recepillado se esquina, se tiedra, se cae, se tensa —el paño hueco por dentro—. Los huesos crujen a compás en el acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte —plano que corta el mar, formando un ángulo X, último capítulo de la geometría elemental (primer curso)—; el cielo donde debe estar Piérola (20-21).

Para burlarse de la matemática, ciencia exacta, se refiere a la geometría, ya que esta es una de sus disciplinas y cuyo objetivo es la medida del plano, el espacio. Por ello, el narrador alude a los elementos como el compás, el plano, el ángulo x ; y , en cierto sentido, son extrapolados de forma lúdica y yuxtapuesta en el espacio mar y cielo. Por otro lado, se menciona a Nicolás de Piérola quien fuera presidente del Perú en dos oportunidades. El año en el que se publicó esta novela fue en 1928, Piérola murió el 23 de junio de 1913. El narrador ironiza el hecho de que Piérola se encuentre descansando eternamente en un plano geométrico, constructo ideal, con medida, dimensión, ángulos en algún “plano del cielo”, ya que en su tiempo era considerado un demoburgués.

Más adelante, en los capítulos nº. 5 y nº. 6 explicaremos lo grotesco detenidamente en *La casa de cartón*.

CAPÍTULO 3

INFLUENCIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

3.1. Influencia de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna en la novela de Adán

En este capítulo, a partir del estudio realizado por Antonio Gómez Yebra, desarrollamos la trascendencia de las greguerías, creación por excelencia de Ramón Gómez de la Serna, de quien se dijo que “hubo un momento en que la modernidad habló por boca de Gómez de la Serna” (R. Pedros citado por Gómez Yebra: 21, 1994). La Greguería resulta para todos los críticos el acierto cumbre de Gómez de la Serna, esta no llegó a concretar teóricamente, porque tal inconcreción es un manifiesto gregueresco más de su creador. La greguería es la parte del inefable y caótico mundo interior de Gómez de la Serna, pero una vez exteriorizada, vitaliza y recrea al propio autor, que se va conformando con su propia creación, con su criatura, “en su criatura”, se va “greguerizando” hasta convertirse en el mayor y más indescifrable de sus greguerías, asevera Gómez Yebra (1994: 21).

Los múltiples estudios efectuados por la crítica entorno a las greguerías como lo es el libro de C. Nicolás, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo* (1988), no han agotado las posibilidades de estudio de las mismas, ya que ni siquiera se ha llegado a concretar el corpus de las greguerías ramonianas. Entre los cinco millones de greguerías que defendía algún crítico como fruto de la pluma de Ramón y las aproximadas treinta mil que cotejó Gómez Yebra, en el estudio al

que nos referimos, media un abismo. Es sabido que los diversos compendios de greguerías ramonianas son incompletos, y en todos puede hallarse un número considerable de repeticiones en el mismo volumen (1994: 22).

El estudioso asevera que los números poseen un indudable valor, y que la Estadística es una ciencia aplicable a la Literatura con no poco fruto, sin embargo en el caso de las greguerías ramonianas la cifra es aproximada. Según el propio autor en las nuevas Greguerías de 1936 se permitió la aventura de seleccionar: “más de cien mil greguerías publicadas”; hacia 1960 suponía haber escrito diez mil, y confesaba que solía reunir las viejas con las nuevas (Gómez Yebra 1994: 22).

Sin duda, el corpus de greguerías es bastante superior a las diez mil, aunque Camón Aznar, en *Ramón Gómez de la Serna en sus obras* (1992), calculaba un número entre quince y veinte mil tras eliminar numerosas repeticiones. La cantidad más aproximada está, desde luego, entre esas cifras, pues con anterioridad a las editadas en Las terceras de “ABC”, donde se incorporan “dos mil ciento y pico de greguerías”, se habían contabilizado entre quince y diecisiete mil. No obstante, el cálculo total es prácticamente irrealizable, no porque, como afirmaba Pitigrilli, “Ramón engendraba greguerías como los campos engendran margaritas”, sino porque si va a ser relativamente sencillo numerar el listado de las publicadas en Antologías, Flores, Selecciones, etc., no lo va a ser en absoluto, hacerlo con las incluidas en sus artículos, novelas, obras de teatro, entrevistas, etc.

Por otro lado, J. Begoña Rueda opina que es “imposible hacer un cálculo ni siquiera aproximado”, porque, “¿quién puede determinar con toda franqueza que tal

estructura de tal o cual frase de uno cualquiera de sus libros es o no es realmente una greguería? Lo único que puede hacer el crítico es abordar el estudio de las greguerías agrupadas en volúmenes como *Total de greguerías*, *Greguerías*, etc., y de ahí extraer notas, puntos en común, apreciaciones diversas que puedan aproximar a su caracterización, a una posible redefinición del concepto (Gómez Yebra, 1994: 23)

3.1.1. Las greguerías

Como se ha podido anotar líneas arriba, siguiendo a Gómez Yebra, el cómputo de las greguerías es imposible, de igual modo la definición del término. Por ello, una parte de la crítica se vale de las definiciones y contradefiniciones de su autor; la otra, plantea elaborar nuevas teorías para descubrir lo que tiene de misterioso de la greguería por ser sui generis.

Las veintiocho primeras greguerías publicadas por Gómez de la Serna fue en la contraportada del libro *Tristán* (propaganda al libro *Tapices*), inserto en el número XXXVIII de la revista *Prometeo* que él mismo codirigía con su padre, pese a que en *Automoribundia* afirma haberlas colocado en el primer número de la misma, señala el crítico (1994: 24). En un principio, las greguerías distaban mucho de la claridad, la brevedad y el ingenio, sin embargo en esa primera publicación se advierte retratos agudos, metáforas espléndidas, imágenes gráciles, como se puede apreciar en la siguiente: Vejez: me están saliendo en la frente cristales azules de hospital. Según Gómez Yebra, en esta se percibe el interés notorio por las cosas, por las cosas pequeñas, por adosar, por acoplar elementos de campos

diferentes. El propio autor de las greguerías señalaba que aquellas «aún no estaban bien elaboradas, salían difíciles —casi surrealistas treinta años antes de todo surrealismo—» (Gómez de la Serna, citado por Gómez Yebra, 1994: 24), tal es así que lo llevó a aligerarlas para publicarlas en el diario *La Tribuna* de donde se expande el éxito popular (Gómez Yebra, 1994: 24).

La invención de la greguería, de acuerdo a Gómez de la Serna, se produjo en un momento, en un instante de iluminación mental, de inspiración poética:

Era un día aplastado por una tormenta de verano. Tenía hinchada la frente. Me asomaba al balcón y volvía a meterme dentro y a sentarme.

Sobre mi mesa, las tijeras como cuando los pelícanos abren pico los días de calor, estorban la idea. Las cerré.

Por fin, en una última llamada del balcón en que me di un golpe contra la esquina del diván al salir a buscar lo que estaba entre el cielo y la tierra, di con la invención de la greguería. [La cursiva es nuestra] (Gómez de la Serna, citado por Gómez Yebra, 1994: 25).

Gómez Yebra anota que este relato plantea una situación de desasosiego interior producido por la presión atmosférica. El protagonista está a punto de caer en trance y para ello necesita cortar el hilo que lo sujeta a lo material. Gómez de la Serna se autodenomina inventor de las greguerías en el momento de la revelación. Cerradas las tijeras y cortado así el vínculo con el mundo, apremiado por la llamada del más allá (la luz que llega por el balcón), Ramón —protagonista recibe el golpe motivador de la iluminación, el effetá [sic], la auténtica gracia tumbativa, imprescindible para efectuar la iniciación. En este sentido, Ramón consciente o inconscientemente ha elaborado de un modo teatral, dramático, su visión de la

inspiración literaria en la que cree o intenta hacer creer a sus lectores, asevera el crítico (1994: 25).

Desde la perspectiva de Gómez Yebra, si Gómez de la Serna consideró la idea de greguería como un producto exclusivo de la inspiración, la elaboración de cada greguería es un proceso artesano, doloroso y jamás entregado al azar, a la improvisación, por ello dice:

Es lo que no improviso nunca. Me las concede esa adolescencia de la vida que es pareja de nuestra adolescencia o de nuestra vejez... Tienen que ser lentas y naturales.

Son una gota de los siglos que atraviesa mi cráneo.

Se puede improvisar una novela, pero no una greguería (Gómez de la Serna citado por Gómez Yebra 1994: 26).

Lo que en un principio fue hacinamiento, confusión, algarabía, encuentra un porqué, un motivo de relación, una causa por la que seguir existiendo. El horror vacui ramoniano ha permitido la promiscuidad de cosas y pensamientos, y esa mezcla favorece en la mente de Ramón la construcción de asociaciones más insospechadas. De este modo, Azorín advierte: «el artista descubre nuevas relaciones de las cosas; esas relaciones parecen —al principio— raras, arbitrarias, absurdas; pero poco a poco vamos viendo la verdad profunda, íntima, de la visión del creador» (Azorín citado por Gómez Yebra: 1994: 27). Las cosas no hablan, sostiene Gómez Yebra; no obstante, permanecen como materia inerte a la espera de encontrar un sentido a partir de la mano que les dé forma, es decir esperan a una mano transformadora (1994: 27).

La greguería entonces, señala el crítico, nace de la observación profunda de las cosas y de la combinación de imágenes dispersas que las cosas sugieren al escritor o que el escritor sugiere a las cosas. La técnica de la greguería es similar a la utilizada en otras creaciones ramonianas, herederas de aquella. En el prólogo a *Disparates* (1926), su autor había pergeñado el proceso creador en estos términos:

Todo insiste varias veces con ayes de socorro desde la selva intrincada. Yo, por si con el tiempo se enrancia el tema, guardo el aviso en mis carpetas y al fin lo planteo o no lo planteo en el balance interminable.

Así voy haciendo viable lo que ni los dioses ni la vida encontraron discreto realizar y para eso no he aceptado nada más que lo que me gritó desaforadamente desde la alucinación de lo real, con deseos de entrar en la desahogada realidad de lo hilarante (Gómez de la Serna citado por Gómez Yebra, 1994: 28).

Juan Ramón Jiménez, por su parte, en *Estética y ética estética* (1967) definió al poeta Gómez de la Serna como «un hombre descontento que transforma el mundo a su antojo, que cambia para él y para los demás el aspecto de la creación» (J.R. Jiménez citado por Gómez Yebra, 1994: 28).

El poeta, en cuestión, afirma Gómez Yebra, se siente un modificador de la realidad real en busca de una realidad superior que, si es más desahogada, no siempre es hilarante, como pretende. El proceso creador de las greguerías y de otras creaciones ramonianas afines es esencialmente idéntico al proceso creador de un poema; la diferencia entre unos y otras, si es que existe, debe surgir en otro ámbito (Gómez Yebra, 1994: 28).

3.1.2. Concepción de la greguería, según Ramón Gómez de la Serna

En cuanto a la definición de las greguerías, Gómez de la Serna intenta definirla a través de una fórmula casi matemática, pero antes de ello veremos lo que nos dicen los estudiosos de la greguería.

Domingo Paniagua y Cansinos-Assens intentaron detectar “los cromosomas determinantes de la greguería” en los primeros libros de Gómez de la Serna, fue en 1909 —como advierte J. Begoña Rueda— cuando se documenta por primera vez ese término en sus escritos (Gómez Yebra, 1994: 29). En el reportaje subsiguiente al banquete en honor de “Fígaro”, Gómez de la Serna expresó que «entre la greguería de los circunstantes, arborecida de improviso por una genialidad o un estrambote, se llegó a los postres» (Gómez de la Serna, citado por Gómez Yebra, 1994: 29). En ese momento todavía, Según Gómez Yebra, utiliza la palabra greguería como una onomatopeya que conserva el diccionario: «Vocerío o gritería confusa de la gente». Por consiguiente, para el crítico las fechas de 1910 o 1912 como etapa de acuñación del término parecen correctas, aunque Gómez de la Serna, dice el estudioso, llegue a afirmar lo siguiente: «en realidad me dedico a la greguería desde mi niñez y al ama de cría ya le lanzaba greguerías» (Gómez de la Serna citado por Gómez Yebra, 1994: 29).

La increíble declaración no presenta solamente el matiz jocoso, advierte Gómez Yebra, al hecho de que Gómez de la Serna ha sido catalogado como el juglar del siglo XX por Pedro Salinas, sino que manifiesta su deseo de salvaguardar la propiedad intelectual de su invento: retrotrayéndolo a la infancia disminuirían las

voces que señalaban a una serie de antecesores, incluso entre sus contemporáneos (1994: 29).

3.1.3. La fórmula de las greguerías: Humorismo + metáfora = Greguería

Admitido que el descubrimiento de las greguerías se produce hacia 1912, todavía Gómez de la Serna se mantiene en proceso de evolución hasta 1947, año en que se considera perfectamente delimitado el producto, anota el crítico. En el prólogo de las *Greguerías completas* dice «muchas se pusieron viejas, y aunque yo bien sé lo jóvenes que fueron en su año y cómo entonces fueron perseguidas por extravagantes» (Gómez de la Serna citado por Gómez Yebra, 1994: 28).

Transcurrido treinta años de la publicación de la primera edición de *Greguerías* (1917), Gómez de la Serna, advierte el crítico, seguirá siendo incapaz de definirla durante toda su vida, a no ser por la conocida fórmula aritmética:

HUMORISMO + METÁFORA = GREGUERÍA

Gómez de la Serna se preocupó en su intento de defender la paternidad de la greguería, por localizar aquellas fórmulas que sin ser greguerías, tienen algo que ver con las greguerías, lo que pudiera considerarse el antecedente: frases célebres, reflexiones, paradigmas, apotegmas, veredictos, proloquios, epifonemas, aforismos, haikais, vaniloquios, etc. Ninguno de estos antecesores literarios era greguería, asevera Gómez Yebra, y solamente le servía como referente

comparador. Por último, Gómez de la Serna tuvo que admitir que «la greguería es atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o no aceptar lo que puede o no estar en nadie, y puede estar en todos» (Gómez de la Serna citado por Gómez Yebra, 1994: 30). En este sentido, para el estudioso, esta es una frase gregueresca que elude el problema.

Para Richard L. Jackson, que ha dedicado buena parte de su esfuerzo al tema, la greguería es «una idea ingeniosa plasmada en prosa, una imagen una comparación sorprendente, un intento de redefinir metafóricamente facetas de la realidad a través de asociaciones inesperadas, originales y humorísticas» (R. L. Jackson citado por Gómez Yebra, 1994: 30).

Fernando Ponce indica que la greguería se reduce a una «intuición racionalizada»; Ángel San Vicente la considera «escritura ideográfica»; Werner Helmich, «un conglomerado ligado sólo [sic] por el nombre del autor y su fiat genus»; Gaspar Gómez de la Serna afirma «las greguerías son revelaciones subitáneas y metafóricas de significados de las cosas que conciernen a planos de su realidad ocultos al pensamiento deductivo; para César Nicolás cada greguería es «una peculiar eclosión cognoscitiva: una epifanía de lo circunstancial (de lo nimio, de lo instantáneo), pero también de lo más denso y abrupto de la materia» (Gómez Yebra, 1994: 31).

Al mismo tiempo, la palabra greguería, según Antonio Sáez Delgado significa:

[...] griterío, confusión, barullo y probablemente todos estos significados están en la raíz de la voluntad que Ramón quiso imprimir a su nueva creación, con la firme consciencia de que el género nuevo fuese una respuesta a la velocidad y al ritmo trepidante del tiempo que le tocó vivir (Sáez Delgado, 2007: 196).

En particular, Sáez Delgado asevera que Gómez de la Serna sigue el esquema literario cercano al de los aforismos, pero con la diferencia en la contundencia de las imágenes que lo separa de él. Ensalza el valor de lo fragmentario, una de las propuestas defendidas por Ítalo Calvino para la literatura del próximo milenio como reflejo fiel y visible de la heterogeneidad y multiplicidad de significados del mundo moderno, en el que la búsqueda incesante de la novedad (“Lo Nuevo”) forma parte intrínsecamente del quehacer del escritor (2007: 196).

La palabra es el soporte de la greguería. De ella extrae Gómez de la Serna nuevas posibilidades, transformando el significante y el significado en un contexto determinado, acota Gómez Yebra. Para alcanzar su meta expurga en la Retórica las posibilidades significativas de las figuras clásicas. Según Ignacio Soldevilla-Durante, Gómez de la Serna, consiguió perfeccionar unas técnicas de escritura que servirán para caracterizar la tipicidad de la generación de 1923 y que pueden denominarse técnicas de «metaforismo cinético global» (Soldevilla- Durante, citado por Gómez Yebra, 1994: 34). El crítico analiza los recursos retóricos tales como metaplasmas, paranomasia, metalogismos y metasememas que predominan en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

3.1.3.1. Metaplasmos

Gómez de la Serna emplea recursos viejos con nuevas forma, afirma Gómez Yebra. De manera que entre los metaplasmos, hace uso frecuente de la aliteración: «La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñoños», en esta greguería se percibe la repetición del fonema /ñ/, anota Gómez Yebra. Asimismo, el crítico sostiene que el autor de las greguerías parece parodiar el lenguaje afectado, donde la tilde <´> cumple una función plástica. Por otra parte, se refiere a otra greguería: «Sólo [sic] pega los sobres bien la saliva pegajosa del calumniador», aquí la armonía imitativa basada en la imitación de la sibilante /s/ retrata el siseo simulando a quien va propagando falacias de oído en oído (Gómez Yebra, 1994: 35).

Al respecto R. Senebre sostiene que el tipo de combinaciones fónicas relacionadas al significado resulta secundario. Por su parte, Gómez Yebra discrepa con R. Senebre al considerar que el significado resulta importante al igual que el significante convirtiéndose en un complemento del mismo (Gómez Yebra, 1994: 35).

3.1.3.2. Paronomasia

La paronomasia es otro metaplasma al que apela constantemente, agrega Gómez Yebra. La proximidad fonética estimula la imaginación de Gómez de la Serna, que busca una estructura lingüística apropiada para obtener un nexo que las relacione. En: «Los exordios son incordios» o en «Las porteras son parteras de la mañana», Gómez de la Serna logra una impresión acústica llamativa y sugeridora de nuevos significados parciales y globales (Gómez Yebra, 1994: 35).

Gómez de la Serna, además, utiliza la rima algo en lo que la crítica apenas se ha detenido, advierte Gómez Yebra. Las greguerías «Caníbal fue el que se comió a Aníbal», y «El ocre es un color mediocre», pueden considerarse efectos de la pseudoderivación. Por ello, no resulta descabellado afirmar que lo fueran de la rima consonante (Gómez Yebra, 1994: 35).

3.1.3.3. Metalogismos

Gómez de la Serna al crear sus greguerías se divierte deformando el léxico del mismo modo que lo hace reformando refranes, frases hechas y textos literarios para lograr expresiones greguerescas es decir trabaja en el campo de las operaciones lógicas o metalogismos (Gómez Yebra, 1994: 39).

En los refranes se basará:

- a) En la sustitución de un elemento original por otro nuevo: «Nunca es tarde si la *sopa* es buena», «El que se *muere* primero, muere dos veces»;
- b) El intercambio de lugar de dos o más elementos: «¿“No hay mal que por bien no venga” o “No hay bien que por mal no venga?”»;
- c) Modificaciones diversas: «El tiempo no es oro: es purpurina», «Más vale soltar al pájaro que tenerlo en la mano».

Aquí se observa que la greguería ha roto la intención moralizante o admonitoria del refrán original (Gómez Yebra, 1994: 39).

Las frases hechas quedaron dislocadas por la actitud irreverente de Gómez de la Serna. Esta produjo estructuras sarcásticas como «¿De cuerpo presente?

No. De cuerpo pretérito pasado»; irónicas como «Dios quiso poner un cascabel al diablo, pero se le escapó»; intrascendentales como «Las estrellas viven con tan gran holgura porque saben la cortesía suprema que es *guardar las distancias*». En la mayoría de los casos, asevera Gómez Yebra, el procedimiento consiste en sustituir algún miembro del texto original por uno nuevo; en otros casos, la fórmula lingüística original pasa a integrar, como un elemento más, la greguería (Gómez Yebra, 1994: 40).

En cuanto a las alusiones literarias y modificaciones de frases célebres abundan en especial las tomadas directa o indirectamente de la Biblia, como «Levántate y lávate» (de Mateo 9,5), «Al soplar al mosquito para que se vaya le dotamos de algo de nuestra alma» (de Génesis 2,7), o «Cuando el padre llega tarde a la hora de cenar y después se sirve él primero, los hijos alcanzan a comprender qué es eso de “los últimos serán los primeros”» (Marcos 10,31) (Gómez Yebra, 1994: 40).

Sanabre advirtió otras alusiones literarias que presentan diversa procedencia de reminiscencia manriqueña y becqueriana tales como «Las venas son los riachuelos que van a dar a la mar que es el morir», o «Llevaba medias de cebra por eso la conocí». Asimismo, se encuentra una parodia del célebre principio cartesiano en «Consejo filosófico: Hágase una radiografía y *si sale es que existe*»; «Nunca es mañana; siempre es hoy» que evoca a Unamuno; o «La música es el opio del circo» (Gómez Yebra, 1994: 41).

El crítico explica que dentro de los denominados *metalogismos*, Gómez de la Serna suele apelar constantemente a la hipérbole: «Llovía con tanta fuerza que

burbujeaban los peces del asfalto», «Hacía tal frío aquella noche que vi al cielo estornudar de estrellar». El propósito de Gómez de la Serna es conmocionar al lector, de no permitir que se distraiga de comprometerlo con el texto, incluso de hacerlo participar de la escritura, ya que el lector se ve obligado a decodificar constantemente la estructura lingüística, una posición realmente barroca que Gómez de la Serna no abandonó en su vida ni en su obra (Gómez Yebra, 1994: 41).

Se intenta la participación del lector al utilizar la ironía y la paradoja. A la ironía responden greguerías como «No importa que vuestro vaso sea pequeño, pues lo importante es que la botella esté llena», «En la vida no estamos más haciendo tiempo para ir al museo de los huesos», «En realidad los seguros de vida son los seguros de muerte». Asimismo, apela a la paradoja: «La eternidad envidia a lo mortal», «Lo que suena en las caracolas es lo llenas de ausencia que están», «El antropófago es el consumidor que se come al consumidor» acota el crítico (Gómez Yebra, 1994: 41).

3.1.3.4. Metasememas

La mayor parte de la crítica está de acuerdo en reconocer a Gómez de la Serna como uno de los que introdujo la vanguardia en España. Asimismo, se le ha considerado un auténtico precursor de la generación del 27. Gloria Videla acerca de la prosa del vate dice: «aparecen muchos de los rasgos que caracterizan a la lírica de la vanguardia: la profusión de imágenes y metáforas [...] los juegos de ingenio, el humorismo, el arte sin trascendencia» (Videla citado por Gómez Yebra,

1994: 42). Santiago Prieto Delgado considera que Gómez de la Serna: «nos trae de Francia, y a la generación del 27 muy particularmente, algo fundamental: el impresionismo. Impresionismo asimilado, compuesto de pequeños lienzos en prosa [...] que no son otra cosa que sus greguerías» (Prieto Delgado, citado por Gómez Yebra 1994: 42). En 1931, Hernani Rossi había hecho constar que «a partir de Ramón la metáfora se hace esencial en literatura» (Rossi citado por Gómez Yebra 1994: 42). R.L. Jackson en 1966 inicia el estudio de las imágenes de las greguerías de R. Gómez de la Serna en un breve artículo publicado en *Romances Notes* (Carolina del Norte 8, pp. 11-13 1966) (Jackson citado por Gómez Yebra 1994:43). No obstante, la importancia de Gómez de la Serna como precursor de las “figuras de tipo B” queda manifiesta con el trabajo de Rita Mazzetti “The use of imagery in the Works of Gómez de la Serna” en *Hispania*, núm. 54 pp 80-90. Basándose en los conocidos trabajos de C. Bousoño *Teoría de la expresión poética y seis calas en el estudio de la expresión poética*, en colaboración con Dámaso Alonso y Mazzetti analizan tales construcciones, pero lo hacen sobre textos que no contienen exclusivamente greguerías (Gómez Yebra, 1994: 43).

El crítico observa que Gómez de la Serna en la primera parte de la comparación presenta el objeto o situación inicial para, tras el nexos como plantear una compleja proposición donde aparecen imágenes diversas: «El hielo suena en el vaso *como* el cencerro de cristal en la cabra del whisky», «Al que se le cae la cerveza encima es *como* si hubiese tenido en brazos al benjamín de la casa» (Gómez Yebra, 1994: 43). La mayor complejidad se observa en el uso de la

metáfora que el autor de las greguerías consideraba lo esencial entre los tropos, porque traslada «el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita»; por otra parte, asevera:

El que sea tácita la comparación la hace misteriosa, discreta, y la obliga a un quid que es lo importante de la metáfora. Lo tácito, que no es sólo [sic] lo que se oye o dice normalmente sino lo que se supone, coloca al lector en un secreto privilegiado, en una actitud de civilización que no asumen los que no tienen que enfrentarse con lo tácito (Gómez de la Serna, citado por Gómez Yebra 1994: 45).

El autor de las greguerías pretende la complicidad del lector en el acto de la lectura.

3.1.4. Fórmulas metafóricas en las Greguerías

Gómez Yebra reafirma que las metáforas empleadas por Gómez de la Serna son numerosísimas. Según el crítico, en general, siguen las siguientes fórmulas²³:

1) **A es B** con este tipo, Gómez de la Serna construye un sinfín de greguerías, con un elemento simple A, y un elemento B mucho más complejo, en el que se aportan a veces figuras diversas como las siguientes:

Fórmula	Metáfora
1. A es B	<p>Las <u>chispas</u> son <u>estornudos de Satanás</u>.</p> <p style="text-align: center;">A B</p> <p>Los <u>halcones</u> son los <u>perros de caza para el cielo</u>.</p> <p style="text-align: center;">A B</p>

Cuadro 1: Fórmula A es a B.

²³ En esta investigación esquematizamos (elaboración propia), a nuestro juicio, a través de cuadros comparativos las fórmulas y ejemplos propuestas por Antonio Gómez Yebra.

2) **A: B**, en cuya segunda parte suele plantearse una definición donde se descubre una imagen (Gómez Yebra 1994:44).

Fórmula	Metáfora
2. A:B	<p><u>Soda: agua alegre.</u></p> <p style="text-align: center;">A B</p> <p><u>Esponjas: calaveras de las olas.</u></p> <p style="text-align: center;">A B</p>

Cuadro nº. 2: Fórmula A:B.

3) **A=b₁, b₂, b₃**, esta fórmula puede considerarse en dos fases. En la primera, Gómez de la Serna define un mismo elemento en varias greguerías; en la segunda, al elemento A le corresponden varios B en una única greguería (Gómez Yebra 1994:44).

Fórmula	Fases	Metáfora
3. A=b₁, b₂, b₃	Primera fase	El camello tiene cara de cordero jorobado. El camello tiene la nuez en la joroba. El camello está siempre apolillado.
	Segunda fase	La <u>alcachofa</u> es un alimento para A ebanistas (b ₁), carpinteros (b ₂), y tallistas (b ₃).

Cuadro nº.3: Fórmula A=b₁, b₂, b₃.

4) **A no es B, es C**, en su estructura más simple puede presentarse en una estructura simple y en otra más compleja (Gómez Yebra 1994: 44):

Fórmula	Complejidad	Metáfora
4. A no es B, es C	Menos compleja	Un <u>elefante no es un animal, es una asociación.</u> A B C

Cuadro nº. 4: Fórmula A no es B, es C.

5) **A** es la fórmula que corresponde a la omisión del segundo término de la metáfora. En efecto, la greguería adopta mayor agilidad y brillantez (Gómez Yebra 1994: 45).

Fórmula	Metáfora
5. A	<u>El pavo real</u> [es una escoba que] barre el jardín con A plumas de oro. <u>El látigo</u> [es una pluma que] traza en el aire la rúbrica A del tirano

Cuadro nº. 5: Fórmula A.

En todos los casos mencionados, sostiene Gómez Yebra, el autor de las greguerías aproxima su lenguaje en prosa poética al lenguaje poético,

consiguiendo revalorizar su expresión y asombrar al lector. Dámaso Alonso, por su parte, asevera que las imágenes empleadas por Gómez de la Serna producen «o el esquivamiento completo de la realidad, o, más frecuente aún, el entrecruzamiento de dos planos» (Dámaso Alonso citado por Gómez Yebra 1994:45). En otras palabras, el plano de lo visible y de lo invisible (Gómez Yebra 1994: 45).

El crítico asevera que el entrecruzamiento de lo real y lo irreal ha sido frecuentemente alabado por los críticos. José Bergamín, por su parte aseveró: «Ramón ha encontrado el secreto último, el último refugio de la razón en la incongruencia. Las fronteras reales [...] se distancian, se alargan, se separan, elásticas; y se rompen, soñando, contra el límite lógico del pensamiento» (José Bergamín citado por Gómez Yebra, 1994:45).

Además, Gómez Yebra destaca que las fronteras se acortan y hasta desaparecen entre lo real y lo imaginario, como sucede en las metáforas que supone un proceso de vivificación, proceso que puede manifestarse de estas formas (1994: 46):

Relación	Metáfora
Objeto →ser vivo	<u>El cepillo</u> es un <u>milpiés</u> que se escapa siempre del sitio en que debería estar.
Vegetal →animal	<u>Los lirios</u> crecen en <u>bandadas y vuelan</u> de valle

	en valle.
Animal →ser humano	<u>La gallina está cansada de denunciar en la comisaría que le roban los huevos.</u>
Vegetal →objetos	<u>Los cipreses son como pendones quietos de una procesión...</u>
Objeto →ser humano	<u>La nata es la mejilla</u> de la leche.
Ser humano →objeto	<u>El panadero</u> con su gran cesto a la cabeza fue el primer hombre con <u>sider-car.</u>

Cuadro nº. 6: Formas de relación metafóricas.

Gómez de la Serna produce un nivelamiento de los seres, nunca una confusión entre ellos. El nivelamiento entre los seres es próximo al contacto entre sensaciones de diversos sentidos, sinestesia, que Gómez de la Serna introduce en sus greguerías como otra contribución de su vanguardismo y de su entusiasmo por incorporar novedades, aquí algunos ejemplos: «—¿Oyes ese color?, dijo ella en el jardín»; «Después de comer alcachofas el agua tiene un sabor azul» (Gómez Yebra, 1994: 46).

Rita Mazzetti asegura: «Ramón no solamente fue a la cabeza en el redescubrimiento de la metáfora por parte de la vanguardia, sino que bien pudo ser el escritor que la ha dotado de más grande poder expresivo que ningún otro escritor español desde Góngora» (Mazzetti citado por Gómez Yebra 1994: 46). El crítico al respecto acota que Gómez de la Serna presenta las imágenes de manera intuitiva, sin saber con precisión en qué consistía su logro, lo confirma el hecho que dijese: «la imagen no es bastante [...]. La imagen es representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje» (Gómez Yebra, 1994:47).

3.1.5. El humor de Ramón Gómez de la Serna: Influencias

José Luis Calvo Carilla en el artículo “Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte” afirma que una de las referencias más influyentes de los escritores de los años veinte es Quevedo, especialmente en el tracto temporal que media entre el tricentenario de la muerte de Góngora y la Guerra Civil. Fueron diversos los factores sociales, ideológicos, sociológicos y culturales que apelaron a la presencia de Quevedo en la literatura española de los años veinte. Calvo Carilla, por otra parte, indica que el contexto fue bastante complejo. En este sentido, anota, en primer lugar, el momento político-social, al cuartearse la Dictadura permitió que por sus grietas penetrase una literatura pacifista y revolucionaria (2008: 22). En segundo lugar, el advenimiento de la República, los intelectuales y escritores apelaron a la tradición patriótica inamovible sentida entonces como amenazada. Así también, el crítico indica que el barroco, “raison baroque” se detecta en figuras de la modernidad tales como Baudelaire o Benjamín, y en la visión contemporánea

de Quevedo por parte de los escritores de la generación del 27. Al respecto, el crítico advierte: «El contexto filológico y erudito propiciado por la Universidad española y, en particular, por el Centro de Estudios Históricos, cuya sección de Filología estaba dirigida por Menéndez Pidal» (2008: 22) contribuyó en el interés por la lectura de textos clásicos.

Guillermo de Torre advirtió que el encausamiento de las primeras vanguardias en España estuvo en manos de mentores y críticos literarios considerados de segunda, una supuesta “generación B”. En este grupo configuró a Cansinos Assens²⁴ y Ramón Gómez de la Serna, anota Calvo Carilla (2008: 23).

La posición periférica de Gómez de la Serna llevó a Melchor Fernández Almagro adscribirlo a una “generación unipersonal” o la que enfatiza su significación histórica de “pararrayos” de todas las vanguardias. *Ismos* (1931) tampoco representó para el autor de las greguerías más que una especie de ingenioso glosario de las chocantes erupciones o anomalías de la cultura y el arte modernos, anota el crítico (2008: 23). Por lo tanto, Gómez de la Serna mitificó los objetos que se habían apoderado de su literatura y diseñó abstrusas relaciones entre ellos. Sin embargo, agrega Calvo Carilla, no practicó un arte deshumanizado,

²⁴ Guillermo de Torres, en *Literaturas europeas de vanguardia*, al referirse a Cansinos— Assens dice: «Mas rectificamos el tono y la abertura del diafragma fotográfico...No se trata de zaherir humorísticamente a un espíritu tan evangélico como el de Cansinos—Assens, sino de precisar netamente el papel que representó este gran estilista, príncipe de la generación B en el nacimiento de la generación C o ultraísta. Terminaremos así la serie de apreciaciones equívocas y las batallas polémicas que a su lado o enfrente hemos mantenido durante estos años. La significación, el papel de Cansinos en los albores ultraicos ha sido el de un promotor teórico, el de un inductor de entusiasmos, el de un consejero mayor de edad, siempre desde el plano marginal» (1925: 49). Percibimos que en el contexto de los años veinte hubo fuertes reparos con los escritores singulares.

sus asociaciones insólitas se establecían con la realidad que lo rodeaba. En su literatura se encontraban tradición y modernidad literaria. En efecto, acota el crítico:

Y en este legado tradicional, su portentosa intuición *acertó a descubrir la actualidad de Francisco Quevedo como escritor de un barroquismo desnudo cuyos despilfarros imaginativos —lingüísticos, metafóricos, de peregrinas asociaciones de objetos— habían señalado el camino a sus greguerías.*

Pero no solo lo había detectado la fina sensibilidad ramoniana. Muchos poetas anteriores a la Guerra Civil habían recibido el legado múltiple y variado del Señor de la Torre de Juan Abad: el del Quevedo humano —leído en clave nacionalista, moral, existencial, religiosa, amorosa o metafísica— *pero, a la vez, el de un Quevedo oscuro, escatológico y burlón hasta de su sombra, con un humor irracional, gratuito y descoyuntado, tan próximo en ocasiones a los presupuestos del expresionismo y del surrealismo europeos* (Calvo Carilla, 2008: 23).

De este modo, Quevedo influyó en la escritura de Gómez de la Serna y en muchos escritores de la generación del 27. Por otro lado, Goya el pintor de Fuendetodos asimiló, a través de su pintura, la ironía y sarcasmo de Quevedo. Por ello, Goya también logró calar en muchos escritores de la vanguardia. El autor de las greguerías fue uno de ellos, según nos explica Calvo Carilla:

Entre todos los admiradores del pintor Fuendetodos en los años veinte, el goyesco mayor fue, sin duda alguna, Ramón Gómez de la Serna, quien en apasionados ejercicios efrásticos establecería constantes paralelismos entre la paleta de Goya y la pluma de Quevedo (Calvo Carilla, 2008: 32).

En efecto, la admiración de Gómez de la Serna hacia el pintor de Fuendetodos lo llevó a contextualizarlo como lo anota el crítico:

En su campaña goyesca desplegada en la *Revista de Occidente* reivindicará al Goya quevedesco y barroco de “Cabeza de perro” y “Visión fantástica” o de los *Caprichos y Disparates*, “al pintor inexplicable e inquietante cuya paleta se hunde en los sueños, en lo soterrado, en mundo de pesadillas” (Gómez de la Serna citado por Calvo Carilla, 2008: 32).

Gómez de la Serna, según el crítico, encuentra en Goya influencia de Quevedo en las peculiaridades de su humor: «Goya es, como Quevedo, el primer humorista español, o sea, dominador del contraste que es base de ese nuestro humorismo en que triunfa la composición en blanco y negro, de lo positivo y negativo, de la muerte y de la vida» (Gómez de la Serna citado por Calvo Carilla, 2008: 32).

A partir de las oposiciones planteadas por Gómez de la Serna con respecto al humor, desde nuestra perspectiva, tendríamos dos tipos: humor blanco versus humor negro. En el siguiente cuadro presentamos las características de ambos:


	Humor blanco	Humor negro
	+ composición en blanco	- composición en negro
	+positivo	- negativo
	+ vida	- muerte

Gráfico nº. 1 (Elaboración propia): Contraste entre humor blanco y humor negro.

A partir de las oposiciones planteadas por Gómez de la Serna, el humor blanco y el humor negro contraponen las siguientes características:

+ Humor blanco = [+composición en blanco + +positivo+ +vida] /

- Humor negro = [- composición en negro + -negativo+ -muerte]

Con respecto al contraste Goya \approx Quevedo (Goya es como Quevedo) como base del humorismo español, afirmamos que este es concebido como la síntesis de ambas oposiciones. Es decir, la relación Goya \approx Quevedo genera dos sentidos: el positivo (+) que llamamos “humor blanco”, y el negativo (-), “humor negro”, la intersección de ambos da como resultado el humorismo español. Proponemos el siguiente esquema que grafica la idea expuesta:

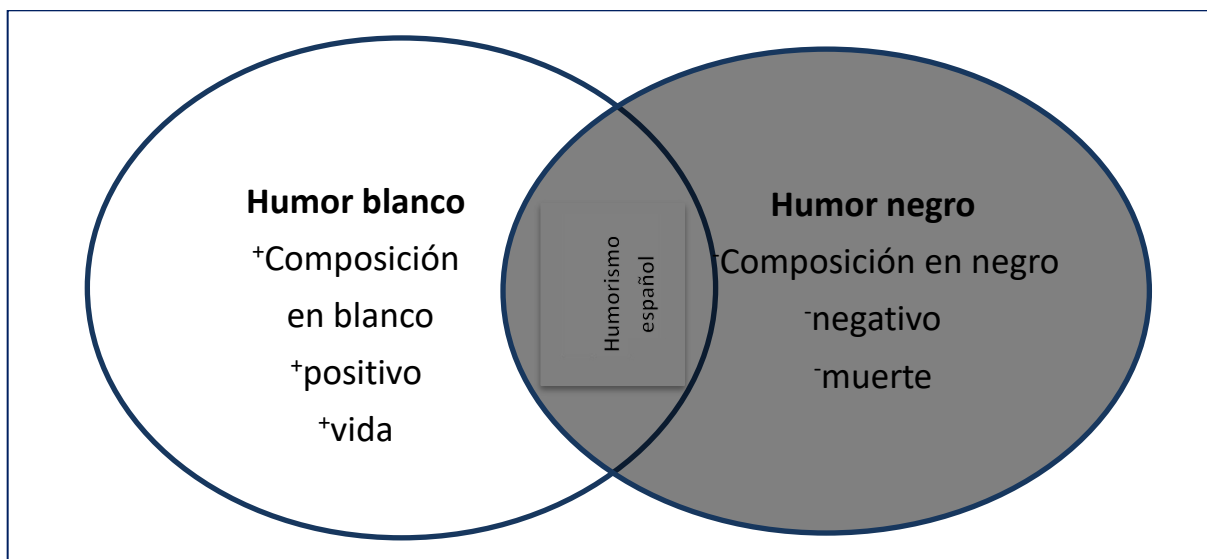


Gráfico nº. 2 (Elaboración propia): Humorismo español.

En *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), Gómez de la Serna señala los ingredientes químicos del humorismo: lo grotesco barroco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético y lo épico burlesco. De este modo, para el autor de greguerías “el humorismo es en España quevedesco, preagónico, dedicado a pasar el trago de la muerte y de paso atravesar el trago de la vida” (Gómez de la Serna citado por Calvo Carilla, 2008: 32). Un año después, en *Ismos* (1931) vuelve a reincidir en la fijación incondicional con respecto a Quevedo, convirtiéndolo en uno de los

escritores más socorridos de sus divagaciones sobre «el intemporal humorismo en la España putrefacta, carnavalesca y esperpéntica», advierte el crítico español. Es decir, se refiere a un Quevedo que: «se arrastra por la vida y luce su gesto de humorista, su arraigado punto de vista de gusano que está en lo cierto, lo cual no evita que se empine con altivez y se crea más gallardo que el que más» (Gómez de la Serna citado por Calvo Carilla, 2008: 32).

Con respecto a Goya, según Calvo Carilla, recrea la imagen de un artista de la vanguardia cuyos aportes al siglo XX, por un lado, es “el secreto de lo nuevo”; y, por el otro, la inauguración de la “pintura porvenirista” (2008: 32). En efecto, Gómez de la Serna afirma: «Toda la pintura de un siglo después, hasta el impresionismo y sucedáneos, está influida por Goya, pues él descubrió, con la soltura del color y el mezclarle luces nuevas, el secreto de lo nuevo» (2008:32). Otros rasgos que menciona el autor de las greguerías son la audacia y el humor. Al respecto Calvo Carilla explica:

—Y Gómez de la Serna volvía a insistir en la primacía del autor de Caprichos en el humorismo contemporáneo—, como también en la rabiosa y desasosegante gama negra y onírica de sus fantasmagorías y pesadillas. Estos últimos rasgos de su pintura llevaron al escritor de las greguerías a identificarlos como “surrealismo español”, vaga panacea conceptual en la que englobaba la descoyuntada estética goyesca en sus aldabonazos en el caserón de lo misterioso y en sus broncas y delirantes pinceladas arañadas sobre la plancha oscura de lo irracional (2008: 32-33).

3.1.6. Influencias en el humor de Adán: Quevedo, Goya y Gómez de la Serna

Calvo Carilla advierte con lucidez la influencia de Quevedo en el pintor Goya y de la relación de ambas influencias en Ramón Gómez de la Serna. A nuestro juicio, percibimos esta cadena de influencias entre uno y otro artista en Adán, particularmente en *La casa de cartón*.

Llegados a este punto, consideramos que la influencia del humor acre de Quevedo en Goya se dio a través del humor negro y la estética grotesca. Por otra parte, la conjugación del estilo de ambos artistas Quevedo-Goya influyó en el humor irónico y esperpéntico de Gómez de la Serna. Aunque Gómez de la Serna no admita en *Ismos* que practica el humor irónico, sino el humorístico, en otros términos, un humor simpático, amable; a partir de las greguerías analizadas en esta tesis, afirmamos que es rotundamente irónico, sobre todo cuando se refiere a las mujeres.

Por consiguiente, proponemos la siguiente cadena de influencias desde Quevedo hasta Adán.

Primera relación de influencias:

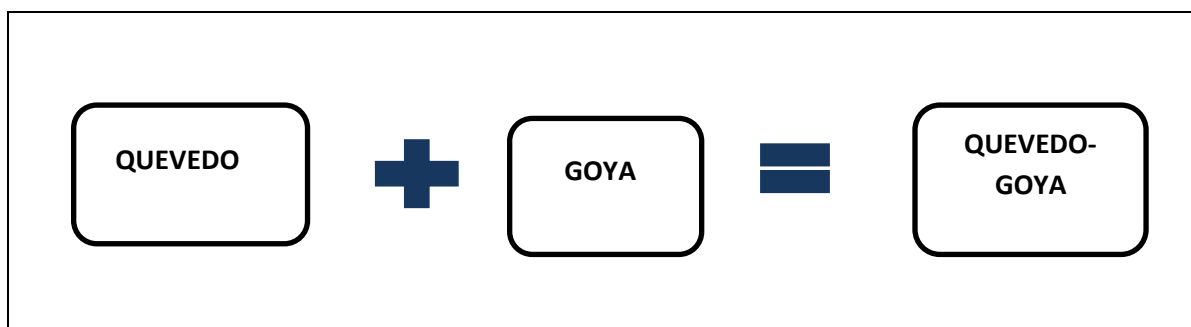


Gráfico nº. 3 (Elaboración propia): Primera relación de influencias.

Segunda relación de influencias:

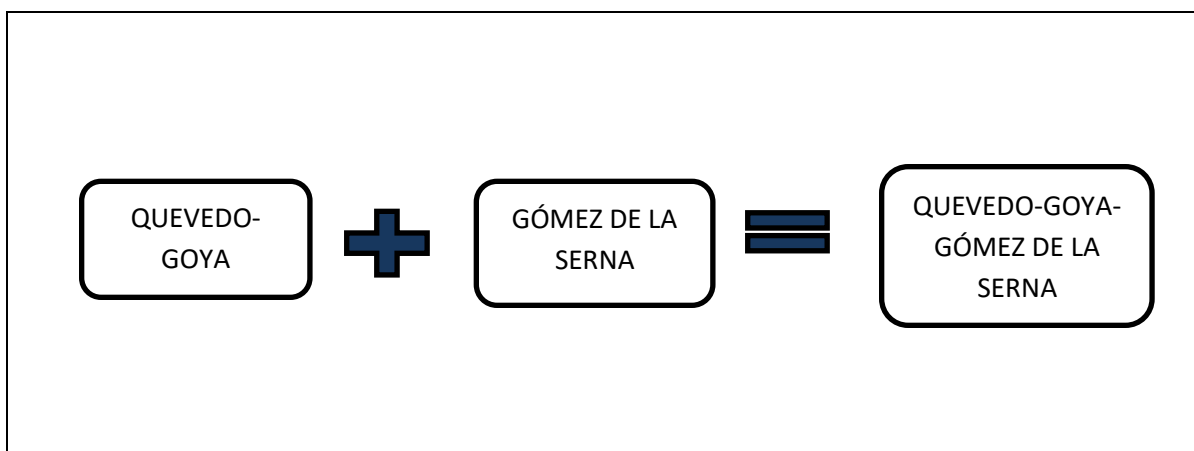


Gráfico nº. 4 (Elaboración propia): Segunda relación de influencias

Tercera relación de influencias:

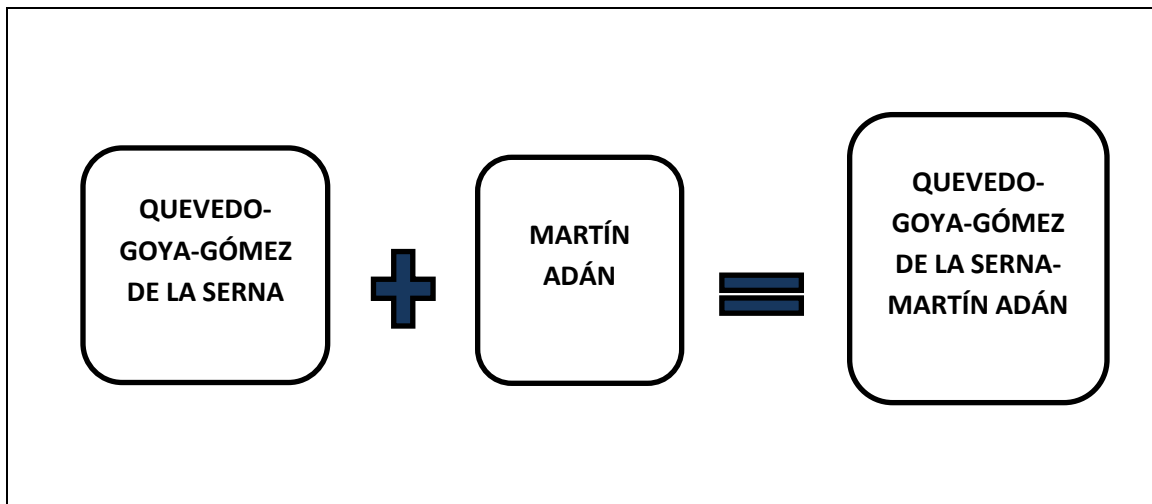


Gráfico nº. 5 (Elaboración propia): Tercera relación de influencias.

Finalmente, todas estas influencias se derivan en la estética de la novela vanguardista *La casa de cartón*:

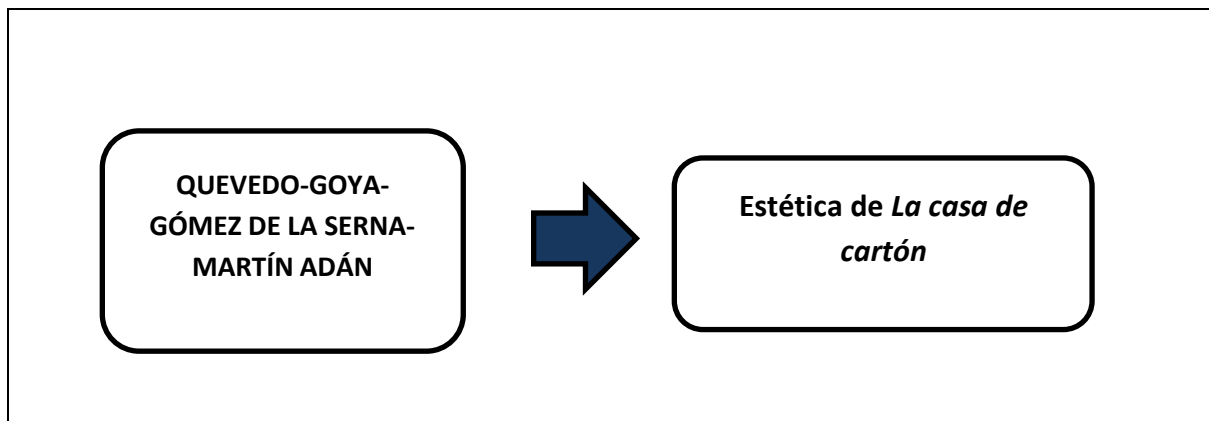


Gráfico nº. 6 (Elaboración propia): Relación de influencias en la estética de *La casa de cartón*

A partir de lo expuesto, advertimos la influencia de los tres artistas españoles: Quevedo, Goya y Gómez de la Serna en la siguiente parte del fragmento nº. 35 de *La casa de cartón*:

Los asnos respetan devotamente la acera. Los asnos que solamente rebuznan a horas determinadas por el vecindario... Los asnos que hacen lo que no se dice, tras un árbol o un poste sin levantar la pata... Los asnos que no se atreven a pastar en las matas de yerba mala y pega-pega a los bordes, cementados de las acequias... los asnos que, cuando los gallos se trasduermen, cantan como los gallos... Los asnos que, por el lado de la calzada ramonean en las ramas bajas de los árboles degüella carreteros... ¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos eleccionarios, los de elegir, los de ser elegidos» [La cursiva es nuestra] (68).

Aquí advertimos la influencia de Quevedo, en la metamorfosis satírica del asno rural, aldeano que se transforma en un asno ciudadano. Adán a través del narrador alegoriza al asno con la gente provinciana que al establecerse en la

ciudad adoptó la cultura citadina; en consecuencia, llegan a reconocer sus derechos como ciudadanos potenciales. Por otra parte, la palabra asno²⁵ es connotada con las personas rudas y de poco entendimiento. Consideramos que en el fragmento se cuestiona las aspiraciones de las personas que no ostentan ningún tipo de formación especializada en asuntos gubernamentales, pero muy seducidas²⁶ por el poder.

Con respecto a la imagen del asno, del fragmento indicado, percibimos la influencia ecfrásica de Goya. Según J. Blas²⁷, el pintor de Fuendetodos, en el *Álbum de Madrid, crítica a:*

los falsos literatos, caracterizados como asnos, alegoría de la ignorancia [...]. En los sucesivos estadios de la imagen esa alusión a los ineptos literatos deriva hacia la crítica de la nobleza hereditaria. El dibujo del *Álbum de Madrid* insinúa la hidalguía del asno escritor a través de su indumentaria, y el Sueño [(26), El burro literato²⁸] consolida la caracterización del burro aristócrata al introducir un rasgo distintivo que permanecerá hasta el

²⁵ La figura del asno se desarrollará ampliamente en el capítulo 5 de esta tesis.

²⁶ Véase Castro Gómez, Santiago en "La postcolonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento". En este artículo, el autor explica la categoría colonialidad del poder propuesta por Aníbal Quijano: «Según esta categoría de análisis los colonizadores españoles entablaron con los colonizados una relación de poder fundada en la superioridad étnica y epistemológica de los primeros sobre los segundos. [...]». La colonialidad de poder hace referencia entonces a la manera en que la dominación española intentó eliminar las "muchas formas de conocer" propias de las poblaciones nativas y sustituirlas por otras nuevas que sirvieran a los propósitos civilizatorios del régimen colonial. Apunta, entonces, hacia la violencia epistemológica ejercida por la modernidad primera sobre las formas de producir conocimientos, imágenes, símbolos y modos de significación. Sin embargo, la categoría tiene otro significado complementario. Aunque estas otras formas de conocimiento no fueron eliminadas por completo, sino a lo sumo, despojadas de su legitimidad ideológica y subalternizada, el imaginario colonial europeo sí ejerció una continua fascinación sobre los deseos, las aspiraciones y la voluntad de los subalternos. Quijano formula de este modo una segunda característica de la colonialidad del poder: "La cultura europea se convirtió en una seducción; daba acceso al poder. Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es la seducción. La europeización cultural se convirtió en una aspiración. Era un modo de participar en el poder colonial"» (77-78). En este sentido, Adán implícitamente cuestiona la colonialidad del poder impuesto por los colonizadores españoles y las consecuencias futuras.

²⁷ Véase en *Comentario*. Asta su abuelo.

²⁸ Ver el anexo 1.

grabado final: un escudo en las armas en el lateral de la mesa. La heráldica indica el rancio abolengo del asno, que todavía en el *Sueño* está representado dentro de una estancia con libros. Sin embargo, en el siguiente dibujo preparatorio, el elaborado a sanguina, los estantes han desaparecido y el fondo es neutro, desvinculando su significado de la reprobación a los malos escritores. A partir de este punto el objetivo de la crítica de Goya es la nobleza. En la estampa culminará la transformación semántica del burro literato en asno aristócrata [Asta su abuelo²⁹] ya que las páginas del libro apoyado en la mesa, hasta entonces indefinidas o en blanco, muestran claramente la ascendencia del animal, su linaje de necios. El protagonista exhibe orgulloso una genealogía compuesta por varias generaciones de burros y el escudo repite el arquetipo asnal de su estirpe.

La estupidez del personaje se sugiere en el dibujo preparatorio [Asta su abuelo³⁰] por medio de los ojos cerrados, expresión de la falta de raciocinio llevada al límite de la ironía al presentarle sentado ante un libro vacío. A diferencia del dibujo, en la estampa el burro dirige su mirada frontalmente, con los ojos abiertos, pero la alusión a su ignorancia sigue presente, aunque de un modo más sutil, en el búho del fondo. Si se interpreta como el búho de Minerva, símbolo de la sabiduría, el hecho de que se encuentre en completa oscuridad subraya de nuevo la ausencia de conocimiento. (J. Blas citado por J.M. Mantilla, M. B. Mena Marqués: 154, 2012).

Entre la pintura de Goya referente al asno y la imagen del asno de Adán encontramos la personificación del animal, la metamorfosis, pero en sentido opuesto. En el caso de Goya, el asno representa al humano pretencioso que carece de inteligencia, un descendiente de alcurnia. Este se ha transformado en asno de tanto apelar a su origen y no al entendimiento; por consiguiente, el hombre ha involucionado.

En el caso de Adán, el asno representa al humano que carece de abolengo, pero presenta criterios de igualdad y es seducido por el poder. En este caso, el asno es quien “evolucionó” como hombre, se humanizó; sin embargo, involucionó el asno al humanizarse. En ambos casos, el humor satírico es predominante.

²⁹ Ver el anexo 2.

³⁰ Ver el anexo 3.

3.1.7. Influencia de las greguerías en la novela de Adán

Hasta el momento observamos el lenguaje connotado y cargado de humor que Gómez de la Serna emplea en *Greguerías*. En este acápite analizamos la influencia de las greguerías en la prosa metafórica de *La casa de cartón*. El corpus de las greguerías escogidas para este propósito están delimitadas por temas, de este modo podremos comparar su influencia en la novela en mención.

Primer tema: el huevo

En primer lugar, empezaremos por el tema del “huevo”. Observemos en el cuadro comparativo que proponemos algunas de las greguerías de Gómez de la Serna y un fragmento de la novela de Adán.

Tema : el huevo	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Si se cierran los <u>ojos</u> frente al sol comprobamos que estamos hechos de <u>yema de huevo</u> (1994: 154). • El <u>huevo frito es una ola en miniatura</u>: una ola con yema (1994: 178). 	<ul style="list-style-type: none"> • «Yo temía tus confidencias —siempre demasiado sinceras—; para que tú no hablaras, yo recordé, en alta voz, una tarde remota que, como en el chascarillo, era un gran <u>huevo frito —un sol de oro brillante y en relieve,</u> casi en la periferia de un <u>cielo de porcelana acuoso y accidentado—</u>» (23).

Cuadro comparativo (elaboración propia) n.º.1: Tema: el huevo.

En ambos textos observamos la presencia del humor humorístico. Gómez de la Serna realiza asociaciones insólitas con la imagen del huevo; en el primer caso, relaciona los ojos con la yema del huevo, después de ver el sol y cerrar los ojos; en el segundo asocia el huevo frito con una ola de mar. Lo insólito, lo incongruente saltan a la vista.

En el fragmento nº.4 de *La casa de cartón* advertimos que el empleo de las metáforas es más complejo, asocia el huevo frito con el sol y este con el metal oro, muy valioso en el mundo occidental: «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—» (23). De esta forma la gradación en esta metáfora va de menos a más:

- huevo frito → +sol → +oro→ +cielo

Por otra parte, estamos frente a una metáfora cronotópica, puesto que se contextualiza en el tiempo (tarde) y el espacio (Huevo→tierra-abajo /Sol →cielo-arriba): «yo recordé, en alta voz, una tarde remota que, como en el chascarillo, 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—» (23).

Segundo tema: la gallina

En este apartado, el tema a desarrollarse es acerca de la figura de la gallina que inspira a Gómez de la Serna una cantidad considerable de greguerías. Del mismo modo, Adán también la emplea en varias oportunidades esta figura.

Tema: la gallina	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • La gallina es la única cocinera que sabe hacer con un poco de maíz sin huevo un huevo sin maíz (1994: 92). • Esa gallina que pone su huevo muy lejos es que piensa emanciparse y poner huevería (1994: 104). • Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras (1994: 149). 	<ul style="list-style-type: none"> • «Tuve que salir bien en los exámenes, con veinte —nota sospechosa, vergonzosa, ridícula: una gallina delante de un huevo—» (30).

Cuadro comparativo (elaboración propia) n.º.2: la gallina.

La gallina aparece personificada, en la primera greguería de Gómez de la Serna, puesto que realiza la acción de cocinar huevos en un sentido paradójico: «sabe hacer con un poco de maíz sin huevo un huevo sin maíz.» (1994: 92); en la segunda greguería, la gallina personificada piensa independizarse económicamente: «Esa gallina que pone su huevo muy lejos es que piensa emanciparse y poner huevería» (1994: 104). En este sentido, se alude a la actitud de las mujeres de talante independiente que por la época del autor de *Greguerías*

eran consideradas como unas rebeldes. En la última greguería, Gómez de la Serna juega con la imagen del huevo y el número cero consiguiendo la siguiente metáfora: «Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras» (1994: 149).

En el fragmento nº. 10 de la novela de Adán, observamos el juego de imágenes de la gallina y el huevo asociados respectivamente con los números “2” y “0”= 20: «Tuve que salir bien en los exámenes, con veinte —nota sospechosa, vergonzosa, ridícula: *una gallina delante de un huevo*—» (30). La influencia de la greguería: «Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras» (149), se perciben en el fragmento nº. 10.

Tercer tema: el coleóptero

La imagen del coleóptero es tratada tanto en las greguerías como en la novela de Adán. Veamos el cuadro comparativo:

Tema: el coleóptero	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Lo más extraño de los coleópteros es que no tienen cola (130). 	<ul style="list-style-type: none"> • «El sol pugna por librar sus rayos de la trampa de un ramaje en que ha caído. El sol —un coleóptero, raro, duro, jalde, zancudo—» (20).

Cuadro comparativo (elaboración propia) n.º.3: Tema: el coleóptero.

En esta greguería: «Lo más extraño de los coleópteros es que no tienen 'cola'.» (1994: 130), se percibe la alusión entre la palabra 'coleóptero' y la palabra cola a través de la aliteración de la consonante "c", la vocal "o" y la consonante "l". En la de Adán se presenta al sol personificado luchando por librarse de las trampas del ramaje «El sol pugna por librar sus rayos de la trampa de un ramaje en que ha caído [...]» (20). Asimismo, la acción de pugnar es asociada con la de un coleóptero, insecto: «El sol —un coleóptero, raro, duro, jalde, zancudo—» (20), generalmente el coleóptero o insecto cuando se ven atrapados luchan por librarse haciendo una serie de movimientos con sus alas, en esta metáfora estas equivalen a los rayos del sol.

Cuarto tema: Las viejas

La figura de la vieja es empleada por Gómez de la Serna con un humor irónico. A nuestro juicio, en las greguerías correspondiente a las "viejas", el autor muestra poco o nada del humor humorístico que dice practicar.

Veamos el siguiente cuadro comparativo:

Tema: Las viejas	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • «Hay unas viejas que llevan el pecho lleno de alfileres negros, como en recordación de sus dolores» (194). 	<p>«Por la mañana, al filo de la madrugada, de las fenestras de las torres, en un vuelo torpe de pájaros asustados y campanadas mojadas, bajan las viejas beatas [...] Beatas que huelen a yerba mala, a oscuridad, a letanía, a flores de muerto... Mantos lacios, zapatillas metálicas...El rosario va en el seno y no suena» (22).</p>

Cuadro comparativo (elaboración propia) nº.4: Tema: las viejas.

En la greguería de Gómez de la Serna, el pecho de “unas viejas” se metaforiza en sentido negativo, puesto que asocia “el pecho” con un contenido de “alfileres negros”. Por otra parte, estos están relacionados con los “dolores”. En este sentido, consideramos los dolores emocionales y físicos.

En el fragmento nº. 3 de la novela de Adán, las viejas están asociadas a las beatas. Adán las describe como entes malévolos, brujas. Con respecto al pecho, el narrador es más específico al valerse de la figura del seno que se ubica en la parte

superior del pecho para afirmar con un humor irónico: « El rosario va en el seno y no suena» (22).

Observamos en el fragmento nº. 3 influencia de la greguería indicada líneas arriba, al asociar la imagen de “vieja” como un ser negativo. Ambos autores resultan ser sumamente irónicos.

Tema: la vieja	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Vieja: cara de hombre con pendientes (303). 	<ul style="list-style-type: none"> • «[...] Una vieja erecta. [...] Una vieja siniestra, con piel de crespón, del mismo crespón de su manto, en el asiento que ocupa Ramón. [...]» (28). • «—Una fábrica de aceites hincha su barriga pringosa y sopla como una vieja borracha— Lima» (29).

Cuadro comparativo (elaboración propia) nº.5: Tema: la vieja.

La vejez de la mujer en esta greguería representa un acto de travestismo, ya que reduce la femineidad de la mujer vieja a los “pendientes”: «Vieja: cara de hombre con pendientes» (1994: 303). El pendiente es un adorno que suelen colocarse las mujeres de todas las edades en los lóbulos de las orejas. En la

cultura occidental es un signo que realza las facciones del rostro. El NTLLE de la RAE consigna el siguiente significado con respecto a la palabra pendiente: «m. Arete con adorno colgante o sin él» (RAE M 1927: 1479,1). Por lo tanto, Gómez de la Serna en esta greguería estaría aduciendo que lo hermoso, lo valioso, en el rostro de una vieja “cara de hombre” solamente son los pendientes.

En *La casa de cartón*, el fragmento nº. 9 se refiere a una vieja, los adjetivos que emplea para calificarla son los siguientes: *erecta* y *siniestra*, dándole un aspecto estático, de estatua. En este sentido, la cosifica. Así también, la frase exocéntrica “con piel de crespón³¹”, alude a los surco de las arrugas que presenta la anciana en su piel: «[...]. Una vieja *erecta*. [...] Una vieja *siniestra*, con piel *de crespón*, del mismo crespón de su manto, en el asiento que ocupa Ramón. [...]» [La cursiva es nuestra] (28). De este modo, la figura de la “vieja” es aterradora. Este aspecto estático se relaciona con la estética grotesca.

Adán, por otro lado, en el fragmento nº. 9, personifica a la ciudad de Lima como una vieja borracha cuya barriga contiene a una fábrica de aceites: «—Una *fábrica de aceites* hincha su *barriga pringosa* y sopla como *una vieja borracha—Lima*». [La cursiva es nuestra] (29). Esta es una imagen pantagruélica y

³¹ Crespón (Bambula). Composición y creación moderna al estilo de un crespón de rayón. Ligamento tafetán con hilos de torsión fuerte, todos en la misma dirección (en S o en Z) y dispuestos en el sentido de la trama, lo que hace, mediante el acabado correspondiente, que los hilos de la trama sufran una fuerte contracción y con ella el rizado u ondulación de los hilos, que produce el efecto de crespado en la superficie del tejido.

<<http://tejidos-mari-carmen.blogspot.com/2010/09/diccionario-de-tejidos-c-4.html>>.

esperpéntica de la ciudad de Lima, la ciudad de los reyes; en otras palabras, a nuestro juicio, nos quiere decir: Lima la capital del Perú es horrible.

En estos dos fragmentos, la figura de la vieja es asociada a lo negativo; en el primer fragmento como personaje siniestro; en el segundo como una vieja gorda y borracha.

En efecto, la connotación masculinizada de la vieja por parte de Gómez de la Serna se percibe como influencia en los fragmentos citados de la novela de Adán, en los que la vieja aparece connotada con características negativas masculinizadas: siniestra y borracha. Por consiguiente, se percibe el humor irónico en ambos escritores.

Quinto tema: La soltera

El tema de la soltera es desarrollado por Gómez de la Serna de forma sucinta. En el caso de Adán, observamos más situaciones en las que aparece la figura de la soltera y la solterona.

Veamos el siguiente cuadro comparativo:

Tema: La soltera (mujer)	
Greguerías	La casa de cartón
<ul style="list-style-type: none"> • El que anda en bicicleta es un vampiro de la velocidad (1994: 129). • A la solterona le salió un cuerpo como si llevase dentro todas las muñecas rotas de su infancia (87). 	<ul style="list-style-type: none"> • «[...] él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! Casi llora; lo impidió una solterona en bicicleta» (24). • «<i>Mujeres hay que no llegan a concebir nunca, y éstas [sic] son el terror de la muerte, quien para llevarlas al otro mundo, tienen que luchar con ellas a brazo partido, sin esperanzas de no salir con los huesos del esqueleto horriblemente arañados: las solteras mueren heroicamente</i>» [La cursiva es nuestra] (59). • «El casimir de su chaleco, que se abolsa, que se abolsa por abajo, urge en broma engordar a la esterilla, que lo despliegue, que lo llene...A la esterilla, flaca, beata, soltera» (67).

La primera greguería que citamos en el cuadro comparativo, si bien no se refiere a la “solterona en bicicleta”, alude al “que anda en bicicleta”, es decir, al vampiro, según la metáfora de Gómez de la Serna. Para el escritor español, manejar bicicleta es una acción masculina y negativa, pues lo asocia al vampiro, animal que en la literatura, el folklore y en la estética grotesca no presentan connotaciones positivas. Ahora bien, en la novela de Adán, fragmento nº 5, aparece la solterona que hace uso de la bicicleta: Casi llora; lo impidió una solterona en bicicleta» (24).

Por asociación con la metáfora de Gómez de la Serna, la solterona es una vampira que anda en bicicleta, en la metáfora de Adán. Así, esta solterona maneja con tanta velocidad que está a punto de atropellar a Ramón quien se encuentra divagando sobre su vida adolescente llena de incertidumbre y situaciones difíciles. Sin embargo, Ramón evita llorar, porque sus reflejos o el amigo que lo acompaña, el narrador le advierte de la presencia intempestiva de la “solterona en bicicleta”. El NTLLE consigna el siguiente significado para la palabra solterona: «SOLTERÓN, NA. adj. Célibe ya entrado en años. U. t. c. s.» (RAE M 1927: 1803,2). Por consiguiente, se puede deducir que para el narrador de la novela en cuestión, esta solterona se encuentra disgustada, entre muchas cosas, tal vez por su estado civil.

La segunda greguería de Gómez de la Serna se refiere a la solterona como una muñeca, deteriorada por el tiempo: «A la solterona le salió un cuerpo como si llevase dentro todas las muñecas rotas de su infancia» (1994: 87). Esta imagen alude a la estética grotesca. Por otro lado, las “muñecas rotas de la infancia” connotan a la pérdida de la inocencia infantil a través del tiempo, no obstante es

añorada por la solterona. Una vez más observamos la connotación negativa de la solterona.

Adán por su parte, en el fragmento nº. 31, destaca la figura de la soltera como una mujer firme en sus convicciones hasta la terquedad, por el hecho de no haber invertido sus energías vitales en reproducirse. Por ello, el narrador adolescente irónicamente dice: «*Mujeres hay que no llegan a concebir nunca,*». Esta reserva de energía la lleva obcecadamente a luchar contra lo inevitable: la muerte: «*y éstas [sic] son el terror de la muerte, quien para llevarlas al otro mundo, tienen que luchar con ellas a brazo partido, sin esperanzas de no salir con los huesos del esqueleto horriblemente arañados: las solteras mueren heroicamente* [La cursiva es nuestra] (59). En este fragmento el narrador ridiculiza a la soltera haciendo gala de su humor irónico.

Sexto tema: El abecedario (consonantes)

El tema del abecedario se encuentra en las greguerías de Gómez de la Serna al igual que en *La casa de cartón* de Adán. Sin embargo, observamos que el primero relaciona a las letras consonánticas con la forma que estas presentan; el segundo, por su parte, resulta un tanto más abstracto que el primero.

Veamos, a continuación, el cuadro comparativo:

Tema: El abecedario (consonantes)	
<i>Greguerías</i>	<i>La casa de cartón</i>
<ul style="list-style-type: none"> • La i es el dedo meñique del alfabeto (174). • En el gato se despereza la S (143). • La S es el anzuelo del abecedario (144). • La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñoños (193). 	<ul style="list-style-type: none"> • «<i>Catita todas las vocales apareciendo ella, [...]; en la i, flaca y fea; » (66).</i> • «<i>Catita, algunas consonantes, tan parecida a la b en las manos, a la n en los ojos, a la r en el andar, a la ñ en el carácter, a la k en el ingenio, a la s en la mala memoria, a la z en la buena fe...» [La cursiva es nuestra] (66).</i>

Cuadro comparativo (elaboración propia) nº. 7: Tema: las consonantes.

En la primera greguería, Gómez de la Serna relaciona la forma del dedo meñique con la de la letra i. De este modo, encuentra una analogía gráfica: «La i es el dedo meñique del alfabeto (1994: 174)». Adán por su parte con respecto a la letra i dice: «Catita todas las vocales apareciendo ella, [...]; en la i, flaca y fea» (66). Al igual que Gómez de la Serna, Adán asocia la forma de la letra con la del objeto. Razón por la cual relaciona la forma de la letra i, deducimos, con la figura delgada de la muchacha, Catita. El narrador de *La casa de cartón* es un adolescente de los

años veinte, del siglo pasado, el prototipo de mujer bella era aquella de cuerpo “generosamente redondeado”, muy diferente al prototipo actual.

En la greguería acerca de la letra S, una vez más, el poeta español asocia la forma de esta letra con el ente que observa: «En el gato se despereza la S» (Gómez de la Serna, 1994: 143). Aquí Gómez de la Serna asocia la silueta del gato al estirarse en su desperezarse.

En el caso del objeto anzuelo, dice Gómez de la Serna: «La S es el *anzuelo* del abecedario» (1994: 144). Bien sabemos que el anzuelo es un pequeño arpón similar a la forma de la letra S, generalmente sirve para pescar, pero también para sostener la carne en los camales. Si la S es el anzuelo del abecedario, por extensión interpretamos que esta letra sirve para ‘pescar’, ‘sostener’ a las otras letras del abecedario.

Adán al referirse a la letra S letra dice: «*Catita, algunas consonantes, tan parecida [...]; a la s en la mala memoria, [...]*» [La cursiva es nuestra] (66). Observamos que Adán asocia la letra s minúscula con la muchacha Catita. En efecto, alude la mala memoria de Catita con la letra s. El nombre de esta letra es “ese”, la descripción fonética del fonema /s/ es la siguiente: sonido, obstruyente, fricativo, alveolar, sordo. Lo obstruyente es aquello que impide, que cierra la salida del aire a través del aparato fonador; lo sordo carece de la vibración de las cuerdas vocales, es opuesto a lo sonoro en sentido fonético; por consiguiente, el sonido se puede escuchar, pero sin la vibración de las cuerdas vocales. A nuestro juicio, Adán intuitivamente asocia las características del fonema /s/, es decir, obstruyente

y sordo con la mala memoria de Catita. Asociando dichas características tenemos: *Catita, algunas consonantes*, tan parecida [...]; a la *s* [obstruyente y sorda] *en la mala memoria*, [...]]» (66).

«La ñ dice adiós con su pañuelo a los niños y a los ñoños» (Gómez de la Serna, 1994: 193). Desde nuestra perspectiva, la virgulilla de la ñ es la que cumple por su forma la función de “decir adiós con su pañuelo” a los niños y a los ñoños. Por otra parte, la aliteración del fonema /ñ/ se relaciona semánticamente a la actitud, a la comunicación afectada de los niños y los ñoños. Por ello, concordamos con Gómez Yebra al afirmar: «entre los metaplasmos hace uso de la aliteración [...], donde el fonema /ñ/ [eñe] parece parodiar el lenguaje afectado» (1994: 34). Sin embargo, discrepamos con el crítico en lo siguiente: «y donde la tilde ejerce una función plástica» (1994: 35). Desde nuestro punto de vista, la virgulilla de la ñ <~> es la que cumple con la función gráfica o plástica del pañuelo, porque la virgulilla constituye la letra ñ, es la que asume la personificación de agitar el pañuelo, y no la tilde de la palabra “adiós”.

Por su parte, Adán con respecto a la letra ñ dice: «*Catita, algunas consonantes*, tan parecida [...]; a la *ñ en el carácter* [...]]» [La cursiva es nuestra]. (66). La consonante “ñ” la asociamos con la palabra “ceñuda” (66). Dicha palabra según EI NTLLE: «CEÑUDO, DA. adj. Que tiene ceño o sobrecejo» (RAE M, 1927: 458,1). Generalmente, las personas fruncen el entrecejo o ceño cuando están disgustadas. En tal sentido, el narrador tal vez nos quiere decir que “Catita tiene un carácter difícil”. Proponemos la asociación de la virgulilla <~> de la letra ñ, con

respecto a la forma en la que las cejas y la frente pueden adoptar como signo de enojo, ceño fruncido. Por consiguiente, tal vez, lo que nos quiso decir el narrador es lo siguiente: «*Catita, algunas consonantes, tan parecida [...] a la ñ [ceñuda] en el carácter*» (66).

A partir de la selección de las greguerías analizadas y las lexías metafóricas de *La casa de cartón*, podemos delimitar lo siguiente: En *Greguerías*, encontramos metáforas puntuales, ya que resultan como una recreación de los aforismos; en la novela de Adán, por el contrario, se percibe la sucesión de metáforas, lo que Carmen Bobes denomina metáforas continuadas o diagramáticas: «no se refieren al ser o al concepto, sino que reproducen el esquema de relaciones que puede tener el término metaforizador con el referente del término metaforizado» (2004:185).

A nuestro juicio, se percibe una clara influencia de las greguerías en la novela de Adán. Gómez de la Serna logró construir aforismos puntuales, metafóricos y con ellos estableció las greguerías. Adán supo construir de forma extraordinaria metáfora tras metáfora hasta conseguir párrafos alucinantes y con ellos fragmentos que desbordan en ingenio. Cada metáfora de Adán, dependiendo del fragmento, equivale a uno o dos aforismos contruidos por Gómez de la Serna. Adán logra de manera peculiar organizar sus metafóricos fragmentos hasta obtener como resultado *La casa de cartón*.

Enrique Peña Barrenechea, poeta vanguardista, da cuenta de las palabras que tuvo Gómez de la Serna con respecto a *La casa de cartón*: «Cuando Ramón

Gómez de la Serna acusó recibo a Martín Adán del ejemplar que le dedicara de su obra primigenia lo hizo con estas palabras: "*Mil gracias por su 'Casa de Cartón' que más de las veces parece de mármol*» (1993: 43).

Al considerar *La casa de cartón de Adán* como la "La casa de mármol", Gómez de la Serna no se equivoca, puesto que, en esta breve novela vanguardista, el lenguaje poético que emplea el narrador es sumamente metafórico y complejo. Responde a una exigencia estética de primer orden.

CAPÍTULO 4

VOZ, IDENTIDAD Y HUMOR DEL NARRADOR POETA

En este capítulo se desarrolla la voz, la identidad del narrador poeta, así como las características que lo determinan como un narrador satírico. El primer punto es analizado desde la perspectiva del psicoanálisis, para ello apelaremos a las reflexiones del filósofo Mladen Dolar. Con respecto al segundo punto, exploramos la identidad del narrador desde la perspectiva de Giorgio Agamben, Michel Foucault y Roland Barthes. Y, finalmente, el tercer punto es estudiado desde las reflexiones de Matthew Hodgart.

4.1. La identidad del narrador

El personaje narrador, “innominado”, paseante –al estilo flâneur³² europeo– es un buen hijo de su tiempo, es decir de la modernidad. Observamos, en la narración de este el predominio del monólogo interior. Según Benveniste este es:

³² Véase Garrido, Miguel en *Erotología de los sentidos: el flâneur y la embriaguez de la calle*. Con respecto al origen sociológico del flâneur Garrido nos dice: Entiéndase también que en su origen sociológico el flâneur se había determinado a un tiempo específico y a un espacio concreto: París, capital del siglo XIX, como titularía Walter Benjamin un capítulo de su análisis (*Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*) sobre la capital francesa y Charles Baudelaire. Según las investigaciones realizadas por Priscilla Parhust Ferguson, el flâneur burgués hace su primera aparición pública en un panfleto anónimo que parece haber escapado a los análisis de historiadores literarios y lexicógrafo: se trata del panfleto de 32 páginas de 1806, *Le Flâneur au salon ou M.Bon-Homme*, un acto social presentado por M.Bon Homme, más conocido en todo París como el Flâneur [Extraído de TESTER, Keith (ed.) *The Flâneur*, New York: Routledge, 1994]. Bajo esta premisa lo que nos atañe no es tanto que iniciado el siglo XX el paseante burgués consolidaba ya una figura colegiada

[...] un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo receptor. Con frecuencia el yo locutor es el único que habla, pero el yo receptor permanece presente; su presencia es necesaria y suficiente para volver significativa la enunciación del yo locutor (Benveniste citado por Marchese y Forradellas 1994: 273).

La mayoría de los fragmentos que conforma *La casa de cartón* son narrados apelando al monólogo interior; por ejemplo, el fragmento nº. 1 empieza de la siguiente forma:

Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo y frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano. [...]. Ahora hay que ir al colegio con el frío en las manos. El desayuno es una bola caliente en el estómago, y una dureza de sillas de comedor en las posaderas, y unas ganas solemnes de no ir al colegio en todo el cuerpo. [...] (19).

En esta cita, se aprecia la descripción del inicio de la estación del invierno desde la perspectiva de un adolescente, sensible y sincero que no quiere asistir a la escuela; sin embargo, debe hacerlo porque está inscrito en el orden simbólico (el lenguaje y las leyes), por consiguiente tiene deberes que cumplir frente al gran Otro (familia-sistema educativo).

Seguidamente, el narrador se desdobra y entabla un diálogo con un yo receptor que resulta ser él mismo: «Y ahora silbas tú en el tranvía, muchacho de ojos cerrados. Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio y tan de mañana y

en la sociedad como elemento substancial de los estriados territorios de la calle moderna, sino que la *flânerie* extendería su sentido autónomo para dar luz un estudio sobre la aprehensión sensorial del ciudadano en las urbes modernas. A partir de esa fecha, el paseante de las grandes urbes europeas del XIX monopolizaría el privilegio de su sensibilidad perceptiva para producir no sólo [sic] género literario, sino también pintura, ilustraciones, periodismo, novela, narraciones breves, estudios fisiológicos, ensayo y mucho debate sociológico (2007: 181).

habiendo malecones con mar abajo» (19). Mladen Dolar en "La metafísica de la voz" afirma:

Hay una forma rudimentaria de narcisismo que se adosa a la voz y que cuesta precisar, ya que parece carecer de todo soporte externo. Es el primer movimiento de "autorreferencia" o "reflejo de sí" que aparece como una pura autoafección en lo más íntimo de sí, una auto-afectación que no es reflexión, ya que parece carecer de una pantalla que pueda devolver la voz, una pura inmediatez donde uno es tanto el emisor como el receptor sin abandonar la pura interioridad [La cursiva es nuestra] (2007: 54).

De este modo, en la mayoría de los monólogos, encontramos la autorreferencia que en otras palabras es la autoafectación a la que se refiere Dolar, ya que el narrador de la novela en cuestión es un adolescente que se encuentra en un proceso de maduración emocional; por ello en sus autodiálogos se percibe, siguiendo a Dolar, la "forma rudimentaria de narcisismo".

Por otra parte, consideramos, en este contexto, que el soporte de la voz del narrador se da a través de la escritura. En efecto, para Lacan «la función de la escritura no es otra cosa que la de representar palabras» (Carmine, 2012: 294). Asimismo, Lacan añade: «Una escritura es, pues, un hacer que da soporte al pensamiento» (Carmine, 2012: 298).

Todas las evocaciones del narrador se realizan apelando al monólogo interno ¿por qué? En primer lugar, porque se encuentra muy solo y es a partir de su soledad que va afinando la construcción de su yo: «El yo, en Lacan, no es el dato originario de la vida psíquica del individuo sino el resultado de una construcción» (Carmine 2012: 284). La novela prácticamente es una evocación que gira en torno a su amigo Ramón y a Catita, la muchacha de quien se enamora el

narrador. En segundo lugar, porque el narrador escucha la invocación de su consciencia. Dolar considera a esta invocación: «un llamado puro, que no es sonoro, que no da ninguna orden, que meramente convoca y provoca que llama a abrirse al ser, a salir del encierro de la propia presencia de sí» (2007:116). El narrador al registrar sus evocaciones apelando a la escritura está respondiendo al llamado de abrir su ser.

Como buen poeta paseante, el narrador despliega su mirada literaria por donde va. En el fragmento n.º.7 se describe a sí mismo desde el espacio calle:

En el embrujado espejo de la calle llovida: gota de agua, el cielo arriba; gota de sangre, uno mismo por esta estúpida alegría de invierno que llega sin aviso... *Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía, con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas –el ralo, roto paisaje grabado–: acá el oeste; el norte, en esa pared; el sur a mis espaldas. [...] [La cursiva es nuestra] (25).*

En este fragmento, a nuestro juicio, se advierte que el personaje es “innominado”, no se identifica con ningún nombre en especial. Sin embargo, emplea la figura del ser: “yo”³³, para afirmar en tiempo presente su identidad universal de “hombre”, pero “sin raza”, “sin edad” y que “aparece en los tratados de geografía”. En este sentido, el narrador subjetivamente emplea el humor subvirtiendo la metonimia que transforma el paisaje geográfico objetivo en un grabado incongruente, es decir en “el ralo, roto paisaje grabado”. El narrador se cosifica en el “grabado”, a modo de un espantapájaros, ya que aparece en este con

³³ Con respecto a la aparición del yo, Paz afirma lo siguiente: «[...] el romanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del yo del poeta como realidad primordial» (1974: 93).

la ropa ridícula, el rostro sombrío y los brazos extendidos orientándose hacia diferentes puntos en el horizonte.

Este narrador, en el fragmento citado, hace gala de su sentido del humor humorístico, en un primer momento, cuando afirma: «Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía [...]». ¿Por qué humorístico?, porque juega con la imagen de sí mismo como referente de la imagen universal del hombre; luego continúa haciendo uso del humor, pero irónico: «[...], con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas –el ralo, roto paisaje grabado–: acá el oeste; el norte, en esa pared; el sur a mis espaldas». ¿Por qué irónico? Porque en sentido figurado se burla de su condición de hombre pelele –espantapájaros– y por extensión de la misma condición que percibe en la humanidad, sin sugerir ninguna alternativa de cambio para la figura deshumanizada (espantapájaros) del hombre.

Ramón Gómez de la Serna, escritor español, en *Ismos*, ensayo sobre el humor, insiste en dos aspectos. Primero, en cuanto a técnica, el humor forma parte precursora de la rebelión del arte moderno contra la imitación mimética del mundo, por su afán de destrozar, desvariar y recrear la realidad (Gómez de la Serna, citado por Hoyle: 2009, 6). En el fragmento, la siguiente expresión: el “ralo, roto paisaje grabado”, el narrador destroza la mímesis y recrea la realidad con la imagen del espantapájaros que equivale al “hombre”.

Segundo, reafirma la premisa filosófica del absurdo, ya que sus procedimientos entrañan un doble juego: subversión cómica y creación poética; y

se traduce en una militante pero pacífica disconformidad con la vida convencional (Gómez de la Serna, citado por Hoyle: 2009, 6). Desde luego, a través de la inocente y ridícula figura del espantapájaros que equivale al hombre, el narrador muestra su disconformidad con las instituciones científicas que ven al hombre como un fenómeno social, objeto de estudio. Hay que tener en cuenta que en el tiempo en el que Adán redactó su novela, el positivismo dominaba el ámbito científico.

En el fragmento n°. 9, el narrador se describe como un escolar, adolescente de catorce años que asiste al colegio por las mañanas, además da cuenta de su amigo querido cuyo nombre es Ramón³⁴, dos años mayor que él, quien también asiste al colegio:

Él [Ramón] va al colegio porque va atrasado, y él va atrasado porque va al colegio. Yo voy con él, cerca de él, con oscuro disgusto de que mis pies no lleguen al suelo. Pero en cambio, en mi mano demasiado larga, caben los lomos de todos mis textos. Y ello es un gusto, casi un consuelo, para mis catorce años pedantes. Mi vida pende de una primera nota como una miguita de pan de un hilo de telaraña [La cursiva es nuestra] (28).

En estas líneas del citado fragmento se percibe, en primer lugar el “atraso” de su amigo Ramón haciendo referencia a una institución oficial: el colegio. Aquí el narrador se vale del juego semántico de la palabra “atrasado” para burlarse del colegio; en segundo lugar, se considera “pedante”, sin embargo lo de “pedante” tiene el referente en el hecho de que sus “pies no lleguen al suelo, es decir “penden”, están suspendidos en el aire. Al relacionar la imagen de los pies que

³⁴ La edad de Ramón la indica el narrador personaje en el fragmento n°. 5: «[...] él [Ramón] era un fracasado. ¡A los dieciséis años!» (24).

“penden” en el aire, por ser pequeño de estatura, se consuela asociando su estatura pequeña con su corta edad: “[...] para mis catorce años pedantes”. Seguidamente dice: “Mi vida pende de una primera nota como una miguita de pan de un hilo de telaraña”, aquí se advierte la actitud humorística con respecto al colegio y a sí mismo.

¿Qué motiva a que este narrador se burle de sí mismo y de todo el “mundo”?

Este narrador adolescente, “innominado”, poeta paseante, al estilo flâneur vive en un “mundo” en el que ha desaparecido la identidad. Octavio Paz al respecto dice:

La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular, nueva. No es la originalidad clásica, sino la originalidad romántica: es irrepetible, no es eterna: es mortal. [...] Su otro nombre es desdicha, conciencia [sic] de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, lo singular, lo único, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la misma palabra: muerte. *En un mundo en que ha desaparecido la identidad— o sea: la eternidad cristiana—, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes* [La cursiva es nuestra] (1974: 109).

Es decir, en el contexto histórico de comienzos del siglo XX, los hombres son conscientes, al parecer, más conscientes de su finitud en el mundo. Lo sorprendente del narrador es que siendo un adolescente es muy consciente de su finitud. Esta consciencia pesimista y escéptica de la finitud resultaría bastante patética sino fuera, porque la subversión del humor se encuentra presente en cada fragmento de la novela.

Con respecto a la identidad del narrador personaje solo se sabe que es poeta, adolescente, al estilo del flâneur europeo que se desplaza entre Lima y Barranco, tiene un grupo de amigos, uno muy querido, Ramón, y varias

enamoradas de turno, según se indica en el texto. Sin embargo, en ningún fragmento hace mención de su nombre.

La falta de identificación con un nombre guarda relación con los héroes fragmentarios. Miguel García Peinado³⁵ (1998) sostiene que escritores como Marcel Proust, Virginia Wolf:

[...] consideran que lo importante es la continuidad del tiempo psicológico, por oposición a la discontinuidad del tiempo histórico y social. Esta nueva noción del tiempo se convierte en una categoría moral y estética del ser, del mismo modo que adquiere un valor estético la evocación del curso de una vida, expresada por medio de funciones psicológicas (1998: 131).

Esta categoría del tiempo psicológico se expresa estéticamente a través de los treinta y ocho fragmentos que comprende la novela de Adán, ya que constantemente leemos los monólogos del narrador.

Al respecto Luis Fernando Vidal nos dice:

En efecto, aquí se trata del relato de las transformaciones de un adolescente en su tránsito a una adultez integrada o conflictiva, y más, todavía, de un adolescente con una sensibilidad, inteligencia e información libresca realmente inusuales. Pero este personaje innominado, especie de sosías [sic] del narrador³⁶, asiste a sus propias mutaciones en un tiempo y en un medio que no parecen nada propicios a los requerimientos de su sensibilidad, percepción e invectiva (2001: 4).

Según Vidal, en el texto se observa el tránsito de la adolescencia a la adultez de un narrador “innominado”, sin embargo, por qué el autor crea a un narrador-personaje a quien no le da un nombre que lo identifique. Desde nuestra perspectiva, el autor de *La casa de cartón*, Rafael de la Fuente Benavides

³⁵ Véase García Peinado Miguel en *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

³⁶ El crítico se refiere al autor Martín Adán.

pertenecía a una familia de linaje aristocrático, y la novela que él crea se caracteriza por las evocaciones de un personaje adolescente quien es un satírico lenguaraz de primer orden, cuando se trata de criticar el proceso de modernización del balneario de Barranco y a sus habitantes sean estos nacionales o extranjeros. Por ello, le resultó más conveniente usar el seudónimo Martín Adán, para no comprometer a su familia. Esto de manera inconsciente se refleja en el narrador-personaje de la novela. En una de las últimas entrevistas que realiza Delia Sánchez Risco³⁷ en 1985 al poeta, este le responde con respecto a su seudónimo lo siguiente:

¿Quién considera que fue el mejor poeta peruano?

Sin duda alguna, José María Eguren, sus versos logran calar muy hondo.

¿Lo conoció?

Claro. Yo lo admiraba mucho. *Tanto que para pertenecer al grupo de Eguren que se encontraba formado por intelectuales de clase media baja y en la cual no me daban cabida por mi origen supuestamente aristocrático tuve que cambiar mi nombre Rafael de la Fuente por el de Martín Adán.*

¿Y por qué Martín Adán y no otro nombre?

Bueno...*yo aspiraba la aceptación de todos*, entonces tomé el nombre de un mono y lo asocié al primer hombre. [La cursiva es nuestra] (Sánchez Risco 2011: 104).

A lo largo de toda la novela, el narrador no se identifica con un nombre determinado. No obstante, se identifica con el pronombre yo en diferentes situaciones. En el fragmento n.º. 31, el narrador evoca a Catita a quien le dice: « Yo soy un muchacho risueño. [Yo] Nací con la boca alegre. Mi vida es una boca que

³⁷ Véase Piñeiro, Andrés en *Martín Adán. Entrevistas*. La entrevista realizada a Martín Adán por Sánchez Risco fue publicada por el diario La República, Lima 10 de febrero de 1985, pp.55-56

habla, que come y que sonríe. Yo no creo en la astrología» (61). Por otra parte, hay momentos en los que elide el pronombre yo, pero en el idioma español esta licencia se puede realizar porque existe el sujeto t cico: «[Yo] Acepto que haya estrellas tristes y estrellas alegres. Hasta [yo] afirmo que las estrellas tristes son un excelente motivo de soneto catorces labo» [La cursiva es nuestra] (61).

Giorgio Agamben, por su parte, da cuenta de las reflexiones de Paul V lery con respecto a la consistencia del sujeto, es decir, de su presencia inmediata en la experiencia del discurso a través de los indicadores de la enunciación, con particular interés en el pronombre yo:

Antes de significar algo, toda emisión del lenguaje señala a alguien que habla. Esto es capital y no ha sido notado por los lingüistas (C, 473).

El Yo o el M  [Le Je ou Moi] es la palabra asociada a la voz. Es como el sentido de la voz misma —considerada como signo—. Toda voz “dice” ante todo: Alguien habla, un Yo (C, 466) (V lery citado por Agamben, 2007:127)

Hasta el momento, observamos que el narrador al enunciar la palabra “Yo” nos está indicando que él es quien habla, y ejerce el derecho de su individualidad, el derecho de usar su palabra. Por otro lado, las reflexiones de V lery acerca de las características del pronombre yo serán fijadas muchos años después por  mile Benveniste en sus estudios acerca de la *Naturaleza de los pronombres* y sobre la *Subjetividad en el lenguaje*:

 A qué se refiere el yo? A algo particularísimo, que es exclusivamente ling stico: el yo se refiere al acto de discurso individual en el que es pronunciado, y designa al hablante. Es un término que sólo [sic] puede ser identificado [...] en una situación de discurso [...]. La realidad a la que este se refiere es la realidad del discurso (Benveniste citado por Agamben, 2007: 128).

Las reflexiones de Valéry y Benveniste determinan la consistencia lingüística del pronombre yo. Llegados a este punto, consideramos a nivel literario que el YO en contexto de la novela *La casa de cartón* cumple con la función de determinar el nombre del narrador-personaje. Con respecto al nombre del personaje, Roland Barthes en *S / Z* afirma:

El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico). En principio, el que dice yo no tiene nombre (es el caso ejemplar del narrador proustiano), pero de hecho yo se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato (y en muchas conversaciones), *yo no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres, su nombre*; decir yo es infaliblemente atribuirse significados; es también proveerse de una duración biográfica, someterse imaginariamente a una “evolución” inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo [La cursiva es nuestra] (Barthes 1980: 56).

Siguiendo a Barthes, el narrador de la novela en cuestión tiene nombre y su nombre es “YO”. A nuestro juicio, Barthes considera a yo “el mejor de los nombres”, porque permite al personaje, en este caso el narrador, dar apertura a su ser. Heidegger en ese sentido apela al concepto del Dasein³⁸ que significa ser-ahí, es decir, ser en el mundo. El narrador de esta novela es un adolescente, por lo tanto está empezando a reconocerse a sí mismo en el mundo en el que vive. Además, es un ser solitario, sus amigos en el momento de sus evocaciones, son solo eso: evocaciones, fantasmas a los que apela para evitar la angustia de su soledad. Ramón, su amigo, el amigo que le enseña a conocer y a interpretar el mundo que lo rodea y que no conoce, muere; por ello, lo recuerda de la siguiente forma:

³⁸ Véase Steiner, George en *Heidegger*. Dasein es “ser ahí” (da-sein), y “ahí” es el mundo: el mundo concreto, literal real, cotidiano; ser humano significa estar sumergido, plantado, arraigado en la tierra, en la materia cotidiana, en la “materialidad cotidiana” del mundo (“humano” viene de humus, “tierra” en latín) (2013:144).

«Bendito sea Ramón, el loco que me enseñó a ver el agua en el mar, las hojas en los árboles, las casas en las calles, el sexo en las mujeres» (72). Los adolescentes en esta novela se encuentran experimentando sus primeras experiencias amorosas, las cuales son compartidas entre amigos. Por sentido común, la orientación de los hijos acerca de los asuntos del amor, entre otros, corresponde a los padres, pues ellos son los primeros educadores de sus hijos; o por extensión a alguna persona mayor con cierto grado de sensatez. Sin embargo, en esta novela, los padres brillan por su ausencia. En el fragmento nº. 2, el narrador se refiere a ellos de la siguiente manera:

Una carreta de heladero pasa tras un jamelgo que cuelga afuera la lengua áspera y blanquecina. El pobre animal comería con gusto los helados del cubo escondido —*helados de esencia de lúcuma, sabor opaco y elegante, apenas frío; helados de leche, amplios lindos como un retrato juvenil de mamá al lado de papá*— [La cursiva es nuestra] (21).

Encontramos la siguiente asociación: helados-padres. En el NTLLE de la RAE con respecto a la palabra helados consigna lo siguiente: «Helado, da. p.p. de Helar. || 2. *Adj. Muy frío.* || 3. *fig. Suspenso, atónito, pasmado.* || 4. *fig. Esquivo, desdeñoso.* || 5. *V. Queso helado.* || 6. *m. Bebida o manjar helado.* || 7. *Sorbete.* || 8. *And. Azúcar rosado*» (RAE M 1040,2: 1927) [La cursiva es nuestra].

Desde nuestra perspectiva, la palabra ausente relacionada a padres es la que corresponde a la acepción 4 en plural: *Esquivos, desdeñoso*; y a la acepción 5: *Sorbete*. En efecto, al calificar a los helados, el narrador dice primero: «*helados de esencia de lúcuma, sabor opaco y elegante, apenas frío*»; segundo: «*helados de leche, amplios lindos como un retrato juvenil de mamá al lado de papá*—» [La

cursiva es nuestra] (21). La característica de los helados es la frialdad, si para el narrador los helados-padres a los que se refiere son “apenas frío” esto podría significar que mostraban afecto, pero con las distancias del caso, por ser inmaduros, es decir, jóvenes; por ello, los compara con un retrato juvenil: «[helados] *amplios lindos como un retrato juvenil de mamá al lado de papá*—» (21). Esta es la única referencia que el narrador hace de sus padres, y asociándolos a los helados de lúcuma y de leche.

Por otra parte, el amor no correspondido —fragmento nº. 29 — se hace presente en la vida del narrador y se focaliza en el personaje femenino Catita, el fantasma a quien le cuestiona por qué no lo ama, en consecuencia le exhorta a que lo ame, haciendo uso del estilo directo:

— *¿Por qué no amas? Sencillamente me abandonas al viento que pasa, y la hoja que cae y el farol que alumbraba como si al perderme nada perdieras. Y mi amor en esta hora es lo único que te es atento. Ahora nada inquietas sino mi amor que te sigue como tu sombra, queriendo verte a los ojos. Ámame, aunque mañana, al despertar, ya no me recuerde. Ámame, la hora te lo exige. ¡Ay de quien no obedece al tiempo* [La cursiva es nuestra] (57-58).

El narrador en la novela, de este modo, evoca situaciones negativas y positivas propias de un adolescente. En la cotidianeidad de su vida se relaciona con su entorno social. Como todo ello le resulta monótono necesita una válvula de escape y la encuentra apelando a la lengua, en otros términos, al juego de las palabras, a la prosa poética cargada de humor, para vengarse un poco de todo lo que le disgusta. De esta manera, nos hace partícipes de su inquietud por sí mismo. Michel Foucault en *Hermenéutica del sujeto* afirma:

El yo es la meta definitiva y única de la inquietud de sí. Y por consiguiente, esta misma actividad, esta práctica de la inquietud de sí, no puede considerarse en ningún caso como lisa y llanamente preliminar e introductoria a la inquietud por los otros. Es una actividad que sólo [sic] se centra en el yo, es una actividad que sólo [sic] encuentra su consumación, su cumplimiento y su satisfacción, en el sentido fuerte del término, en el yo, es decir, en la actividad misma que se ejerce sobre él. Uno se preocupa por sí mismo para sí mismo, y ese desvelo encuentra su propia recompensa en la inquietud de sí. En ésta [sic] somos nuestro propio objeto, nuestro propio fin [La cursiva es nuestra] (2002: 177).

Desde nuestro punto de vista, el narrador, personaje, poeta paseante al estilo flâneur asume con intensidad, en toda la novela, el interés de inquietarse por sí mismo y para sí mismo. Por otro lado, en cuanto a los lectores, este narrador nos invita a acompañarlo con nuestros silencios acusmáticos en la búsqueda de su ser, nombrado Yo.

4.2. La voz del narrador desde la perspectiva del psicoanálisis

El narrador adolescente evoca constantemente diversas situaciones y personas, entre ellas a su entrañable amigo Ramón. Sin embargo, esas evocaciones las realiza consigo mismo. En este sentido, se pretende explicar la voz del inconsciente, los fantasmas, el uso de la lengua y el silencio.

4.2.1. La voz del inconsciente

Desde la perspectiva narratológica y estructuralista, la voz del narrador en la novela es homodiegética, porque narra la historia y autodiegética, puesto que también es protagonista. Sin embargo, lo que nos interesa analizar es la voz del narrador desde la perspectiva del psicoanálisis.

Como bien sabemos los lectores, la voz del narrador no es la que escuchamos a través del oído, sino la que leemos gracias al soporte de la escritura. En efecto, los lectores nos enteramos de las evocaciones del narrador a partir de la voz, ¿qué tipo de voz? Respuesta: la voz del inconsciente. Dolar, en el capítulo 6 “Las voces de Freud”, afirma: «Si el inconsciente se puede desplegar es sólo [sic] porque habla, su voz puede escucharse, y si habla es porque en última instancia él mismo está “estructurado como lenguaje”, como diría Lacan» (2007: 156). El filósofo indica que el principio del psicoanálisis es la voz y que Freud al analizarla consideró varias voces en diversos contextos (la de la psicosis y la del superyó), es decir, no planteó un modelo consistente acerca de la voz; sin embargo, dejó pistas a seguir. En efecto, para aproximarse al análisis de la voz, Dolar propone los siguientes pasos: la voz en la fantasía (como un exceso), la voz en el deseo (como un eco), y la voz en las pulsiones (como silencio) (2007: 156). A partir de esta propuesta, analizamos la voz del inconsciente del narrador.

4.2.1.1. La voz en la fantasía

En la novela, el narrador vive la fantasía de comunicarse con su entrañable amigo Ramón. Este también es un adolescente, de dieciséis años, con más experiencia en cuestiones de “amor” que su amigo narrador. Sin embargo, muere a temprana edad dejando a su amigo muy solo. En este sentido, consideramos que el narrador se encuentra experimentando el duelo. Con respecto al duelo Bernard Dominé en “La cuestión de la voz” anota lo siguiente: «El duelo pone en evidencia ese espacio vacío de la voz. *La muerte es la desaparición de una voz.* Esa voz que

falta resuena naturalmente en ese vacío original cavado por la voz en el Otro» [La cursiva es nuestra] (Nominé 2007:34). El narrador hace frente al duelo a través de la fantasía del diálogo con Ramón. En el fragmento nº. 8, el narrador evoca el recuerdo de una mujer extranjera, Miss Annie Doll a quien asocia con la imagen de un jacarandá. Esta asociación le permite evocar a Ramón, a quien la “Gringa” nunca le pareció un jacarandá:

Pero Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol. Tú para él eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que hecha flores moradas. [...]. Tú casi una mujer; un jacarandá, casi un hombre. Tú humana, a pesar de todo; él, árbol, si nos dejamos de poesías (26-27).

En esta cita, el narrador evoca a la turista y se dirige a ella en su fantasía, dándole a conocer que su amigo no la considera un árbol jacarandá. Sin embargo, el narrador al considerarla un jacarandá de la calle Mott sostiene, en su fantasía, un diálogo con Ramón, en otras palabras, un diálogo fantasmático:

Ramón, yo no pienso en los espléndidos jacarandás del parque, Miss Annie Doll nada tiene que ver en ellos que no sea su antítesis —una antítesis vegetal, llena de naturaleza y suprema verdad—. Pero hay un jacarandá en una calle escondida que huele a plátano [...]. [...]. *Quizás el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez como la gringa —larguirucho, casi calato del todo, con un solo brazo foliado, con un muñón de flores violadas, libre, que parece haber echado al aire—* [La cursiva es nuestra] (27).

Hasta aquí, el pretexto del narrador para evocar a Ramón es la turista, Miss Annie Doll, a quien ambos adolescentes la consideran una mujer masculinizada. No obstante, el fantasma de Ramón se acentúa cuando el narrador dice:

Ramón, recuerda. Hemos ido tardes y tardes, tú y yo, a la calle Mott a oír las campanadas del ángelus vespertino —pompas de jabón tornasoladas que el pueril San Francisco lanza por las cerbatanas de las torres de su iglesia en un cielo para un niño—. Ramón, ¿no recuerdas cómo estallaban entonces

las campanadas arriba; cómo no había de ellas ni visión ni sonido, sino solamente un frío olor de agua, demasiado breve y leve para que pudiéramos advertirlo al momento en que nos mojaba la cara, vuelta al ocaso? [La cursiva es nuestra] (27).

Con respecto a la fantasía³⁹ Dolar asevera: «El discernimiento básico apunta en una dirección: primero, la voz, el ruido, lo oído, constituyen el núcleo de la formación de la fantasía; una fantasía es una fabulación *construida alrededor de un núcleo sonoro, tiene una relación privilegiada con la voz*» [La cursiva es nuestra] (Dolar 2007:162).

El narrador se encuentra en duelo, por eso en su fantasía, invoca a Ramón a recordar: «las campanadas del ángelus vespertino» (27). En efecto, las campanadas son el núcleo de su fantasía. Ahora bien, el narrador sabe que Ramón no está presente, por ello dialoga consigo mismo:

El sujeto en duelo tiende a buscar en su monólogo interior un eco de la voz desaparecida. Entonces, la voz, ese objeto tan poco ruidoso en la vida cotidiana del neurótico, encuentra por un momento una suerte de encarnación. En mi opinión, el duelo parece ser una reincorporación. Se superponen dos faltas: la voz de aquel a quien echamos de menos y la voz que falta estructuralmente. [La cursiva es nuestra] (Nominé 2007:34).

Además, Dolar anota: «El tiempo entre escuchar y comprender es precisamente el tiempo de construcción de las fantasías, de los deseos, de los síntomas, de todas las estructuras básicas que subyacen y organizan las vastas ramificaciones del goce humano» (2007: 163). En este sentido, el narrador asocia

³⁹ Véase Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Fantasía es el término que emplea Freud, «Por su parte para referirse a las construcciones imaginarias y el término fantasma para designar una escena que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente. Lacan acepta las formulaciones de Freud sobre la importancia del fantasma y acerca de su cualidad visual como guion que escenifica el deseo, él pone énfasis en la función protectora» (90).

la evocación de las campanadas que solo repican en su memoria con el recuerdo de Ramón. Sin embargo, la comprensión de que no existen, de que no suenan le permiten recordar a Ramón; y en su fantasía de recordar el sonido de las campanadas, el narrador crea el fantasma de Ramón. Observamos que Ramón es el objeto a, objeto de deseo del narrador, porque es un amigo quien está ausente, nunca más lo volverá a ver ni mucho menos volverá a conversar con él, porque está muerto. En consecuencia, el matema⁴⁰ del fantasma — $\$ \langle \rangle a$ — propuesto por Lacan se cumple. El sujeto barrado $\$$ (el narrador) se encuentra en una relación en la que “objeto a” (Ramón) está ausente. De este modo, Ramón es un fantasma.

4.2.1.2. La voz en el deseo

Por otro lado, se presenta en este análisis: la voz en el deseo. El fragmento n^o. 34, se refiere a Catita, la muchacha de quien el narrador se enamora. Ella cumple la función de objeto de deseo (objeto a) de este. Al recordarla, el narrador afirma: «*Y Catita era una ventana rubia; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; un lazo loco de colegiala...*» (65). Descomponiendo esta oración yuxtapuesta encabezada por la conjunción “y”,

⁴⁰ Dylan Evans en *Diccionario Introductorio de Psicoanálisis Lacaniano*, con respecto a Matema consigna lo siguiente: «El término “matema” es un neologismo que Lacan deriva de la palabra “matemática” presumiblemente por analogía con la palabra “mitema”, acuñada por Claude Lévi-Strauss para designar los constituyentes básicos de los sistemas mitológicos. Los matemas forman parte del Álgebra lacaniana. Estas fórmulas, creadas para designar puntos del GRAFO DEL DESEO, son el matema de la pulsión ($\$ \diamond D$), y el matema del fantasma ($\$ \diamond a$). El paralelo estructural entre estos dos matemas es claro: ambos están compuestos por dos símbolos algebraicos unidos por un romboide (el símbolo \diamond que Lacan denomina *poingon*, punzón o cuño) encerrados por paréntesis. El romboide simboliza una relación entre los dos símbolos, relación esta que incluye “envolvimiento-desarrollo-conjunción-disyunción”» (124). Por otra parte, Lacan afirma: «Los matemas no deben comprenderse sino usarse» (124). Aquí, hemos usado el matema del fantasma para explicar la relación entre Ramón, el amigo ausente, muerto y el narrador que evoca sus recuerdos.

tenemos las siguientes metáforas que corresponden al sujeto Catita a través del predicado complejo de la oración:

1. *Y Catita era una ventana rubia;*
2. una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima;
3. un sombrillón de trapo para la playa;
4. *un lazo loco de colegiala...*

En estas cuatro metáforas, observamos que Catita es asociada con una serie de objetos. En la primera es metaforizada con una “ventana rubia”, lo que podría asociarse con “ventana-sol”, ya que los rayos solares al ingresar por una ventana proyectan mayor luminosidad. Imaginemos a Catita mirando por una ventana con los rayos del sol de verano o primavera ingresando por la ventana, la proyección de la luminosidad se reflejaría en el cabello. Ahora bien, una ventana conforma la estructura de una vivienda o casa. Por ello, a partir de la metáfora «*Y Catita era una ventana rubia;*», encontramos varias “palabras ausentes”, es decir, aquellas que subyacen a través de las palabras expresas: «Meringer y Mayer llamaron a las palabras ausentes que rodean a las presentes “imágenes discursivas errantes o flotantes”, que moran “por abajo del umbral de la conciencia”» (Freud, citado por Dolar 2007: 167). Siguiendo a Freud, en «*Y Catita era una ventana rubia;*» (65) las palabras ausentes, a nuestro juicio, son “casa-sol”.

La segunda metáfora: «[...] una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima;» (65) se asocia al material de construcción “cemento blanco”; por consiguiente, las palabras ausentes son “casa-material noble”.

La tercera metáfora: «[...] un sombrillón de trapo para la playa;» (65), esta se asocia a la reunión familiar o amical en la playa, ya que metaforiza a Catita con “un sombrillón”, objeto amplio de tela que da sombra, ante los rayos del sol, por consiguiente las palabras ausentes en esta metáfora son “protección-rayos del sol-naturaleza”.

La cuarta metáfora «[...] *un lazo loco de colegiala...*» (65), hace referencia a un accesorio (lazo), de la cabeza para sujetar el cabello, como parte del uniforme escolar de Catita; por lo tanto, las palabras ausentes son “cabeza loca”. Por otra parte, según la *Ortografía* de la Real Academia de la Lengua Española, los puntos suspensivos (...): «indican siempre que falta algo para completar el discurso, es decir, señalan una suspensión o una omisión» (2010: 395). Desde nuestra perspectiva, los puntos suspensivos al final de esta metáfora indican una suspensión de la evocación de Catita que se confunde en el inconsciente del narrador al asociar los sonidos de los fonemas vocálicos y consonánticos.

Por lo tanto, en este sintagma nominal, metáfora, «[...] un lazo loco de colegiala...» (65), advertimos que en las tres palabras “lazo”, “loco” y “colegiala” se repiten cuatro sílabas que empiezan con el fonema //l/. Separando dichas sílabas de la primera y segunda palabra tenemos la- y lo-; separándolas de la tercera palabra, le-, la. Entonces, tenemos: **la-**,lo-,le-,**la-**; por consiguiente, a nivel fónico la asociación inconsciente de la primera y la cuarta sílaba conforman el sonido **la-la**, estos sonidos a su vez se asocian, inmediatamente después de los puntos suspensivos, con el nombre de Lalá: «*Y Catita era una ventana rubia; una pila de*

cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; *un lazo loco de colegiala... Lalá, he aquí su nombre de ella*» (65). El narrador realiza esta asociación de sonidos, porque en su inconsciente ocurre el lapsus linguae que se manifiesta en la escritura. Dolar al respecto explica:

El estudio de Freud acerca de los lapsus linguae, la categoría más importante de la clase más amplia de parapraxias (palabra inventada por Strachey para Fehlleistungen) tiene como antecedente un trabajo de Meringer y Mayer, “Lapsus en la escritura y en el habla” (Versprechen und Verlesen, 1895). Ambos autores hacen una clasificación aproximada de los lapsus y los dividen en cinco categorías principales: trasposiciones, pre-sonancias o anticipaciones post-sonancias o preservaciones, contaminaciones y sustituciones. [...]. *Las palabras, de modo bastante contingente, suenan parecidas, en mayor o menor grado, lo que las hace propensas a la contaminación, sus contactos sonoros mutuos pueden transformarlas, distorsionarlas, ya sea por retención, la inercia de ciertos sonidos, que influyen entonces sobre lo que los precede, o bien por distintos tipos de sustitución* [La cursiva es nuestra] (2007: 166).

Por lo tanto, en el sintagma-metáfora «un lazo loco de colegiala...» (64), percibimos la contaminación sucesiva de sonidos, es decir, de los sonidos similares entre la primera sílaba de la palabra “lazo” y la cuarta sílaba de la palabra “colegiala”; el narrador al asociar, inconscientemente, ambas sílabas obtiene como resultado “lala”, seguido de los puntos suspensivos surge el nombre Lalá.

Así también, la contaminación de los sonidos, indicados líneas arriba, se deriva en una sustitución, ya que el nombre de Lalá sustituye en ese lapsus calami (error en la escritura) a Catita. Por consiguiente, surge un nuevo sentido a partir del lapsus del narrador: «[Catita] un [una] **lazo** [cabeza] loco [loca] de colegiala...Lalá, he aquí su nombre de ella» (65). Dolar acota: «En esta contaminación, nace una

nueva formación: un lapsus que puede sonar como un sinsentido, pero que produce el surgimiento de otro sentido» (2007:166).

Además, encontramos un rasgo distintivo entre los fonemas que constituyen los hipocorísticos *Catita*⁴¹=/k//a//t//í//t//a/ y *Lalá*= //a//l//á/. En consecuencia, advertimos la diferencia semántica, a pesar de hallar entre ambos hipocorísticos la coincidencia en los sonidos vocálicos, nos referimos a la vocal /a/. No obstante, la contingencia, la similitud de sonidos, surge a partir del uso de la metáfora; siguiendo al narrador tenemos: «Y *Catita* era [...] un **lazo loco** de colegiala...» donde la expresión ausente es “Y *Catita* era una ‘cabeza loca’ de colegiala”. Inconscientemente, el narrador, como hemos explicados líneas atrás, asocia los sonidos silábicos que conforman la aliteración constituido por el fonema consonántico /l/ y el fonema vocálico /a/.

Sin embargo, en: «Y *Catita* era [...]; un *lazo loco de colegiala... Lalá, he aquí su nombre de ella. Pero Lalá* era una chica desvelada y rápida.» (65), el narrador advierte inconscientemente el conector adversativo “pero” que nos indica particularidades de *Lalá*: «*Pero Lalá* era una chica *desvelada y rápida*» [La cursiva es nuestra] (65); de esta manera, el narrador se da cuenta de que él estaba evocando a *Catita* y de pronto evoca a *Lalá*. En la siguiente oración, el narrador continúa evocando a *Lalá* monótonamente: «*Lalá, Lalá, Lalá...*» (65), como si ya no tuviera nada que recordar de este personaje femenino. No obstante, dentro de esa

⁴¹ *Catita* es el hipocorístico de *Catalina*. En el fragmento nº.34 el narrador lo indica: «Pero era *Catita* quien nos enamoraba a nosotros [...]. *Catalina* es un nombre gótico» (65). Por otro lado, *Lalá* es el hipocorístico, posiblemente, de *Adelaida*.

aparente monotonía, a nuestro juicio, el narrador parece emplear las palabras ausentes: “Lalá es perfecta”, puesto que observamos tres veces la repetición del nombre Lalá, seguido de los tres puntos que conforman los puntos suspensivos. En cosmovisión occidental el número tres está asociado con la perfección. A nuestro juicio, el narrador juega con el lenguaje a través de los recuerdos, ya que Lalá⁴² fue su enamorada, “novia”. Cuando el narrador se da cuenta de su lapsus con respecto a Lalá, hace una pausa apelando a los puntos suspensivos y dice: «Corazón blando y ojos de muñeca, y cara de risa. Ramón se arrojó en Catita como un nadador en el mar [...]» (65). Percibimos, que después de los lapsus linguae de contaminación y sustitución, el narrador retoma la evocación de Catita.

Para explicar las diferencias y contingencias de los sonidos Lacan propone el siguiente concepto:

[...] *lalangue* es un juego de palabras, es el concepto de aquello que en un lenguaje hace posible el juego de palabras, y la palabra lalengua misma es el primer espécimen de este tipo. Lalengua no es el lenguaje tomado como significante, pero tampoco es la concepción del lenguaje como un mero fluir de ecos de sonidos. *Es más bien, el concepto de su propia diferencia, la diferencia de las dos lógicas, su separación y su unión en esa divergencia misma: una diferencia que no es la diferencia de la diferencialidad, sino una diferencia en su inconmesurabilidad misma*» [La cursiva es nuestra] (Dolar 2007: 170).

Los treinta y ocho fragmentos que conforman *La casa de cartón* se caracterizan por el uso de lalengua. Esta se manifiesta a través de la prosa poética cargada de humor (humorístico, irónico, sarcástico y paródico). En el prólogo de la

⁴² En el fragmento n.º. 20 de *La casa de cartón*, el narrador se refiere a Lalá de esta forma: «Lalá me enseñó el pezón de uno de sus pechos. Yo me escondí en el mar. Lalá ya podía ser mi novia». Luego de explicar su aventura en el mar con Lalá, el narrador dice: «Yo no quería a Lalá» (43).

primera edición (1928) de la novela de Adán, Luis Alberto Sánchez afirma con respecto al lenguaje de Adán lo siguiente:

Y Martín Adán que es un gran masajista literario, ha adelgazado su manera, la ha obligado a la acrobacia, la ha enseñado el volatín, el triple salto mortal, la caída del ángel y el paso de la muerte, a fuerza de cuidados, de firme decisión de ser dislocado. Gitano de su verbo, lo raptó cuando apenas balbuceaba, y ha logrado romperle las articulaciones para obligarle a todo género de piruetas. Luce, por eso, un desenfado que ya quisieran para sí los hombres públicos que marchan a Europa con la ilusión de Voronoff... (Sánchez, 2001:15).

En las palabras de Sánchez hallamos el uso del concepto de lalengua propuesto por Lacan.

Continuando con el análisis de la lalengua, en el fragmento nº .34, advertimos que el narrador asocia a Catita con el mar y los sonidos vocálicos creando un juego de sonidos y sentidos:

Catita, mar de amor, amor de mar. Catita, cualquier cosa y ninguna cosa...Catita todas las vocales apareciendo ella, cabal, íntegra, en cuerpo y alma en la a y desapareciendo poco a poco, rasgo a rasgo, en las otras; en la e, tierna y boba; en la i, flaca y fea; en la o, casi ella, pero no...Catita es honesta y bonita; en u, cretina albina... (65)

¿Por qué el narrador apela a este juego de sonidos vocálicos y consonánticos asociados a palabras que construyen sentidos que aparentemente no guardan sentido? Porque el narrador siente el goce en la palabra. Dolar dice:

Lalengua implica que hay goce en la palabra, no el objeto proscrito más allá de ella, implica que todo sentido [sens] es siempre jous-sens [goce-sentido] [...], le sens joui [el sentido goza] en otro juego de palabras: el elemento del goce está en el proceso mismo de dar sentido» (2007: 171).

Advertimos que los sonidos vocálicos y consonánticos exceden el sentido expresado a través de la escritura. Ese exceso lo percibimos a través de la

“palabras ausentes”, desde nuestra perspectiva, cada uno de esos sonidos se relacionan con dichas palabras. Por ejemplo en: «Catita, **mar** de **amor**, **amor** de **mar**» reconocemos la aliteración, el juego de los sonidos /m/, /a/, /o/, /r/, uniendo estos obtenemos las palabras ‘mar’ y ‘amor’; por consiguiente, es perfecta la asociación entre el juego de los sonidos y sentidos con las palabras ‘mar’ y ‘amor’.

Seguidamente el narrador afirma: «Catita, *cualquier cosa y ninguna cosa...Catita todas las vocales apareciendo ella, cabal, íntegra, en cuerpo y alma en la a y desapareciendo poco a poco, rasgo a rasgo, en las otras*» [La cursiva es nuestra] (66). El narrador asocia a Catita con “cualquier cosa”, es decir, con algo, un ente que existe, pero que no se puede definir; por ello, al buscar una explicación la asocia con las vocales. El sistema vocálico del español consta de cinco vocales /a/, e/, /i/, /o/ y /u/, el narrador las relaciona con la presencia de Catita. No obstante, a nuestro juicio, el narrador hace un deslinde entre vocal-aparecer versus vocales-desaparecer. Esto, desde nuestra perspectiva, se asocia con el orden en las que se mencionan en el sistema vocálico y en el orden de organización que siguen en el abecedario del español.

La vocal ‘a’ es la primera en el orden de las vocales, y en el orden de organización del abecedario; por consiguiente, el narrador asocia el aparecer con el orden, en otras palabras, el primer lugar de aparición de esta vocal.

Ahora bien, las vocales /e/, /i/, /o/, /u/ son vocales que ocupan el segundo, tercer, cuarto y quinto lugar de aparición en el sistema vocálico en español, entonces las palabras ausentes son “el primer lugar- aparece”, “el segundo, tercer,

cuarto y quinto lugar-desaparecen”. Asociamos el primer deslinde con un valor positivo y el segundo con un valor negativo:

Vocal a = Valor positivo (+ aparecer)	Vocales e, i, o y u = Valor negativo (- desaparecer)
«Catita todas las <i>vocales <u>apareciendo</u></i> <i>ella, cabal, íntegra, en cuerpo y alma en la <u>a</u> [...]</i> » (66).	« <i>y <u>desapareciendo poco a poco, rasgo a rasgo, <u>en las otras</u></u></i> ; en la <i>e</i> , tierna y boba; en la <i>i</i> , flaca y fea; en la <i>o</i> , casi ella, <i>pero no...Catita es honesta y bonita</i> ⁴³ ; en <i>u</i> , cretina albina...» [La cursiva es nuestra] (66).

Cuadro comparativo nº.1 (elaboración propia). Valor positivo y negativo entre las vocales.

Según la edición de la novela con la que trabajamos se afirma en el pie de página nº. 76 lo siguiente: «Nos recuerda al poema de Arthur Rimbaud, “Vocales”» (66), concordamos con dicha afirmación. Por otro lado, estas asociaciones que parecen absurdas se encuentran en el plano de la lengua. Para Jakobson,

⁴³ «[...] pero no...Catita es honesta y bonita» (66), esta expresión la consideramos un lapsus de valor positivo dentro del deslinde de valor negativo.

aquello que no contribuye al significado de la naturaleza errática de la lengua es tomado como material para crear efectos poéticos, es decir, ritmos, rimas, ecos, modelos métricos, etcétera, en otras palabras, lo que produce el encanto de la poesía. Por lo tanto, Jakobson considera la lengua fuente del efecto estético. En este sentido, para el teórico ruso, la poética se convierte en la búsqueda de otros códigos, diferentes al lingüístico, que se puedan basar en lo contingente (Jakobson, citado por Dolar 2007:175).

Del mismo modo, el narrador asocia a Catita con los sonidos consonánticos:

Catita, algunas consonantes, tan parecida a la b en las manos, a la n en los ojos, a la r en el andar, a la ñ en el carácter, a la k en el ingenio, a la s en la mala memoria, a la z en la buena fe... Catita, campo redondo en el mar, beso redondo en el amor... Catita, sonido, signo... Catita una cosa cualquiera y la contraria precisamente... [La cursiva es nuestra] (66).

Intentamos interpretar este juego de asociaciones: “Catita-algunas consonantes”. Posiblemente en el primer caso la asociación de las palabras ausentes sea sustantivo-adjetivo: «tan parecida a la b en las manos» (66). En la ciudad de Lima es común escuchar en las escuelas de educación básica regular, designar a la letra b con la expresión “b grande”. Entonces, la palabra ausente asociada a la “b” es grande: «*Catita, algunas consonantes*, tan parecida a la b [grande] en las manos» (66). Posiblemente, relacionando “b grande” con la siguiente relación: sustantivo-adjetivo: bondad-grande; entonces existe la posibilidad de que el narrador haya querido decir: “Catita, algunas consonantes, tan parecida a la b [de bondad grande] en las manos.

Con respecto a las otras consonantes posiblemente hay una asociación con las palabras ausentes y la imagen de cada grafía de las consonantes.

La consonante “n”, desde nuestra perspectiva, puede asociarse a la palabra ausente “negro”, pues este adjetivo empieza con la consonante “n”. Por lo tanto, tal vez el narrador quiso decir: «*Catita, algunas consonantes*, tan parecida a la n [a lo negro] en los ojos, [...]». Por otra parte, la grafía de la letra “n” se aproxima a la forma de los ojos a nivel caricaturizado. Supongamos que inconscientemente el narrador asoció la forma de esta letra con la forma de los ojos de una caricatura obtenemos la siguiente imagen:

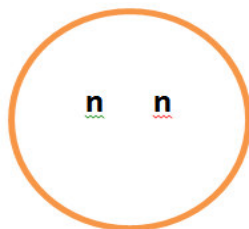


Gráfico nº.1 (elaboración propia). Ojos caricaturizados.

Si se completa con las otras partes del rostro, entonces obtenemos una imagen femenina en caricatura. Aquí solo proponemos lo que percibimos como los “ojos” asociados a la letra “n”.

La consonante “r”, puede asociarse a la palabra ausente “rapidez”, ya que este sustantivo empieza con “r”. Entonces, lo que quiso decir el narrador posiblemente sea: «*Catita, algunas consonantes*, tan parecida [...] a la r [rapidez] en el andar» (66).

Si el narrador asoció la letra “r” con la palabra “andar”, posiblemente la haya relacionado inconscientemente con la forma de la grafía, es decir, la línea recta y la curva que la conforman. Proponemos la siguiente relación gráfica:

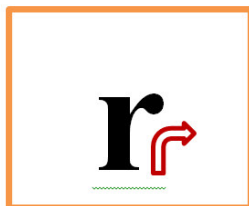


Gráfico nº.2 (elaboración propia). Relación gráfica entre la consonante r y la palabra andar.

La consonante “ñ” la asociamos con la palabra ausente “ceñuda”, ya que el narrador dice: «*Catita, algunas consonantes, tan parecida [...] a la ñ [ceñuda] en el carácter,*» (66). La palabra ceñuda, según el NTLLE, significa: «ceñudo, da. adj. Que tiene ceño o sobrecejo» (RAE M,1927: 458,1). Generalmente, las personas fruncen el entrecejo o ceño cuando están disgustadas. En tal sentido, el narrador tal vez quiso decir: “Catita tiene un carácter difícil”. Proponemos la asociación de la virgulilla “~” con respecto a la forma en la que las cejas y la frente pueden adoptar como signo de enojo. Para este caso proponemos el siguiente gráfico:

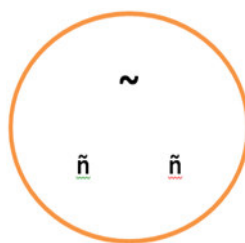


Gráfico nº.3 (elaboración propia). Relación gráfica entre la consonante ñ y la palabra ceñuda.

Desde nuestro punto de vista, el narrador asocia en algunas consonantes la forma de la grafía con el inicio de la grafía de ciertas palabras ausentes. En dicha asociación percibimos la influencia de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna⁴⁴. En dicho texto, el autor español presenta algunas greguerías relacionadas con las consonantes, es decir, las letras del abecedario. Logra asociar la forma de las grafías consonánticas a sentidos bastante creativos. Por ejemplo: «La T es el martillo del abecedario» (1994: 97), «La Y griega mayúscula es la copa de champaña del abecedario» (1994: 98), «La S es el anzuelo del abecedario» (1994: 144).

Hasta aquí, advertimos la voz del narrador como goce. En primer lugar, hemos percibido el deseo del narrador proyectado en Catita, en este sentido, ella es el objeto a (objeto del deseo). Si el narrador tiene como objeto de deseo a Catita es por la falta, la ausencia de algo que el narrador no posee. En segundo lugar, al ser Catita el objeto a, el narrador suple esta carencia a través del goce de la lengua:

Hay un goce en la lengua, en la medida en que el sujeto tiene un cuerpo. Por esta razón Lacan hace entrar el cuerpo en el psicoanálisis, de la misma manera que hace entrar el goce en la palabra. El parlêtre goza cuando habla (Miller, 1998). El ser es el ser del hablante, no es más la verdad subjetiva. El supuesto en este periodo es un cuerpo, porque es necesario un cuerpo para gozar, hablando se goza, el sentido es goce (jouis-sense) [La cursiva es nuestra] (Gómez, Mariana 2005:15).

El narrador dice de su objeto de deseo lo siguiente: «Catita, campo redondo en el mar, beso redondo en el amor... Catita, sonido, signo...Catita una cosa cualquiera y la contraria precisamente...» (66). En otros términos, Catita es

⁴⁴ Véase Gómez de la Serna, Ramón en *Greguerías*.

lalengua, el excedente de la voz en el significante relacionado con el sujeto del deseo que es el narrador.

4.2.1.3. La voz en las pulsiones

Con respecto al silencio, Dolar afirma lo siguiente: «El silencio como simple ausencia de habla puede adquirir el significado más importante, puede tomarse como un signo de sabiduría superior» (2007: 180). El filósofo advierte dentro del orden simbólico la pragmática del silencio. Esta puede ser de dos tipos: la del silencio de la ética y la del silencio retórico. En *La casa de cartón* percibimos ambos silencios.

Primero, el narrador en el fragmento nº. 5 nos advierte que Ramón atravesaba una situación difícil en su vida, pero solo la insinúa, no la da a conocer directamente; por consiguiente, aparece en escena el silencio ético del narrador:

Yo le soplé delicadamente consuelos, pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrugó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; *él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! Casi llora lo impidió una solterona en bicicleta [La cursiva es nuestra] (24).*

En «*él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido!*» (24), solo percibimos posibilidades de lo que pudo haber ocurrido a Ramón, como embarazar a una chica, o contraído una enfermedad de alto riesgo como la tuberculosis. Por otra parte, en el fragmento nº. 24 que se refiere a la tía de Ramón, el narrador nos dice: «Una vieja [la tía de Ramón]. Gorda. Volverá en diciembre. *Ramón en cambio, no volverá nunca*» [La cursiva es nuestra] (49); en el fragmento 27, el narrador anota: *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— [La cursiva es nuestra] (55). Por ello, sostenemos que el narrador manifiesta un silencio ético. Dolar de este principio advierte: «No debemos interrumpir el silencio a menos que tengamos algo para decir que sea mejor que el silencio. El silencio, entonces, sería la medida del sentido» (2007:180).

En esta novela predomina la voz del narrador. Generalmente, los personajes evocados por este permanecen en silencio. Desde nuestro punto de vista, el narrador tiene la necesidad de la apertura de su ser, en otras palabras, que su voz resuene en el vacío del Otro. De este modo, el narrador también apela al silencio retórico. Dolar, en este sentido, asevera: «[...] el arte del silencio es parte de la retórica; es un arte de como influir lo mejor posible en el destinatario» (2007: 181). Percibimos dos destinatarios: los personajes-fantasmas que se encuentra en la estructura de la novela y los lectores quienes “escuchamos” e interpretamos, desde la escritura, la voz del narrador. Por lo tanto, la voz del narrador es la que resuena en nosotros (Otros).

En el fragmento nº. 25 encontramos a Lucho, un amigo del narrador con quien pasea al final de la estación del verano por las calles de Barranco, pero imaginando que pasean por las calles aristocráticas de Francia:

Ahora sí que se acabó el verano de veras. Hemos venido, Lucho y yo, al malecón intermedio, al cual hemos bautizado con el nombre de bulevar Proust. Sí, bulevar Proust —malecón, antiguo, valioso, notable, que no es un bulevar por los dos lados, sino por uno solamente— al otro lado sicológica inmensidad del mar, la acera de la calle en que está la casa de la familia

Swann, la puerta sentida en cada una de sus moléculas, el cálculo infinitesimal de sus probabilidades de emociones, etcétera [La cursiva es nuestra] (49).

Desde nuestra perspectiva, se trata del silencio en el orden imaginario, porque el narrador evoca a Lucho en una situación en la que este le escuchó en silencio, en otros términos, este silencio: «No es el silencio de una falta sino de una supuesta plenitud» (Dolar 2007: 182). En este contexto, el silencio de Lucho permite la plenitud de la voz del narrador ante la pulsión de la muerte:

Ser felices un día...Ya lo hemos sido tres meses cabales. ¿Y ahora qué hacemos? ¿Morir?...Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea. Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero...— *Cuenta, Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas...Di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo, menos morir* [La cursiva es nuestra] (51).

Del mismo modo que Ramón y Catita, Lucho es un fantasma, en el sentido lacaniano, el narrador lo evoca; por consiguiente, su voz, es decir, su silencio «es la excrecencia del lenguaje, es la vía regia hacia las pulsiones, la parte que no “habla”» (Dolar 2007: 183).

Los lectores, al realizar el análisis del texto, fungimos de “analistas”, salvando las distancias, pues nos encontramos fuera de la estructura de la narración de la novela, en consecuencia manifestamos «un silencio acusmático, un silencio cuya fuente no puede verse pero que tiene que ser sostenida por la presencia del analista» (Dolar 2007: 187). El “analista”, en este caso somos los lectores activos, los que analizamos el texto.

En efecto, la palabra dirigida por parte del narrador al Otro (orden simbólico, sistema organizado, lectores) adquiere la forma de la lalengua. En esta novela, observamos que los treinta y ocho fragmentos se desarrollan a través de la prosa poética. Lo que hemos realizado como interpretes es el intento de analizar lalengua a través de la lengua (sistema de signos convencionales). El análisis de lalengua nos ha llevado a percibir que el narrador se dirige a sus fantasmas, porque todos los personajes son evocados. El silencio de los personajes, silencio retórico, es la estrategia que permite al narrador dar paso a la apertura de su ser. Este es el pretexto para que la lalengua fluya. De este modo, la intención del narrador dista mucho de querer ser comprendido por el Otro, ya que lalengua se presta a múltiples interpretaciones. Solo busca reafirmarse a sí mismo, ante la presencia-ausencia del Otro, es decir, lectores.

En la novela vanguardista *La casa de cartón* la voz en la fantasía, en la lalengua y en el silencio se conjuga en toda la novela. Sin embargo, el predominio radica en lalengua (juego de palabras).

Los personajes que evoca el narrador con frecuencia son Ramón y Catita, ejes del desarrollo de la voz del inconsciente de este. Ramón es el fantasma que evoca a partir de las campanadas del ángelus; Catita es el fantasma que inspira la voz como goce a través del uso de lalengua; y Lucho el amigo fantasmático quien con su silencio permite al narrador a sobrellevar la pulsión de la muerte.

Finalmente, la voz del yo poético del narrador se impone dentro de la novela en el silencio acusmático de los personajes fantasmas; y, fuera de esta, en el de los lectores.

4.3. Características satíricas del narrador

En la novela de Adán, observamos que el narrador presenta las características de un satírico. Al respecto Hodgart anota:

En su capacidad de distinguir símbolos, el satírico o bien se inventa un portavoz o bien adopta una persona o máscara. La diferencia entre ambos recursos es muy leve [...]. En la sátira formal, el satírico aparece en persona y entabla un monólogo; pero su “yo” es en parte un personaje ficticio. Este último procedimiento es difícil de sostener y se ha demostrado que habitualmente es más efectivo inventar un personaje distinto del autor, bien por la edad o por la condición social. *Puede ser este un niño o un salvaje que no comprende las normas de la sociedad adulta y civilizada, y que se niega a admitir los valores simbólicos que dicha sociedad concede a objetos o acciones aparentemente triviales; de este modo lo absurdo de las instituciones sociales queda patente cuando se reducen a términos infantiles o primitivos* [la cursiva es nuestra] (1969: 124).

Dichas características indicadas por Hodgart, las encontramos en los fragmentos de *La casa de cartón*. El narrador, en el fragmento nº. 23, se niega a admitir el valor literario oficial otorgado a determinados escritores:

Nosotros leíamos a los españoles, a nadie más que a los españoles. Sólo [sic] Raúl hojeaba los libros franceses, ingleses, italianos, en traducciones de un tal Pérez, o de un tal González de Mesa, o de un tal Zapata o Zapater [...]. Así, nosotros teníamos, a pesar de Belda y Azorín, una imagen pintoresca de la literatura universal [...]. 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 éste [sic] quisiera desprestigiarse en la enseñanza [...]. Y teníamos un concepto behaviorista

de la humanidad. ¿Joyce? Un idiota. ¿Pirandello...? Otro idiota. ¿Shaw...? Un tercer idiota, más idiota aún que los dos anteriores, con su concepto histórico de la literatura, sus chistes fallidos y su manía de llevar la contraria; y sobre todo esto casto, viejo y vegetariano; y sobre todo. Irlandés, es decir, inglés, a pesar del Papa y del “home-rule” [la cursiva es nuestra] (46-47).

En esta parte del fragmento, el narrador en su posición de escolar, adolescente, irreverente, ridiculiza a varias figuras connotadas de la literatura universal, cuya relevancia y trascendencia no se puede negar. Este se vale del personaje Raúl quien también es un adolescente, amigo del grupo de amigos del narrador. Él hojea las traducciones de las novelas más representativas de la literatura universal; en consecuencia, la información que brinda a los amigos es inexacta, pintoresca y pedante. Joyce, Pirandello y Shaw que forma parte del canon literario son reducidos a “idiotas”, en sus comentarios. El NTLLE de la RAE consigna el siguiente significado con respecto a la palabra idiota: «IDIOTA. adj. Que padece de idiotez. Ú.t.c.s. II Ayuno de toda instrucción» (RAE M 1927: 1080). Por otra parte, el NTLLE consigna la siguiente acepción con respecto a la palabra idiotez: «IDIOTEZ. f. Trastorno mental, caracterizado por la falta congénita y completa de las facultades intelectuales» (RAE M 1927: 1080,1). Por ende, al calificar de idiota a Joyce, Pirandello y Shaw respectivamente, los reduce, los descalifica sin ningún disimulo, a través del comentario de Raúl, el amigo del grupo. En este sentido, implícitamente, el narrador descalifica aún más a Raúl.

El fragmento citado líneas arriba manifiesta una crítica satírica, porque el narrador “destruye” la imagen canónica de los escritores en mención, negándose a aceptar la valoración oficial de la crítica literaria. Por otro lado, se niega a admitir el

valor de la enseñanza impartida por los profesores, al expresar: «Así supimos de *un mozo que pretendía ser discípulo del Diablo, como si éste [sic] quisiera desprestigiarse en la enseñanza [...]*» [La cursiva es nuestra] (47). Sutilmente, indica que la inteligencia, astucia no van de la mano con la enseñanza, es decir con los profesores, por ello destaca la figura del Diablo, cuya autoestima lo salva de la pretensión de enseñar y tener discípulos. La astucia del narrador de no identificarse con un nombre, pero sí de mencionar el nombre de sus amigos, nos da cuenta de su talante satírico.

CAPÍTULO 5

EL HUMOR Y SESGOS DE LA ESTÉTICA GROTESCA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LOS RETRATOS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS Y MASCULINOS

5.1 Construcción del sentido del humor: humor humorístico, humor irónico, humor satírico, humor paródico y lo grotesco

En la novela de Adán, observamos la conjugación del humor humorístico, irónico, satírico, paródico y sesgos de la estética grotesca en la conformación de los personajes masculinos y femeninos. Por consiguiente, en *La casa de cartón* se observan retratos paródicos, caricaturas masculinas y femeninas. Los llamamos paródicos, porque un retrato propiamente dicho nunca deforma las características físicas ni las características psicológicas de un sujeto o personaje. Umberto Eco con respecto a este punto indica:

Una de las formas de lo cómico es sin duda la caricatura. En realidad, la idea de caricatura es moderna, y algunos sitúan su comienzo en algunos retratos grotescos de Leonardo. Pero Leonardo lo que hacía era “inventar” tipos más que elegir objetivos reconocibles, del mismo modo que en épocas anteriores existían representaciones de seres ya deformes por definición como silenios, diablos o villanos. La caricatura moderna, en cambio, nace como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando sus rasgos hasta la deformidad (Eco 2015: 152).

En este apartado desarrollaremos la conjugación de estos humores en ambos personajes: femeninos y masculinos.

5.1.1 El humor y lo grotesco en los personajes femeninos

Según Matthew Hodgart, los hombres gozan de las ventajas físicas, intelectuales, políticas, la riqueza, la educación y a pesar de ello resulta contradictorio y poco galante haber escrito tantas sátiras contra las mujeres. Con respecto a la escritura, el Dr. Johnson afirmó: «Como la facultad de escribir ha sido una dote principalmente masculina, el reproche por hacer al mundo desgraciado siempre ha sido lanzado sobre las mujeres» (Johnson, citado por Hodgart 1969: 79). En efecto, anota Hodgart, casi todas las sátiras han sido escritas por hombres; por lo tanto, como el mundo es desgraciado la culpa se ha designado sobre alguna persona, y si no es sobre el partido político, circunstancias del poder, los capitalistas, los obreros, será entonces sobre la víctima más propicia, es decir, la mujer. Asimismo, el autor agrega:

El hecho de que las mujeres, al contrario que las minorías raciales o los regímenes políticos, no puedan ser desterradas o abolidas, sino que están aquí para siempre, es, por consiguiente, una fuente de irritación más profunda para el satírico masculino, así como el estímulo persistente para escribir que los producidos por cualquier otro tema. Por otra parte, la analogía más exacta ha de trazarse con los judíos y con los obreros (o los esclavos), no con los gobernantes, pues las mujeres figuran entre los gobernados, o sea que, como dicen los sociólogos, constituyen una subcultura infraprivilegiada en casi todas las sociedades [La cursiva es nuestra] (Hodgart 1969:79).

El hecho de que las mujeres “no puedan ser desterradas ni abolidas” es la causa de irritación en el satírico es una característica masculina de muchos escritores a lo largo de los siglos. En este trabajo, hemos observado la influencia

irónica y satírica de Ramón Gómez de la Serna en *Martín Adán* con respecto a las mujeres.

Los personajes femeninos en esta novela son parodiados a través de los retratos. En ellos predomina la estética grotesca, ya que cada una de ellas es cosificada según los parámetros de dicha estética. Asimismo, se observa el humor irónico yuxtapuesto en dichas parodias.

En *La casa de cartón*, el narrador suele conjugar el humor humorístico, irónico, satírico, paródico; además, siguiendo a Kayser, también percibimos lo grotesco satírico en los personajes femeninos. A continuación desarrollaremos el análisis de tales personajes.

5.1.1.1. Las beatas

En el fragmento nº.1, el narrador describe a estos personajes femeninos de la siguiente manera: «... aleteo sonoro de beatas retardadas, opaco rumor de misas, invierno recién entrado...» (19). Aquí observamos, la asociación de las beatas con un animal que vuela, deducimos que se trata del murciélago, animal asociado a la estética grotesca.

Beatas= {+animal [+volador (+murciélago viejo)]}

Fórmula nº. 1 (elaboración propia). Beatas-murciélago

Por lo tanto, esta asociación se relaciona al humor satírico y al grotesco satírico. En la estética grotesca, Kayser afirma que el animal grotesco por antonomasia es el murciélago «un animal crepuscular de vuelo silencioso, extraño en su estado de inmovilidad cuando sus alas cubren el cuerpo y cuelga boca debajo de una viga (Kayser, 2010: 307). En la descripción de este fragmento deducimos que el “aleteo sonoro de las beatas” corresponde al de los murciélagos, porque estos animales tienen una presencia asociada a lo terrorífico, a lo híbrido; puesto que, se constituyen de una cabeza que parece de ratón y unas alas con ondas terminadas en puntas, más próximas a las de un insecto que a las de un ave.

En el fragmento n.º 3, las describe así:

Por la mañana, al filo de la madrugada, de las fenestras de las torres, en un vuelo torpe de pájaros asustados y campanadas mojadas, bajan las viejas beatas al aquelarre de los árboles y los postes en la neblina. Negruras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas (22).

En este fragmento, el contexto en el que se describe a las beatas, es el de un domingo de invierno, ya que uno de los hábitos de los referentes de estos personajes es el de asistir sin falta los domingos a misa, a la primera misa, es decir, a las 6:00 a.m., y en ayunas. El hecho de que estas bajen “al aquelarre de los árboles y postes en la neblina” nos sugiere la asociación con la imagen de las brujas. Esta idea se consolida, porque seguidamente el narrador afirma: «Negruras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas». La metonimia “negruras que se mueven de aquí para allá” se connotan con

la imagen de unos espectros malignos; asimismo, la imagen de los “brazos infinitos, manos ganchudas, consigna medio oídas”, refuerza la idea de lo terrorífico y de lo sobrenatural, lo fantástico. En este sentido, esta descripción se relaciona a lo grotesco fantástico. Veamos la siguiente fórmula:

Beatas = { +brujas [(+espectro fantasmales)]+ [(+espectro “terrorífico”)]}

Fórmula nº. 2 (elaboración propia). Beatas-brujas.

Finalmente, encontramos a la muerte, un elemento que forma parte de la estética grotesca, según Kayser. El narrador anota la siguiente descripción: «[...] Beatas que huelen a yerba mala [...] a flores de muerto... Mantos lacios, zapatillas metálicas ... El rosario va en el seno y no suena» (22). Aquí notamos el humor irónico y el componente grotesco de la muerte. Según Both, la ironía estable en cuanto ardid directo se caracteriza por ser intencionada, encubierta, estable y localizada (33). En efecto, cada alusión que percibimos en la descripción indicadas líneas arriba se relacionan con la muerte en sentido irónico. Las beatas, entonces, son representadas como entes terroríficos: «engendro[s] que entremezcla[n] la mecánica, el mundo vegetal, animal y humano y que se nos presenta[n] con naturalidad de querer ser nuestro mundo» (Kayser, 2010: 57).

5.1.1.2. Lulú

En el fragmento n.º 14 aparece el personaje Lulú. Si las beatas son descritas como brujas, Lulú es descrita con una personalidad cargada de humor humorístico y rasgos correspondientes a la estética grotesca. El narrador inicia la descripción de este personaje así: “Lulú vestía una batita fresca y dura como una hoja de col” (37). En esta, captamos la estética grotesca al asociar la “batita” que vestía Lulú con “una hoja de col”, imaginemos a una hoja de col con cabeza humana, lo que percibimos es lo siguiente:

Lulú = {Cabeza [(+humana—femenina)] + cuerpo vestido [hoja de col (+vegetal-batita)] }

Fórmula n.º 3 (elaboración propia). Lulú.

Con respecto al rostro, el narrador afirma: «Su rostro, de muñeca de solterona, tenía los colores demasiado vivos» (37). En la estética grotesca los muñecos juegan un papel importante, puesto que se asocia, en este caso a lo caricaturesco. En la tesis, *Una novela vanguardista: La casa de cartón*, de Martín Adán ⁴⁵ se afirma lo siguiente:

Lulú representaría la versión femenina del Fancioulle: “el representante de lo cómico absoluto, asociado a la inocencia pueril y espontánea y, por lo tanto, participa de lo mejor de la expresión artística primitiva, en su lado más profundo, salvaje e irracional. Su comicidad es garantía de su autenticidad” (Utrera 1999: 98).

⁴⁵ Véase Aguilar Ponce, Emma. *Una novela vanguardista: La casa de cartón* de Martín Adán. La idea citada se desarrolla en el Capítulo 3. Estructura vanguardista de la novela (2010:111).

Lulú se aproxima a este personaje que aparece en los poemas en prosa de Baudelaire. Por otro lado, el narrador enfatiza la descripción de Lulú en el sentido humorístico:

[...] Lulú era el terror de las beatas parroquiales –regaba tachuelas en las bancas del templo; llovía el agua bendita sobre los fieles; enamoraba al sacristán, desconcertaba en el coro; pisaba todos los callos, apagaba todas las velas...– *Y era buena: una almita pura que sólo [sic] quería alegrar a Dios con sus travesuras. Lulú era una santa a su manera. Y en medio de aquel rebaño apretado y terco de santas a la manera eclesiástica, la santidad salvaje y humana de Lulú descollaba como una zarza sobre un sembrío de coliflores [la cursiva es nuestra] (37).*

La actitud “terrorífica” de Lulú al comportarse contrariamente a las buenas costumbres practicadas por alguien que es católico, nos lleva a pensar en la fuerza caricaturesca desde: el mundo enajenado [que] no nos permite orientación alguna; [...]. Pero se trata de acciones aisladas, acciones que amenazan con hacer saltar a pedazos los principios en los que se apoya el orden moral de nuestro mundo [convencional]» (Kayser, 2010: 311). Lulú es una transgresora de los ritos católicos, “una santa a su manera” que sobresale como un zarza entre las santas a la manera eclesiásticas. En ambos casos, el narrador las cosifica satíricamente haciendo alusión al reino vegetal; Lulú es comparada con un árbol de zarzamora, zarza; y las cabezas de las beatas con los coliflores, cuyo referente corresponde al velo blanco que cubre la cabeza de la mujer devota.

5.1.1.3. Miss Annie Doll

Este personaje femenino es ridiculizado a través del humor irónico, el satírico y lo grotesco. En primer lugar, el narrador metaforiza a Miss Annie Doll con

el jacarandá, un tipo de árbol de flores moradas muy popular en Barranco. En este sentido, apela a la estética grotesca:

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. Es el árbol no sé si muy joven o muy viejo. Ante él dudamos como ante los huacos del Museo, que no sabemos si son de Nazca o de Chimú, si auténticos o falsificados, si negros o blancos. Quizás el jacarandá de la calle Mott es joven o viejo a la vez como la gringa—larguirucho, casi calato del todo, con un solo brazo foliado, con un muñón de flores violadas, libre, que parece haberlo echado al aire— (27).

Observamos que el narrador al describir a Miss Annie Doll la cosifica a través de la descripción del árbol jacarandá. Veamos los rasgos semánticos con las que el narrador la cosifica como árbol y como mujer, percibimos de este modo sesgos de la estética grotesca:

Jacarandá= Miss Annie Doll [+árbol (+vegetal)+(+joven ±viejo)]

Miss Annie Doll= Jacarandá [+árbol (+vegetal)+(+joven ±viejo)]

Fórmula nº. 4 (elaboración propia). Miss Annie Doll.

En esta descripción, el narrador relaciona las características físicas del árbol con las de la turista, en efecto podemos imaginarnos a miss Annie Doll como un mujer alta, delgada, poco agraciada, para la visión del narrador, y a quien no se le puede calcular la edad con precisión: “con un muñón de flores violadas, libre, que parece haberlo echado al aire”. El narrador la llama despectivamente gringa, para

referirse a su condición de turista extranjera (inglesa), de este modo irónicamente el narrador se sitúa en una posición superior con respecto a la extranjera.

Asimismo, la cosifica grotescamente con la metáfora del camino: «La gringa era un camino ambulante, ciego de sol, por el que se iba a las tundras, aun país de nieve y musgo donde se empinaba una magra y lívida ciudad de rascacielos con todo el misterio de la mecánica en las fábricas sombrías» (26). En esta metáfora, el narrador destaca la actitud trotamunda de la turista y su identidad de ciudadana del mundo a través de las imágenes de las tundras, nieve y rascacielos como los referentes de las ciudades cosmopolitas visitadas por la turista. Este personaje femenino representa a la mujer moderna que en aquel entonces debió causar sorpresa a los habitantes de una incipiente ciudad moderna como Barranco.

Luego de ironizar la actividad de la turista como fotógrafa y trotamunda, el narrador realiza una parodia casi biográfica, en la que advierte datos muy generales acerca de la infancia y la adolescencia de la turista: «La vida de Miss Annie Doll había que remontarla en trineo y en aeroplano, en automóvil y en transatlántico» (26). El narrador destaca los medios de transportes tradicional y moderno tales como trineo, aeroplano, automóvil y transatlántico. Estos nos indican irónicamente la personalidad inquieta, aventurera de una mujer que se hace madura paralelamente con el avance de la tecnología. Veamos el contraste de los medios de transporte que emplea la turista:

Medios de transporte	
- Moderno	+ Moderno
<ul style="list-style-type: none"> • Trineo 	<ul style="list-style-type: none"> • Aeroplano • Automóvil • Trasatlántico

Cuadro comparativo nº.1 (elaboración propia). Medios de transporte.

Así también, el narrador continúa parodiando la brevísima biografía cómica, de la turista teniendo en cuenta las etapas de su vida. Describe la infancia de la turista según los parámetros europeos; en primer lugar, se refiere al color de su piel y luego la forma de alimentación que recibió: «Miss Annie Doll era un crío rojizo amamantado con biberón sanitario. Leche sintética» (26); con respecto a su adolescencia y juventud ironiza su alimentación, la formación académica y sus viajes: «[...] 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 el que cabe una civilización entera [...]» (26); por último, con respecto a su adultez nos dice irónicamente: «[...] tabletas de aspirinas, olor de aserrín de los comedores de hotel, olor de humo en alta mar, abordó... ¡en cuánto haces pensar fotófoba, gringa fotógrafa que vives en una pensión» (26).

Etapas de desarrollo de Miss Annie Doll	
Infancia (neonato)	«era un crío rojizo amamantado con biberón sanitario. Leche sintética» [...]» (26).
Adolescencia	«[...] carne en conserva, alcohol sólido, siete años de liceo deportivo [...]» (26).
Juventud	«renos y ardillas, viajes a China, colecciones de arqueología en una maleta de Manchester en el que cabe una civilización entera,[...]» (26).
Adulthood	«tabletas de aspirinas, olor de aserrín de los comedores de hotel, olor de humo en alta mar, abordó...» (26).

Cuadro comparativo nº.2 (elaboración propia). Etapas de desarrollo de Miss Annie Doll.

A partir de las descripciones irónicas del narrador, podemos determinar que la turista era de tez colorada, proveniente de Inglaterra; de profesión antropóloga, arqueóloga o aficionada a la fotografía, por ello el narrador hiperboliza la maleta

con una serie de objetos que aluden en cierto modo la personalidad extravagante de la turista. Además que padecía de migraña.

El narrador continúa con el retrato paródico e irónico de la turista, ya que dice lo siguiente: «¡en cuánto haces pensar 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!» (26). El narrador se muestra muy despectivo, irónico al referirse a la pensión en la que vive Miss Annie Doll. Para este la pensión es un lugar triste y sin ninguna trascendencia.

El narrador, por otra parte, manifiesta su sentido de superioridad al dirigirse a la turista, claro está que cuando este se comunica consigo mismo: «Gringa, camino de resolana que lleva a la tundra, a Vladivostock, a Montreal, al Polo, a las escuelas científicas blancas de invierno perpetuo, a cualquier parte...» (26). Con respecto a la palabra gringa, el narrador la emplea para identificar a Miss Annie Doll. El NTLLE consigna el siguiente significado: «GRINGO, GA. Adj. fam. despect. Extranjero, especialmente el inglés y en general, todo el que habla una lengua que no sea la española» (RAE M 1927: 1015,1). Por consiguiente, el narrador emplea este adjetivo sustantivado para referirse despectivamente de la turista.

Según el narrador para Ramón la turista es: «[...] una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que hecha flores moradas» (26). Ramón no considera a la turista un ser extraordinario, sino simplemente excéntrica, loca, de juicio desvariado, tal vez por pretender conocer el balneario de Barranco. En este sentido, observamos otra característica de la estética grotesca: la locura. Ramón la

considera “medio loca” por el hecho de ser una mujer independiente y curiosa con mucha disposición por aprender, por ello se desplaza por el mundo, por donde ella quiere, con la facilidad de un hombre: «En vano paseó por Barranco día y noche una gringa medio loca, fotófoba, fotógrafa, delicia de una pensión visillos limpios y cortina de cretona» (26). El narrador por su parte desvaloriza la actitud de la turista por aprender: «Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez...» (26). Observamos que el narrador prefiere ridiculizarla acudiendo al humor irónico estable y a la estética grotesca, en lugar de describirla de manera amable con los adjetivos tales como alta, colorada, fotógrafa, dinámica, que no se conforma con registrar las imágenes, sino que se caracteriza por su curiosidad excesiva.

Seguidamente, el narrador en diálogo intrapersonal dice: «Pero Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol [...]. Un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío. Tú casi una mujer; un jacarandá, casi un hombre. Tú, humana, a pesar de todo; él, árbol, si nos dejamos de poesías» [La cursiva es nuestra] (26-27). En esta descripción se cuestiona indirectamente la femineidad de la turista por ser una mujer independiente, intelectual que hace con su vida lo que mejor le place. Después de asexualarla y deshumanizarla, el narrador dice: «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» (27). Aquí se observa no solo la cosificación grotesca

comparando a la turista con un juguete sorpresa, sino también la cosificación del balneario representado por el narrador como “la caja de sorpresa” de la que sale impulsada la turista a modo de resorte, no solo el cuerpo sino las gafas dando un espectáculo grotesco risueño. Pese a ello, Miss Annie Doll por ser extranjera, rubia, y con actitudes de mujer moderna para su tiempo causaba curiosidad en la población: «El juguete era una atracción municipal, no se podía comprar, era de todos, absolutamente público» (27). Con respecto al nombre de la turista, este hace alusión a un juguete: la muñeca; por eso, la relación entre esta palabra castellana y la palabra inglesa “doll”, que significa muñeca⁴⁶.

5.1.1.4. Las enamoradas del narrador

El fragmento nº. 10 destaca la evocación de cinco enamoradas del narrador. La primera es descrita de la siguiente forma: «*Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras. Mi alma rusa de aquel entonces, en aquel pueblecito de once mil almas y cura publicista, amparó la soledad de la muchacha más fea con un amor grave, social, sombrío, que era como una penumbra de sesión de congreso internacional obrero*» [La cursiva es nuestra] (29). Aquí describe a su primera enamorada valiéndose del humor irónico estable, puesto que indica que la púber de doce años, tenía las uñas negras, era solitaria y muy fea; el narrador contrapone cínicamente esta descripción, en relación a su mundo interno: “mi alma rusa de

⁴⁶ Véase Aguilar Ponce, Emma. Una novela vanguardista: *La casa de cartón* de Martín Adán. Con respecto a la muñeca en el Capítulo 3 de la tesis se dice: «Durante los años veinte la industrialización de las muñecas de porcelana fue un negocio de gran demanda. Asimismo, éstas [Sic] se comercializaban por aquellos años, y se caracterizaban por llevar un sello, a modo de garantía, en la nuca. Por ejemplo: Madame Hendren Doll. En este sello observamos la correspondencia nominal con el nombre de la turista Miss Annie Doll» (2010: 113).

aquel entonces” amparó a la púber cuyo amor era “como una penumbra de sesión de congreso internacional obrero”, es decir clandestino, oscuro, trascendental, porque se considera protector de una pobre niña “proletaria”. Alude, además, al sacerdote, del pequeño pueblo en el que habita, a quien llama “cura publicista”. Se sabe que los sacerdotes generalmente, hacen votos de pobreza; por lo tanto, el personaje aludido, posiblemente era propenso a cobrar por el servicio de misa de difuntos, de salud, la impartición de los sacramentos, etcétera.

Por otra parte, este narrador se autoironiza de manera indirecta, y continúa ironizando la actitud de su enamorada: «Ella me decía, al ponerse en sexo: eres un socialista» (29). Luego, recurre al humor humorístico al comparar la actitud entre inocente y resuelta de la “almita” de su enamorada con un “devocionario”: «Y su almita de educanda de monjas europeas se abría como un devocionario íntimo por la parte que trata del pecado mortal» (29).

El siguiente esquema resume las características del primer amor:

<p>Primer amor =[(+ edad 12 años)+ (-uñas negras)+soledad (-muchacha fea)+ amor (grave+ social+ sombrío+ penumbra de sesión de congreso internacional obrero)]</p>
--

Fórmula nº. 5 (elaboración propia). Primer amor.

La segunda enamorada es descrita así: «Mi segundo amor tenía quince años de edad. Una llorona con la dentadura perdida, con trenzas de cáñamos, con

peças en todo el cuerpo, sin familia, sin ideas, demasiado futura, excesivamente femenina... » (30). El narrador emplea el humor irónico y antítesis, ya que a pesar que su enamorada presenta “la dentadura perdida” resulta excesivamente femenina, por ello él se somete a la voluntad de la adolescente:

Fui rival de un muñeco de trapo y celuloide que no hacía sino reírse de mí con una bocaza pilluela y estúpida. Tuve que decir un sinfín de cosas perfectamente ininteligibles. Tuve que decir un sinfín de cosas perfectamente indecibles. Tuve que salir bien en los exámenes, con veinte —nota sospechosas, vergonzosa, ridícula, ridícula: una gallina delante de un huevo—. Tuve que oírla llorar por mí. Tuve que chupar caramelos de todos los colores y sabores (30).

Por otro lado, no tiene ideas, ni familia; sin embargo, es demasiado futura, lo que nos indica que la enamorada del narrador era una huérfana en todo el sentido de la palabra, pero muy femenina.

A continuación la síntesis de sus características:

Segundo amor=

[+edad (15 años)+(-llorona)+(-dentadura)+(-familia)+(-ideas)+(+futura)+(+femenina)]

Fórmula nº. 6 (elaboración propia). Segundo amor

El narrador describe a su siguiente enamorada así: «Mi tercer amor tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas, casi cocotas. Hubo que leer a Fray Luis de León y a Carolina Ivernizzio» (30). Aquí el humor desplegado del narrador es humorístico, la muchacha es considerada bonita, coqueta y culta, se observa un contraste complementario entre el físico y el intelecto. Sin embargo, líneas después

emplea el humor irónico estable para referirse a la actitud: «Peregrina muchacha...no sé por qué se enamoró de mí. Me consolé de su decisión irrevocable de ser amiga mía después de haber sido casi mi amante, con las doce faltas de ortografía de su última carta» (30). Las doce faltas de ortografía indican que no había desarrollado la memoria ortográfica y no era muy asidua a la escritura y lectura rigurosa. Aquí el esquema de las características predominantes de este personaje:

Tercer amor = [(+ojos lindos)+ (+piernas coquetas)+ (-memoria ortográfica)]

Fórmula nº. 7 (elaboración propia). Tercer amor.

El cuarto amor del narrador es Catita. Más adelante desarrollaremos el humor que el narrador despliega a partir de este personaje femenino. En este fragmento solo menciona su nombre.

El quinto amor del narrador es descrito de esta manera: «Mi quinto amor fue una *muchacha sucia* con quien pequé casi en la noche, casi en el mar» [La cursiva es nuestra] (30). Al parecer, fue con este quinto amor con quien el narrador experimenta su primera relación sexual. La suciedad de la muchacha es connotada apelando al humor irónico estable a través de una serie de sinestesias relacionadas a los olores desagradables y casi desagradables: «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 como las capas de las toratas⁴⁷ [sic], jengibre, merengue, etcétera» (30). A pesar de evocarla con una serie de sinestesias que considera desagradable y casi desagradable irónicamente, asevera: «La suma de olores hacía de ella una verdadera tentación de seminarista. Sucia, sucia, sucia... Mi primer pecado mortal» (30). Indirectamente, él se considera un “seminarista”, en sentido irónico, por considerarse al lado de la muchacha un inexperto en cuestiones sexuales. El NTLLE consigna los siguientes significados con respecto a la palabra sucio: «SUCIO, CIA. dj. Que tiene manchas o impurezas. [...]. || Fig. Manchado con pecados o con imperfecciones. || s. fig. Dishonesto u obsceno. [...]» (RAE M 1927:1816,1). Los dos últimos sentidos figurados de dicha palabra se implican en las actitudes de la muchacha, por ello el narrador concluye diciendo: “Mi primer pecado mortal”. Aquí el esquema de las características de este personaje:

Quinto amor= {(+muchacha sucia)+ olores [(sombra de cinema)+ (perro mojado)+ (ropa interior)+ (+repostería)+ (+pan caliente)+ (± olores superpuestos)]}

Fórmula nº. 8 (elaboración propia). Quinto amor

⁴⁷ Debe decir “tortas”, en primera edición de 1928 se consigna la palabra “tortas” en la página 30; en la edición *Obra Poética en Prosa y Verso a cargo de Ricardo Silva Santisteban* también aparece “tortas” en la página 72. Por consiguiente, observamos el error en la edición de Editorial Peisa (2001) al aparecer en la página 30, la palabra “toratas” en lugar de “tortas”.

El narrador en este fragmento n.º. 10, describe a sus enamoradas como unas adolescentes feas, poco aseadas o no aseadas, poco “inteligentes”, pero muy coquetas. La primera enamorada era fea y tenía las uñas sucias, “negras”; no obstante, la considera inocente y cucufata; la segunda enamorada, también es considerada fea, indirectamente por el narrador, porque este indica que ella tiene la “dentadura perdida”; además, la considera huérfana, por ello la califica como “sin familia”; y poco inteligente, ya que carece de “ideas”; la tercera, es bonita coqueta, pero escribe con mala ortografía. La cuarta es Catita, y la última es una muchacha sucia con experiencia sexual.

En este fragmento, predomina el humor irónico estable, humorístico y grotesco.

5.1.1.5. La señorita Muler

El fragmento n.º. 12 nos presenta a la señorita Muler, la maestra fiscal emblemática de Barranco. Esta joven maestra de 28 años es cosificada, según la estética grotesca por el narrador. En primer lugar destaca su alta miopía a través de la descripción irónica de sus anteojos: «La nariz de ella la llenaban los lentes de dificultades: eran un falderillo que ladraba reflejos» (34). Esto indica animidad de los “lentes con dificultades”, es decir, de cristales gruesos que emitían fuertes reflejos, por ello lo de “falderillo que ladraba reflejos” lo que significa que los ojos de la señorita Muler posiblemente no se podían percibir por el grosor de los cristales. En este sentido, físicamente el rostro de la señorita Muler tiene un detalle que marca distancia y a la vez curiosidad: los anteojos sumamente gruesos, sobre su

nariz. El narrador al caricaturizar la miopía de la maestra fiscal pretende destacar las características intelectuales apelando al humor humorístico. Por otra parte, su rostro es descrito como una maceta: «A las siete de la mañana florecía la cara de ella —insólita, inesperada flor —*una mata de begonias de una maceta verde en su ventana*, en el alféizar de su ventana, en su casa, en su casa, en su casa. Pin pin San Agustín...» [La cursiva es nuestra] (34). Observamos la yuxtaposición de la figura de una maceta con respecto a la ventana a lo que se suma la descripción del cuerpo: «Después la cara de ella acabada por arriba un cuerpo largo, seguro, firme, de ángel guardián, de virgen prudente, de soltera voluntaria» (34). Aquí, el narrador emplea el humor humorístico e irónico estable para burlarse de su condición de soltera, ya que las características físicas del cuerpo tales como “largo” aluden implícitamente a recto, sin curvas; por otra parte, se refuerza esta imagen de rectitud física y moral con la imagen del ángel, de la virgen y de la soltera. En esta caricatura, el narrador apela al humor irónico y satírico, si bien es cierto, las figuras del ángel y la virgen indican connotaciones positivas, en la vida espiritual; sin embargo, en la vida mundana, la maestra representaría a un ser asexuado, por ello lo connota con el ángel, ya que desde la perspectiva católica la naturaleza de los ángeles es espiritual, por consiguiente carecen de cuerpo. Se debe agregar que la satiriza a través de la imagen del ganso: «En un torpe revolotear de sábanas en su alcoba —tonto aleteo inútil de ganso en jaula— 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» (34). El

siguiente esquema sintetiza las características físicas que guardan correspondencia con las características espirituales, psicológicas:

Señorita Muler= {Rostro [(+miopía)+(una mata de begonias)] + cuerpo [(+largo)+
(+seguro)+(firme)+(+ángel guardián)+(+virgen)+(+soltera voluntaria)] }

Fórmula nº. 9 (elaboración propia). Señorita Muler

La alusión al ganso se relaciona con la vida doméstica y rutinaria de la señorita Muler, puesto que los gansos son animales diurnos y domésticos. Así también, el narrador acudiendo al humor irónico estable connota la distancia y frialdad que impone y caracteriza a este personaje femenino al compararla con una “almohada de cama a las seis posmeridiano”, una vez más el narrador apela la cosificación del personaje.

A partir de todas las descripciones humorísticas referentes a este personaje femenino, el narrador contradictoriamente nos da los indicios que corresponden a una belleza victoriana⁴⁸ en la incipiente ciudad de Barranco, puesto que dicho personaje presenta costumbres burguesas:

⁴⁸ Véase Umberto Eco en *Historia de la Belleza*, con respecto a la belleza victoriana afirma lo siguiente: «el mundo victoriano (y el burgués, en general) es un modo regido por una simplificación de la vida y la experiencia en un sentido genuinamente práctico: las cosas son correctas o equivocadas, hermosas o feas, sin complacencias inútiles en el equívoco, en los rasgos mixtos o en las ambigüedades. El burgués no se siente atormentado por el dilema entre el altruismo y egoísmo: es egoísta de puertas afuera (en la Bolsa, en el mercado libre, en las colonias) y buen padre, educador y filántropo de puertas adentro. Al burgués no se le plantean dilemas morales: es

La señorita Muler todo lo hacía bien, con silencio, con indiferencia, con desgana. La taza, en el desayuno, la cogía ella con el dedo pulgar y el índice, como en una cita, y toda la mano se la hacía unas tenazas vitales, duras, inteligentes. Y su dedo índice, más curvo que nunca, tenía entonces virtud, exotismo, sonrisa, tristeza de ex duque ruso camarero en Berlín (34).

En esta descripción destaca las manos de la señorita Muler. La NTLLE consigna el siguiente significado de la palabra tenaza: «Tenaza. F. Instrumento de metal, compuesto de dos brazos trabados por un clavillo que permite abrirlos y cerrarlos; se usa para coger o sujetar fuertemente una cosa, o arrancarla o cortarla. Ú.m.en pl». (RAE M,1927: 1852). Aquí también cosifica a las manos y refuerza la idea de frialdad en este personaje femenino burgués. En este sentido, el narrador describe las manos de la señorita desde la estética grotesca.

5.1.1.6. Ella

Ella es otro personaje femenino, aparece en el fragmento nº.17, una de las enamoradas del narrador. En el retrato de este personaje femenino se percibe el humor humorístico y el satírico. El rostro de la muchacha, luego de salir del mar, presenta la frescura un tanto inocente y ridícula, puesto que en su rostro quedan pegadas las pelusas de la toalla: «Ella me gritó que me quería con toda su cara, fresca, cubierta más que nunca de pelusas de toalla; desnuda, fría y jugosa en el mameluco amarillo como las naranjas por dentro» (39). Más aún, la estética grotesca se hace presente, con mucha agudeza, puesto que la compara con un vegetal-fruta, es decir con la naranja. Habría que mencionar, además, acude al

moralista y puritano en su casa, e hipócrita y libertino con las jóvenes de los barrios proletarios, lejos de su casa» (2015:362). El narrador nos da cuenta que el personaje femenino aludido es una joven burguesa de descendencia alemana.

humor satírico, con cierto cinismo, para connotar la actitud erótica natural de la adolescente, ya que la compara con un lobo de mar: «[...] *le dije que estaba aterradora e inofensiva como un lobo de mar*; no creyó; le temblaron las pantorillas glúteas, lívidas; *yo la reproché su impertinencia, su impudicia, su mala fe, sus diecisiete años*» [La cursiva es nuestra] (40). Por el contrario, la adolescente es resuelta y le advierte en estilo indirecto al narrador: «[...] *ella me advirtió que mordía como los tramboyes en tierra, y me enseñó su dentadura piscina; también sabía arañar, como las nutrias perseguidas* —desenvainó lentamente las uñas nada córneas: calinas opacas—; dejó que no me asustara [...]» [La cursiva es nuestra] (40). Aquí se advierte, el juego erótico de dos adolescentes enamorados, en efecto, la muchacha se autosatiriza al mostrar sus dientes como un animal a la defensiva en este caso un pez-tramboyo. Los dientes de este pez se caracterizan por ser pequeños y puntiagudos. Con este recurso, trata de intimidar el ímpetu erótico del narrador hasta cierto punto, porque no dejó que este “me [se] asustara”.

A continuación, las características de este personaje:

Ella= {[naranja (+vegetal—fruta)]+ lobo de mar [(+animal marino masculino)]+pez— tramboyo [(+animal marino)+ (+dientes)]}
--

Fórmula nº. 10 (elaboración propia). Ella

Sin embargo, la adolescente decide abandonar al narrador:

[...] *la cogí de la mano que se escurría como un pez; la arrastré en una dolorosa carrera sobre guijarrones esféricos, hasta la luz y lo desierto; [...]; ella quiso ser un riel que no se pudiera arrastrar por la playa así nomás; una lagartija de azogue se llevó una triste mirada suya; quiso perdonarme con toda su alma y yo no lo permití; se cayó el vestidos de humedad de ella; golpeó la playa con las rodillas, y dijo que no...* [La cursiva es nuestra] (40).

El narrador cosifica a su enamorada a través de la imagen del “riel” destacando su decisión a serlo, es decir, un camino frío, de metal, específico, en un terreno mucho más seguro que la playa. En este sentido, el narrador termina con su enamorada transitoria, y el humor se torna dramático.

5.1.1.7. Lalá y su madre

En el fragmento nº. 20, el narrador hace referencia a un día de playa con su enamorada Lalá y la madre de esta, es decir, la “suegra potencial”. Lo interesante de este fragmento es la yuxtaposición de la madre de Lalá, apelando al humor humorístico e irónico estable, el narrador describe a la señora así: «La mamá de Lalá se cogía de una ola deshecha de la pleamar, ola forzada, crinosa y torpe como un búfalo —en las espumas buscaba la pobre señora una de sus manos que se llevaba la ola—» (41). El narrador destaca la torpeza y osadía de la señora al nadar ante una ola furiosa e inmensa como “un búfalo”. Asimismo, da cuenta que un día antes había perdido una zapatilla:

[...]. El día anterior —un ayer maligno, frío— fue una de sus zapatillas lo que se perdió, cuando ella notó su pie calato, porque pisó con él a un gringo submarino; [...]; el gringo asomó su amorfa cabeza de buzo; la mamá de Lalá pidió perdón; el gringo no entendió; la señora hizo un “yes”, mentalmente, rápidamente, entre los tumbos. La señora había encontrado la mano perdida en las de un turco próximo y regocijado, que por tucó no debía haber sido permitido de bañarse, etcétera (43).

El NTLLE consigna la palabra calato con el siguiente significado: «CALATO, TA. Adj. *Perú*. Desnudo en cueros» (RAE M 1927: 343,2). Por consiguiente, el narrador al referirse al pie calato de la mamá de Lalá utiliza el peruanismo “calato” para distinguir la peruanidad de la señora con respecto a los extranjeros: un gringo buceador y un turco, ambos despistados. De la misma manera, ridiculiza a la señora al disculparse de su torpeza al nadar con el gringo, ya que este no la entiende y ella al no saber hablar inglés se conforma con decir un “yes” mental, así pasaba menos vergüenza. De este modo, el narrador haciendo gala de su humor irónico estable ridiculiza a los tres personajes: a la mamá de Lalá, al gringo buceador, y al turco.

Lalá es descrita como una adolescente atrevida, moderna, nada prejuiciosa, por ello narrador dice: «Lalá me enseñó el pezón de uno de sus pechos. Yo me escondí en el mar. Lalá ya podía se mi novia» (43). En este sentido, él termina ridiculizándose apelando al humor irónico estable, ya que Lalá resulta más resuelta.

Sintetizamos la actitud de Lalá con el siguiente esquema:

Lalá = [actitud (+resuelta)]

Una vez más, la mamá de Lalá irrumpe la escena de los muchachos esta vez el narrador destaca el sobrepeso de la señora, apelando al humor humorístico e irónico estable, pues al salir del mar “como un sumergible”, un mechón de su cabello rojo se pega a lo largo de su rostro dando la impresión que está llevando una marca fresca, es decir un chirlo, en la cara, cual pirata:

La señora surgió como un sumergible. Vestida de baño, ella no era ella. Los perniles de la trusa y las mangas del blusón los tenía hinchados de agua. Le atravesaba la cara, del pelo al mentón, el chirlo de un rojo mechón de cabellos mojados, que ella restañaba con la punta morada de la lengua [La cursiva es nuestra] (43).

Aquí el esquema de las características más saltantes de la mamá de Lalá:

Mamá de Lalá = {actitud [nadadora (+temeraria)+(+torpe)]+ físico [contextura (+gruesa)+ cabellos rojos]}

Fórmula nº. 12 (elaboración propia). Mamá de Lalá

El NTLLE indica el siguiente significado con respecto a la palabra chirlo: «CHIRLO. m. Herida prolongada en la cara, como la que hace la cuchillada. || Señal o cicatriz que deja después de curada» (RAE M 1927: 651,2). Siguiendo este sentido, el rostro de la mamá de Lalá era un rostro entre grotesco risueño y siniestro.

Finalmente, en este fragmento, el narrador no apela al humor cuando se refiere a Lalá, es directo, por ello dice: «Yo no quería a Lalá. [...]. Salimos del baño como del lecho, como de un sueño...Lalá bostezó» (43).

5.1.1.8. Catita⁴⁹

⁴⁹ Catita es el hipocorístico de Catalina. En Barranco de los años veinte vivió una poeta llamada Catalina Recavarren. Félix Humberto Lituma Silverio en *Historia de las calles de Barranco* sostiene lo siguiente: «Catalina Recavarren Ulloa de Zizold (Catita), nació en Barranco, en la primera cuadra de la avenida Bolognesi, el 15 de agosto de 1904. Desde niña mostró su inclinación por la literatura, habiendo publicado libros de poesía y de prosa que recibieron elogiosos comentarios de escritores notables como José María Eguren, Raúl Porras Barrenechea y Luis Alberto Sánchez. Catita viajó por países de América y Europa y por las principales ciudades del Perú. Entre sus obras se cuentan: *La escalada*, *Inquietud*, *Cuentos y Cantos*, *Vértice-Vórtice*, *La ronda en el patio redondo*, *El cantar de mis cantares*, *Poemas*, *La trizada palabra*, *Chanfainita* y otras más, habiendo publicado 19 libros de poesía. Por sus ideas políticas fue encarcelada en 1923, cuando solo tenía 19 años de edad. Auorretrato en trabalenguarrotipo juega con su apellido vasco de este modo:

Esta bizca, brusca vasca,
 Con su lengua, burda cerca,
 Con su lerdá cara larga
 Más de vaca que de vasca
 Chusca etrusca, griega, checa,
 Chueca, sosa, suiza, sueca,...
 ¡nos endulza y nos amarga!

¡Pobre vaca-gorda y larga!
 Con su vasta, basta bata
 neta nota acota Cata.
 Rima, rema, rosa, reza...
 Canta, cuenta, da la lata;
 Veta, vota, bisa y besa...
 Caza, saca, toma y daca.
 ¡Boba, viva, vasca? Vaca!

Catalina Recavarren Ulloa de Zizold falleció en 1992, a los 88 años de edad. El 25 de mayo de 1987, siendo alcalde de Barranco don Pedre Allemart Centeno, se sembró en el Mirador un árbol abonado con tierra de los países del Continente. Se colocó una placa y a continuación, en la casa-taller de Fortunato César, se entregó diplomas recordatorios a los periodistas de los países de América asistentes al acto. El 12 de diciembre del mismo año, se realizó en la Biblioteca Manuel Beingolea un homenaje a Catalina Recavarren y la presentación del libro *50 poetisas Antología de la mujer peruana*. Entrando al espacio del Mirador, a la mano derecha, hay un monolito con la leyenda: *Mirador Catalina Recavarren 1904-1992»* (2014: 266-268). A partir de esta información, deducimos que el personaje Catita, Catalina, de *La casa de cartón* está inspirada en la poeta Catalina Recavarren. Por la fecha de su nacimiento 1904 fue contemporánea a Martín Adán, ya que este poeta nació cuatro años después: 1908. Asimismo, los poetas que

Este personaje aparece ampliamente en tres fragmentos de la novela: nº. 22, nº. 31 y nº. 34. En el fragmento nº. 22, el narrador presenta de forma limitada el humor irónico estable al evocar a Catita, la chica de quien está enamorado, solo se refiere a su actitud indiferente con la siguiente expresión: «Catita, camita fría...» (46). Observamos la cosificación de este personaje femenino, ya que el narrador se refiere a ella sustituyéndola por el objeto cama, pero empleando el diminutivo camita y calificándola con el adjetivo fría; de esta forma, alude a la indiferencia, a la frialdad de Catita. Sin embargo, el narrador mantiene en el humor irónico estable “cariño” a Catita al cosificarla.

En el fragmento nº.31, el narrador da cuenta de su tristeza al enterarse a través de una carta que Catita le envía, y en la que le comunica que no quiere continuar con él. Reconstruyendo la imagen de Catita, a partir de este fragmento tenemos el énfasis que el narrador da a los dedos de la mano: «He recibido una carta de Catita. [...]. Es una carta larga, temblona, en la que la muchacha núbil tira de las orejas al amor *con los dedos tan seguros, tan lentos, tan cirujanos que para la tortura tienen las mujeres desde los quince años hasta el primer parto...*» [La cursiva es nuestra] (59). En los “dedos tan seguros para la tortura” de la muchacha y por extensión de las mujeres hasta que llegan a ser madres, existen, a nuestro juicio, dos posibilidades para interpretar, ya que nos encontramos frente a una ironía inestable: o se les dulcifica el carácter a las mujeres, porque siendo madres ya no tienen tiempo para “torturar con sus demandas” al “amor-hombre” o; por el

criticaron elogiosamente la producción poética de Recavarren conocían a Adán. Finalmente, en el Autorretrato en trabalenguarrotipo, la poeta se caracteriza por el humor irónico y satírico. Estas características coinciden con el humor practicado por Adán.

contrario, son “torturadas” por el niño a quien tienen que cuidar indeseablemente.

Asimismo, el narrador apela a la animidad de la carta que Catita le envía:

La carta de catita huele a soltería—a incienso, a flores secas, a jabón, a yeso, a botica, a leche—. Soltería emblemática con gafas de concha y un dedo índice tieso. Un moño de tinta azul culmina el aspecto —siempre inevitablemente parcial. Un falderillo lame el perfume austero que exhalan las blondas de la blusa. Y una blusa de telas poéticas —batita de madapolán— (59).

El siguiente esquema sintetiza las características de la futura soltería de Catita a través de las diversas características que el narrador connota a la carta que la muchacha envía:

<p>Carta= {soltería de Catita[(+incienso)+(flores secas)+ (+jabón)+ (+yeso)+ (+botica)+ (+leche)+ soltería emblemática (+gafas de concha)+ (+dedo índice tieso)+ (+moño)+ (+falderillo)+(+blusa de telas poéticas)]}</p>
--

Fórmula nº. 13 (elaboración propia). Carta de Catita.

Esta animidad de la “carta” se relaciona a la “soltería”. Por otro lado, la soltería es asociada a una serie de objetos que el narrador considera nada vitales como las flores secas que se asocian a la muerte, al cementerio; el jabón, a la limpieza exhaustiva, es decir, manías compulsivas; la botica, a las dolencias; la leche, posiblemente a la crianza de un gato. Así también, alegoriza a la soltería a través de ciertos elementos como las gafas de concha, el dedo índice tieso, el

moño en el cabello. A estos elementos agrega valiéndose de la construcción de una sinestesia los correspondientes a la blusa con blondas que exhalan “un perfume austero” que es lamido por un falderillo. Toda la descripción construye la imagen de la mujer soltera burguesa de comienzos del siglo XX. Predomina el humor humorístico y la estética grotesca, ya que hasta el momento podemos percibir la descripción de una estatua ridícula y mojigata.

El narrador complementa la descripción de la soltera con el rostro:

Y además como detalle indispensable, una cara larga cuyas facciones, duras y débiles a la vez, ásperas, inútiles, hacen la cara de pliegues de linón. Quizás una lora que sabe la letanía lauretana... Quizás el retrato de un novio inverosímil. Quizás una obesa manía de saberlo todo... Quizás una virtud coronada de espinas.... [La cursiva es nuestra] (60).

En este sentido, el rostro es descrito reflejando el carácter de la soltera de forma ambigua a través de las facciones: dura y débil; a esto se suma “los pliegues de nilón” que equivale a las arrugas en el rostro. Además, satiriza el rostro de la futura Catita soltera con la imagen de la “lora que sabe la letanía”. Asimismo, recurre al humor irónico estable para burlarse de las facciones del rostro de la soltera que recuerda a un novio de la juventud; y, ridiculiza la castidad de la soltera con la imagen de “virtud coronada de espinas” que se relaciona a la imagen de Santa Rosa de Lima.

En la percepción del narrador, la imagen de la soltera es deslucida, inútil, sin gracia, por consiguiente, no puede admitir que Catita lo rechace a través de la carta. Lo que está claro es que el narrador se siente contrariado; por ello, la

proyecta con la imagen de la soltera: «Pero, Catita no ha llegado todavía a los quince años. La verdad, sus dedos no tienen por qué saber tirar de las orejas» (60).

Luego, el narrador reafirma la percepción futura que tiene de Catita como soltera: «*Catita, catadora de mozos, mala mujer que a los quince años mal cumplidos, ya tienes las manos solteronas...Solterona británica, experta en motores de explosión, sección de propaganda, un hombre raro y corto, unas manos secas y venudas...Así quieres ser, Catita, ¿Qué he de hacer con tu carta?*» [La cursiva es nuestra] (60). El NTLLE consigna con respecto al verbo catar las siguientes acepciones: «CATAR Tr. Probar, gustar alguna cosa para examinar su sabor o sazón || Ver, examinar, registrar || [...]» (RAE M, 1927: 435,2). El narrador llama a Catita “brava catadora de mozos”, el NTLLE correspondiente a los diccionarios de la RAE 1925 y 1927 no consigna el femenino de catador: “catadora”, lo que significaría que la acción de probar “el sabor o la sazón” era realizado solo por hombres; sin embargo, el contexto histórico en el que se desarrolla la novela corresponde al surgimiento de la vanguardia, y las manifestaciones de independencia femenina. En efecto, el narrador acude al humor irónico estable al llamarla “catadora de mozos”, es decir, probadora o degustadora del sabor de los jóvenes con los que mantenían relaciones amorosas. Además, la llama “mala mujer que a los quince años mal cumplidos, ya tienes las manos solteronas”, por no querer continuar la relación amorosa con el narrador. Así, continúa con el humor irónico estable a tal punto de insinuar que por su rechazo se convertirá en una “solterona británica”, similar a “un hombre raro y corto, unas

manos secas y venudas”. En este sentido, le augura un futuro de involución femenina, en otras palabras, un futuro de solterona, una vieja con cara y manos de hombre⁵⁰ como escribiera Gómez de la Serna al referirse en una greguería a la mujer “vieja”.

En el fragmento nº. 34, una vez más el narrador evoca a Catita con estas palabras: «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...”—» (65). Recurriendo al humor irónico, el narrador se refiere a la actitud desbordante y enamoradiza de Catita, hasta el hecho de considerar “una era” el tiempo en que el narrador y sus amigos salían con ella. Luego, acude al humor humorístico para decir de Catita que era una chica voluptuosa, redonda como sus ojos: «Pero era Catita quien nos enamoraba a nosotros. Al mirar, guiñaba ella los ojos sin advertir. Sus ojos, redondos como toda ella...» (65). Con humor humorístico se refiere a la vocal “i” de posición antepenúltima de Catita, el hipocorístico del nombre Catalina: «Y el nombre no lo decía bien. Esa “i” antepenúltima la alargaba, la ensombrecía, la alejaba a ella, próxima, redonda, alegre. Y sobre todo enamoradiza. Catalina es un nombre gótico; hace pensar en ojivas lívidas de crepúsculos, en fuentes de bronce musgoso, en hélicos burgos renanos, en moñosos cinturones de castidad...» (65). Esta antítesis humorística entre el hipocorístico Catita, que alude a la chica

⁵⁰ La greguería que se refiere a la mujer vieja dice: «Vieja: cara de hombre con pendiente» (33).

enamoradiza, y su nombre Catalina se presenta como una contradicción, ya que Catita era demasiado coqueta como para asociarla con su “nombre gótico” Catalina. A lo que agrega: «Y Catita era una ventana rubia de mediodía; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; un lazo loco de colegiala...» (65). Esta metáfora humorística nos revela que Catita era una muchacha, alegre y muy moderna, nada sombría, menos medieval.

El narrador da cuenta del amorío de su amigo Ramón y Catita, en este sentido, el narrador compara metaforizando a Catita con la imagen del mar: «Ramón se arrojó en Catita como un nadador en el mar [...]. Ramón en cielo, en aire, en medio, en equilibrio, en ropa de baño, a la punta, con cien muchachos trémulos detrás que le apuraban, sobre Catita, mar» (66). La asociación hiperbólica de Catita con la imagen del mar, irónicamente nos indica, a nuestro juicio, la desbordante energía sexual de la adolescente. Esta asociación con la imagen del mar podría remontarse a la Venus de Boticchelli, pero en este caso, Catita sería una especie de Venus adolescente, en otras palabras: agua-mar de Barranco. La imagen de Catita según el narrador es:

Catita= +mar

Fórmula nº. 14 (elaboración propia). Catita.

5.1.1.9. La tía de Ramón

El fragmento nº. 24 se focaliza en la tía de Ramón, una señora a quien el narrador describe brevemente con humor entre humorístico e irónico estable: «*Con una mano gruesa, mojaba la gorra de trapo, y con la otra domaba las olas. A veces una zapatilla asomaba a trecho de su busto insumergible —era un pie mataperro—*» [La cursiva es nuestra] (48). Aquí percibimos el humor paródico y humorístico, ya que el hecho de que esta señora con una de las manos, la “mano gruesa” mojaba la gorra y con la otra “domaba las aguas”, parodia a Moisés, en cierto sentido, al cruzar el Mar Rojo. En el libro del Éxodo del Antiguo Testamento se dice: «¹⁶Yavhé dijo a Moisés: ¿Por qué clamas a mí? Di a los israelitas que se pongan en marcha. Y Tú alza tu cayado, extiende tu mano sobre el mar y divídelo, para que los israelitas pasen por medio del mar, en seco». (Paso del Mar. Capítulo 14. Versículo 15, 2007: 86). El narrador presenta una parodia en la que la tía de Ramón en lugar de coger un cayado coge su gorra para mojarse, es decir, cumple con la función cotidiana de una bañista mayor de aquel entonces y el hecho de extender la mano corresponde cuando Moisés la extiende para dividir las aguas, es decir para que estas sigan su voluntad guiada por Yavhé. Percibimos el humor paródico, pues la mano con la que “domaba” las aguas, la tía de Ramón, hace referencia a un poder sobrenatural, comparado con el de Moisés al cruzar el Mar Rojo. Deducimos que esta parodia humorística alude al carácter imponente y autoritario de la tía de Ramón.

Luego, el narrador enfatiza la edad de la tía de Ramón: «Era una vieja que temía las piedras, gorda, humedona, buena veraneante; venía con el primer calor y se iba con el último» (48). Según el NTLLE consigna con respecto a la palabra

vieja la siguiente acepción: «VIEJO, JA. adj. Dícese de la persona de mucha edad. Ú.t.c.s.» (RAE M 1927: 1969,1). En esta descripción, el narrador manifiesta el humor irónico estable, puesto que se burla del miedo que la señora manifiesta ante las piedras en el mar, a pesar de ser una persona mayor, con experiencia amplia como “buena veraneante”. Aquí el esquema que sintetiza las características de la tía de Ramón:

Tía de Ramón= {Edad [(+vieja)] + carácter [+imponente (+domaba las olas) + [(+temerosa de las piedras)]+físico [(+gorda)+ (+humedona)+ (+buena veraneante)]}

Fórmula nº. 15 (elaboración propia). La tía de Ramón.

Por último, nos indica que: «[...] no leía nunca los diarios. Ella escuchaba la retreta desde un comedor, en una bata de motas. Una vieja. Gorda» (49). El NTLLE indica el siguiente significado con respecto a retreta: «RETRETA f. Toque militar que se usa para marchar en retirada, y para avisar a la tropa que se recoja por la noche al cuartel. || [...]» (RAE M 1927: 1703,2). El narrador recurre al humor irónico estable para indicar que la tía de Ramón mostraba desinterés por la lectura de las noticias publicadas en los periódicos, pues prefería descansar tranquilamente y le bastaba escuchar, suponemos las retretas de “los cambios de guardia” o algo por el estilo desde un comedor en su bata de motas, lo que indica una fisonomía bastante gruesa y ridícula.

5.1.2. El humor y lo grotesco en los personajes masculinos

El narrador también hace gala del humor humorístico irónico y satírico en la descripción de los personajes masculinos. Al igual que los femeninos, presentan una expresión grotesca.

5.1.2.1. Ramón

En el fragmento nº. 5, el narrador da cuenta del personaje Ramón, a través de la siguiente descripción: «Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas» (23). El diccionario de la RAE de 1925⁵¹ indica el siguiente significado refiriéndose a la palabra zambo: «ZAMBO, BA. (Del lat. Scambus, éste [sic] del gr. στραβός que significa lo mismo). adj. Dícese de la persona que por mala configuración tiene juntas las rodillas y separadas las piernas hacia fuera. Ú.t.c.s. ll 2. Dícese, en América, del hijo de negro e india, o al contrario. Ú.t.c.s.» (1925: 1263,1). El narrador acude al humor humorístico e irónico estable. El humorístico lo emplea a través del juego de palabras a nivel semántico y fonético, ya que “zambo” significa bizco, de piernas torcidas y mestizo de negro e india o viceversa. Por lo tanto, la descripción física de Ramón es la de un muchacho poco agraciado; por otro lado, utiliza también el humor irónico estable al considerar que al ponerse las gafas queda más zambo de faz y de piernas, es decir que las gafas no le daban un aire intelectual, por el contrario lo desfavorecía, porque se le veía más bizco, más mestizo y más chueco. En cuanto a sus características

⁵¹ La vigésimo tercera edición (2014) del *Diccionario de Lengua Española* consigna la siguiente etimología referente a la palabra zambo, ba.: «Del lat. vulg. *strambus* 'bizco', 'de forma irregular', este del lat. *strabus*, y este del gr. *στραβός* *strabós*, der. de *στρέφειν* *stréphein* 'torcer'». En este sentido, tenemos dos acepciones etimológicas: “bizco” y “torcer”. <<http://dle.rae.es/?id=cJPeJ7D>>

psicológicas deducimos que se trata de un adolescente tímido en determinadas circunstancias: «Dijo que sí y se llenó los bolsillos de las manos [...]. Humildemente Ramón se despojó de su esperanza como si se hubiera despojado de su sombrero. —La vida, y él que empezaba a vivir... Había que resignarse, citó a Schopenhauer y resolló profundamente, como durmiendo—» (23). Esta descripción humorística de despojarse de la esperanza como si se despojara del sombrero es una comparación risueña de la desesperanza de Ramón quien cita al filósofo Arthur Schopenhauer representante del pesimismo occidental. Seguidamente, el narrador apela al humor irónico estable para ridiculizar la cultura de replana de Ramón: «Yo preferí Kempis a Schopenhauer. Nietzsche era un farsante. Ramón no había leído a Nietzsche, pero sí había oído hablar del Superhombre. Él sabía que Superhombre era un alias de Firpo⁵²» (24). Aquí observamos la distancia cultural que separa al narrador y a su amigo Ramón, ya que este había leído a Kempis, Nietzsche, Schopenhauer y Ramón solo conoce el alias Superhombre del boxeador. Asimismo, el narrador considera nefasta la suerte de Ramón a su temprana edad:

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 arrugó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!... ¡Ay, lo que le había acaecido! Casi llora lo impidió una solterona en bicicleta. Un lucero crepitó en el cielo; otro lucero se apagó más acá [La cursiva es nuestra] (24).*

⁵² En el índice onomástico de la edición Peisa (2001) aparece el siguiente dato con respecto Firpo: «FIRPO, LUIS, ÁNGEL: «Pugilista argentino nacido en 1894. Derrotó en sonado encuentro al francés Georges Carpentier» (86). En *La casa de cartón* el alias del boxeador es Superhombre, un alias mucho más culto que deducimos era la forma que tenían el narrador y Ramón para referirse al pugilista.

El siguiente esquema sintetiza las características físicas y psicológicas de Ramón:

Ramón= {plano físico [(+zambo +bizco)]+plano psicológico [(+tímido)+ (+fracasado)]}

Fórmula nº. 16 (elaboración propia). Ramón.

La suerte incierta y lo que le había “acecido” originan en Ramón las ganas de llorar; sin embargo, el narrador contrarresta el drama de Ramón con el humor irónico, es decir con la imprudencia de la solterona en bicicleta que estuvo a punto de atropellarlo. Asimismo, percibimos el humor humorístico en la descripción del cielo: *Un lucero crepitó en el cielo; otro lucero se apagó más acá* [La cursiva es nuestra] (24). Fue tanto el impacto que causó la solterona en bicicleta que hasta en el cielo se percibió dicho impacto al crepitar un lucero y al apagarse otro.

5.1.2.2. Un inglés

Seguidamente tenemos el fragmento nº.6, el narrador nos presenta la descripción de un inglés quien es descrito así: «Este era un inglés que pescaba con caña. En una cara larga de terracota, la nariz gruesa y alta» (24). En la descripción del rostro observamos la presencia de la estética grotesca, puesto que el rostro largo presenta la expresión inerte que se asemeja a una escultura de barro cocido. Además, el narrador continuando con la descripción del rostro dice: «[...] abajo, una boca de fraile, inmóvil y sumida, con labios dentro; y un Catacaos purísimo; y

una mano afeitada; y una caña larga, larga, larga...» (24). La boca de “fraile, inmóvil” con los “labios hacia dentro” nos indican la imagen de un hombre poco dado a la conversación; en efecto, el humor proyectado es humorístico al reforzar la imagen del inglés con el sombrero alto, la mano sin vellos y la caña larga de pescar que haría juego con su “cara larga”. Encontramos el juego fonético y semántico entre cara larga y caña larga.

Continúa el narrador diciendo del inglés: «Sin duda, *era este inglés como todo pescador un idiota, pero no balanceaba las piernas, antes bien, afirmaba los pies en el riel de soporte, resbaloso como una loza de puro musgoso...*» [La cursiva es nuestra] (24). En esta descripción acerca de la capacidad cognitiva del inglés, el narrador acude al humor irónico estable, pues lo considera idiota como un pescador. Dicha comparación resulta sumamente agresiva. El *Diccionario Usual* de 1925 anota los siguientes significados con respecto a esta palabra: Idiota⁵³. (Del lat. *Idiōta*, y éste del gr. *ἰδιώτης*). Adj. Que padece de idiotez. Ú.t.c.s.112. Ayuno de toda instrucción). En este sentido, el narrador considera que el inglés es un ignorante; también, contrasta esta forma agresiva, a través del humor humorístico apoyándose en la imagen del “riel” semejante a una loza musgosa

⁵³ Véase *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Actualmente, el significado de la palabra idiota ha variado. La vigésima tercera edición (2014) consigna las siguientes acepciones: «Idiota. Del lat. *idiōta*, y este del gr. *ἰδιώτης*. *idiōtēs*.

1. adj. Tonto o corto de entendimiento. U. t. c. s. U. t. c. insulto.

2. adj. Engreído sin fundamento para ello. U. t. c. s.

3. adj. Propio o característico de la persona idiota.

4. adj. Med. Que padece de idiocia. U. t. c. s.

5. adj. desus. Que carece de toda instrucción.»

<<http://dle.rae.es/?id=KuTdCXo>>

En este sentido, observamos que las acepciones de 4 y 5 de la palabra idiota han variado con respecto a los significados consignados en el *Diccionario Usual* de 1925 y 1927. Idiotez actualmente se asocia a la palabra idiocia (4).

en la que este afirma los pies sin balancearlos. Aunque continúa con el humor irónico, porque esta imagen nos indica que el inglés no sabía pescar. Seguidamente, dice: «¿Qué pescaba este inglés, lampos⁵⁴ descuidados o tramboyos minúsculos?» (24). El humor irónico estable salta a la vista, ya que una persona se va a pescar para atrapar peces y no lampos es decir resplandores. El diccionario Domínguez de 1853 anota el siguiente significado de la palabra lampos: «Lampos⁵⁵, s.m. Poét. Resplandor, luz, brillo ó fulgor súbito, de rápido ó efímera existencia, como el del relámpago; destello fugaz, fulgor pasajero, luz que pasa raudamente» (NTLLE de RAE 1853: 1047,3). No contento con lo ya descrito, continúa reforzando la actitud “idiota” del inglés, a través del acto de pescar un yuyo: «Yo creo que él no pescaba sino un yuyo de hora en hora con una gota al final que hinchaba y desplomaba antes que él la cogiera. ¿Poeta?...Nada de eso: agente viajero de la casa Dawson & Brothers, pero pescaba con caña» (25). Por consiguiente, el narrador refuerza con sus ironías estables la antipatía que este personaje le genera: «Y la tentación de empujarle, y el Catacaos flotando, y la caña clavada como un mástil en la arena del fondo...» (25). El deseo de verlo muerto, nos indica que este era un inglés sumamente antipático, según la perspectiva del narrador.

A continuación la síntesis de sus características físicas y psicológicas:

⁵⁴ En la edición Peisa del año 2002, en el pie de página nº.19 aparece anotada la referencia semántica de lampos: «Resplandor, brillo fugaz» (24).

⁵⁵ Por otra parte, los *Diccionario(s) Domínguez Suplemento* de 1853 (148,4) y 1869 (207, 2) consigan el siguiente significado de la palabra Lampos: «Lampos, Mit. Nombre de Hegonte, uno de los cuatro caballos del sol. caballo». Observamos que Martín Adán conocía muy bien el léxico de su tiempo y que en la novela se revela su erudición a pesar de su corta edad.

Inglés={plano físico [cara (+larga de terracota)+nariz (+gruesa alta)+boca (de +fraile, inmóvil y sumida)+ (+labios dentro)+cabeza (sombrero—catacaos)+mano (+afeitada)]+ plano psicológico [(+idiota)]}

Fórmula nº. 17 (elaboración propia). Un inglés

5.1.2.3. Manuel

El fragmento nº. 11 se desarrolla en torno al personaje Manuel, sin embargo, a diferencia de los personajes anteriormente mencionados, este es descrito apenas con algunas pinceladas que nos llevan a construir incompletamente el físico de este personaje. A nuestro juicio, este fragmento tiene por finalidad ridiculizar el viaje que realiza Manuel a Europa, Francia, específicamente París. Observamos en este fragmento una sátira acerca de la situación social y cultural de Lima camino a la modernidad. Por ello, empieza con la partida de Manuel, joven escritor, en el puerto: «El puerto quedaba atrás, con su collar de luces y su gorda silueta de amor para hombre serio y nada gastador. Cincuenta mil almas, y una alegría tan lejos, tan lejos, al otro lado del puerto —curva monstruosa en el mar, el canal de Panamá, el Océano Atlántico, la línea Grace y los etcéteras del destino— (31)». En estas líneas el humor humorístico predomina con cierto sesgo de nostalgia e incertidumbre en el destino del joven escritor. Al llegar a París sin darse cuenta, Manuel tenía escrito sesenta capítulos de una novela: «Mi cuartillas negras de letras que le asustaban la cordura a Manuel, cosas de locos, gritos, todo sin motivo.

La americana⁵⁶ de él se tensó y endureció con ese fajo de histeria y conflicto. Porque la novela era un conflicto de histerias —una mujer se arrojó en los brazos del millonario y éste [sic] la mordió en el mentón—» (31). El humor humorístico del narrador hace que el saco (la americana) tome la actitud de una mujer histérica, es decir humaniza al saco y la parangona a una mujer americana de la ficción. En este sentido, ridiculiza la escritura de Manuel. Luego, de que Manuel se da cuenta de su llegada a París se instala en un hotel:

Un bus silencioso de muelles y jebes llevó a Manuel en un ahogo de oscuridad y rapidez al hotel. Una racha de niebla, frío, garúa y gas de bencina infló la cortina y dejó sobre el alféizar de la ventana un vaho de victrola —cacucho⁵⁷ [sic], adulterio, jarabe de bolsitas...Así hubiera abandonado una cigüeña un niño en la cama de una soltera por equivocación, por cansancio, por broma...—» (31).

El narrador ridiculiza la instalación de Manuel en el hotel de París apelando al humor humorístico, ya que dicho hotel, no presenta nada extraordinario o diferente de los hoteles de Lima o Barranco. Asimismo, destaca la monotonía en la vida de Manuel que no se salva ni siquiera por haber viajado a París: «Como en Barranco, ni más ni menos. Él se desvistió. Ya desnudo, no supo él qué hacer; quiso salir a la calle, volver a Lima, no hacer nada» (31). Así también, el narrador apela al inconsciente de Manuel, para indicar el sueño que este tiene al llegar a París:

En la edición 2002 de editorial Peisa se consigna el siguiente significado: «Tipo de saco deportivo». El *Diccionario Usual* de la lengua de 1925 el siguiente significado: «f. prenda de vestir semejante a la chaqueta pero más larga» (1925: 73,3).

⁵⁷ En la primera edición de 1928 de *La casa de cartón*, la palabra que se lee es caucho, de igual manera esta palabra aparece en la edición de 2006 en *Obra Poética en prosa y verso* de Ricardo Silva-Santisteban y en la Serie Roja de editorial Alfaguara de 2006.

Se metió a la cama—temprano, aburrido y remolón— y se durmió profundamente. En un momento volvió él a Lima, al jirón de la Unión, y eran las doce del día. Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas. Un ficus móvil transitó por la calle densa de seminaristas, busconas y profesores de geometría —mil señores vejean, el cuello sucio, la mano larga— (31).

Todo resulta absurdo en el sueño de Manuel; observamos, el humor humorístico en la descripción del sueño, ya que el narrador omnisciente describe al jirón de la Unión y en ella la yuxtaposición de imágenes como la de Ramón paseando en auto; los árboles (ficus), los seminaristas, las prostitutas y los profesores de geometría caminando por las calles.

Al despertar del sueño, Manuel se hace más consciente de su estadía en París. Rompe la monotonía visitando a cónsules latinoamericanos, para generar contactos internacionales, visita los museos y las casas de citas:

Manuel se despertó, y ahora en París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos. Manuel visitó a los cónsules latinoamericanos; en el Louvre, bajo mamarrachos de colores, una cocota sentimental abandonó una mano suya —áspera y reseca— en las dos de él, cadavéricas; 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» (31).

Observamos, la presencia del humor irónico estable, puesto que todas las acciones realizadas por Manuel en Europa, París, presenta un sustrato latinoamericano, peruano y nada europeo, es decir sofisticado, salvo su encuentro con una prostituta en el museo y su diversión en el Mulin Rouge, en otras palabras, solo logra la “diversión internacional”, es decir no logra nada de importancia académica. Una pincelada sobre el físico de Manuel lo percibimos a través de la imagen de sus manos “cadavéricas”. Este detalle grotesco de las manos nos indica

que Manuel era muy flaco de aspecto cadavérico. Luego, el narrador ridiculiza el retorno de Manuel sin que este se dé cuenta de ello: «Y un día —él no supo cómo— se despertó en Lima, en su frazada azul celeste, bajo las alazas bobas de su ángel guardián. Ahora en Lima con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios. Manuel no supo qué hacer —volver a París, salir a la calle, no hacer nada... Y se quedó profundamente dormido otra vez» (32). El narrador enfatiza su regreso de forma monótona con densidad de humor irónico estable, puesto que se observa el contraste entre las siguientes imágenes: la somnolencia de Manuel protegido por las alas de su ángel guardián, por un lado; y el olor de Lima “de sol y guano”, por el otro, es decir despierta en un lugar apestoso.

Indirectamente, el narrador recurre al sueño de Manuel, es decir al deseo de internacionalizarse como escritor y a su vida hecha un sueño, para ridiculizar el “sueño” de muchos jóvenes que a comienzos de siglo y hasta mediados del siglo veinte deseaban viajar a París, ya que esta ciudad era el centro del desarrollo cultural y artístico; sin embargo, el narrador en su perspectiva pesimista ironiza las acciones de Manuel en las diversas esferas sociales en el que este se mueve para criticar su estado de parsimonia y poca creatividad, dado que el argumento de la novela que escribe durante el viaje parece de fotonovela y no de un joven escritor con luces. Este personaje es focalizado por el narrador a partir del viaje de ida y de regreso que realiza, apenas el narrador da una pincelada acerca del físico de Manuel:

Manuel= {oficio [+escritor]+ plano físico (+manos cadavéricas)}

Viaje de Manuel={viaje de ida [Lima→París [(sueña-Lima)]+visita [(museos)+(casas de citas)]+ viaje de regreso [París→Lima (sueña)]}

Fórmula nº. 18 (elaboración propia). Manuel y el viaje.

Mediante la descripción de la ciudad y las acciones que se realizan en Barranco y Lima, el narrador emplea el humor irónico estable para ridiculizar toda la “internacionalización” cotidiana observada a partir de la inmigración de diversos ciudadanos del mundo que se establecen en Barranco: «Una vieja ternura tocaba al piano cosas de Dunker Lavallo, y un violín escondía la voz tras una italiana obesa, desconocida y millonaria» (32). El narrador, se burla de las costumbres pudorosas y tradicionales de los habitantes de Barranco con respecto a las costumbres extranjeras:

Aquí uno quiere poner letreros suyos sobre las indiferentes puertas apersianadas: *“Es prohibido pecar en los pasadizos”, “Se suplica a los bañistas no hablar en inglés”, “No se permite destruir el local completamente”, “Etcétera”*. Aquí lo posee a uno cierta cultura frenética, infantilista, experimentada y aburrida, crítica y diletante [La cursiva es nuestra] (32).

El humor irónico estable se hace patente en el deseo de los vecinos más educados y conservadores de colocar diversos letreros —“ridículos”— de urbanidad que recordarían a los ciudadanos a mostrar compostura cuando sientan los deseos de realizar algún acto de rebeldía o de mala educación. Seguidamente emplea el humor humorístico para ridiculizar la presencia de ciertos personajes de

la cultura internacional —de aquellos tiempos— tales como Morand, Cendrars, Radiguet e Istrati:

Paul Morand en un yate de vela, con su amante sin raza y sin orejas, camino de Siam, como en las notas sociales. *Cendrars*, que viene al Perú a predicar entusiasmo de explorador bávaro y espontáneo; (turistas linchados, plantaciones de trigo y el hombre que estrangula a su destino). *Radiguet*, paseando en puntillas a su querida, súbitamente afeada de un marido heroico. *Istrati*, en un tufo de queso de Holanda, bodega de buque y miseria eurásica [La cursiva es nuestra] (32).

Las actitudes universales como infidelidad (Morand), aventura (Cendrars), belleza (la amante de Radiguet) y la publicidad internacional del comercio del queso importado (imagen de Istrati) es ridiculizada por el narrador para seguidamente contraponerla recurriendo al humor irónico estable con respecto a la vida rutinaria de los lugareños nacionales:

Todos iguales a los demás, todos indistinguibles, inafiliables —secretarios de legación, herederos de fábricas de tejidos, externas de colegios de monjas europeas, universitarios aplazados, beatas que han venido en busca de salud, de santo escándalo, de experimento espiritual...— Baedeker excesivo, guía de no sé cuál Pentápolis vanguardia, nacionalismo inconfesable, tremenda corazonada... (32).

Asimismo, el narrador recrea con humor humorístico la música, el funicular llamado “ascensor hidráulico”, según afirma Luis Enrique Tord; y los rasgos europeizantes de la capital del Perú, por extensión del balneario de Barranco de aquel entonces: «Un charlestón borracho sacude a una jamonada como un costal lleno de tacos de madera. Un policía se frota las manos unguadas y tunantes. El funicular⁵⁸ rubrica modernamente el oficio prerrepúblicano del acantilado. Lima,

⁵⁸ Véase Tord, Luis Enrique en *Barranco. Historia, leyenda y tradición*. “El funicular”. Con respecto al funicular de Barranco nos dice: «El ciudadano Rodolfo L. Holting fue uno de esos personajes de origen europeo —como su paisano Manuel Domeyer, los vecinos ingleses y los italianos Benito

Lima, al fin... Y todo no es sino tu locura y un establecimiento peruano de baños de mar» (33).

Llegados aquí, observamos que este fragmento al ridiculizar al sueño de Manuel termina ridiculizando con humorismo el deseo firme de los ciudadanos por ser modernos, es decir, un tanto, europeos:

Y un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertibles, con dos Rolls Royces y una enfermedad alemana del hígado. Nada más. Bad Nauheim, Cauterets, el París estival... *Nada de eso* [La cursiva es nuestra] (33).

Desde la perspectiva del narrador, a pesar del deseo firme de modernización al estilo europeo en todos los aspectos sean estos: culturales, económicos, sociales, de salubridad nada hará de “la casa de cartón”, en otros términos, Lima, una ciudad moderna, por ello culmina diciendo: «Nada de eso» (33).

5.1.2.4. Herr Oswald Teller

En el fragmento nº. 13, el narrador presenta a un personaje alemán Herr Oswald Teller a quien describe aludiendo a sus pies grandes: «Un alemán zapatonudo que olía a cuero y jabón sanitario alquiló un cuarto lleno de telarañas en casa de Ramón» (35). En este sentido, el narrador inicia su descripción

Bregante y José Tiravanti— que encarnaron el empuje hacia el progreso en la pequeña población de 3,500 habitantes de finales del XIX y principios del XX [...]. Funicular se inauguró el 28 de julio de 1895, luego de que el país saliera de una cruenta guerra civil que enfrentó a la coalición Nacional —alianza del partido Civil y el Partido Demócrata contra el segundo gobierno de Andrés Avelino Cáceres—, y dos meses antes que en setiembre asumiera por elecciones la Presidencia de la República Nicolás de Piérola» (2015: 96). Adán se refiere a través del narrador de la novela al funicular de la época prerrepública como un indicador de la incipiente modernidad.

despectivamente haciendo uso del humor irónico estable, puesto que la palabra “zapatonudo” es un adjetivo cuya terminación –udo (sufijo) indica que se trata de un adjetivo despectivo. Por otra parte, advierte que este personaje olía a cuero y jabón sanitario, lo que nos está diciendo es que por más que se bañará expelía un mal olor. Los objetos de cueros por ser derivados de la piel de los animales pueden expeler olores muy desagradables, ya que: «Las fibras de cuero pueden absorber los olores fuertes tales como el humo, el olor de los alimentos, el sudor, el perfume, el moho o el “olor a cuero nuevo” del proceso de curtido»⁵⁹. Por consiguiente, si el alemán era zapatonudo, olía a cuero y a jabón sanitario, nos indica que a pesar de que se aseaba no podía desprenderse del mal olor. Luego, el narrador apela al humor humorístico para referirse indirectamente a los gustos del alemán al alquilar un departamento para vivir:

[...] alquiló un cuarto lleno de telarañas en casa de Ramón. Había otro recién empapelado y también en alquiler, *pero el telarañoso tenía una gran ventana que daba a un jardín ajeno, de saúceos, con un Eros de yeso y una lora terrible sobre la cabeza de éste [sic]. Una golondrina que cazaba pulgas en el entarimado cuando Herr Oswald Teller examinaba por primera vez, atentísimamente, la habitación con la lupa redonda de su frente, le decidió a alquilarla sin demora, temeroso de que un tal Herr Zemmer o un tal Herr Dabermann llegara a saber que se alquilaba un cuarto con golondrinas y jardín, con amor de yeso y con aires de mar [La cursiva es nuestra](36).*

Ese humorismo recae en ciertos elementos que componen el gusto burgués del alemán tales como el jardín, los árboles, la estatua de yeso, la lora, las golondrinas y en un balneario; por ello, el narrador ridiculiza la descripción del cuarto alquilado y enfatiza la “cuidadosa elección” de Herr Oswald Teller a través

⁵⁹ Véase en WikiHow. “Como quitar los malos olores del cuero”.
<<http://es.wikihow.com/quitar-los-malos-olores-del-cuero>.>

de una imagen hiperbólica de la frente del alemán: “la lupa redonda de su frente”, esta imagen corresponde a la estética grotesca. Así también, el narrador indica indirectamente acerca de la gran demanda del alquiler de cuartos por parte de extranjeros alemanes.

El narrador describe la mañana lluviosa en la que llegó el alemán en carreta para instalarse en el cuarto alquilado en la casa de Ramón, el amigo del narrador. Por otra parte, acude al humor irónico estable valiéndose de la imagen de la mañana lluviosa para indicar lo mucho que el alemán se había empapado por la lluvia, y las dificultades que le ocasionaba el sobrepeso y la baja estatura: «Al fin descendió de la carreta *Herr Oswald Teller en persona, gordo y mojado como la mañana*. Venía él al lado, *y las piernas diminutas se le enredaban en las cerdas de la cola de la mula que halaba la torpe carreta de plancha*. La Martinita, mula inmensa, vieja mañosa como una tía política...» [La cursiva es nuestra] (36).

También el narrador destaca la nostalgia que sentía el alemán al recordar a su país; pero como el narrador no puede con su genio inmediatamente recurre al humor humorístico para dar referencia sobre la manera particular del alemán al pronunciar la consonante r –fonema /r/ – que le salían del estómago, es decir, este personaje pronunciaba con mucha fuerza dichas consonantes en las palabras que las contenían. Asimismo, la imagen “y las miradas le fluían del cerebro, y los recuerdos le patinaban en la nieve azulina”, indica una vez más la fuerte nostalgia que sentía Herr Oswald Teller al encontrarse lejos de su país:

Y Herr Oswald Teller hablaba al carretero [el negro Joaquín] de las mañanas de Hannover, de la luna llena, de la industrialización de América, de la batalla del Marne...y las erres le salían del estómago, y las miradas le fluían del cerebro, y los recuerdos le patinaban en la nieve azulina [La cursiva es nuestra] (36).

La nostalgia del alemán es recepcionada con indiferencia por la mula y el carretero, el negro Joaquín: «*Y Herr Oswald Teller paró en seco su hablar cuando la Martinita paró en seco su halar.* El negro Joaquín mascaba su jeta negra e imaginaba el mar, remoto y perpendicular, en el mar de la niebla, por entre las orejas de su mula, con una hosquedad y un hermetismo de ídolo javanés» [La cursiva es nuestra] (36).

A partir del juego de sonidos—paronomasia— entre las palabras “hablar” y “halar” el narrador refuerza el humor humorístico, ya que el alemán detiene su “hablar”, cuando la mula, Martinita, es detenida por el carretero en su “halar”. Además, la indiferencia del carretero, Joaquín, es proyectado por el narrador recurriendo a la imagen hosca y hermética de este. De este modo, observamos la estética grotesca en la quietud hermética del carretero.

Ridiculiza, además, con humor irónico la calva del alemán aduciendo que este se la peinaba:

Las seis campanadas de las seis de la mañana se las metió Herr Oswald Teller en un bolsillo de la cazadora, y el pregón de una lechera lo prendió en el peine con que se peinaba la calva (Un día, Herr Oswald Teller dijo a Ramón que, al peinarse, él se sentía feliz, olía establos, se creía en Hannover; y el pregón de la lechera todavía era en el peine un reflejo de campesina, celeste y quieta) (37).

“Las seis campanadas de las seis de la mañana” que mete el alemán en su bolsillo remite a la idea de que el “tiempo es oro”, además percibimos el juego de sonidos entre las palabras que conforman la frase nominal. Así también, el pregón de la lechera de las seis de la mañana es asociado con el acto de peinarse por parte del alemán. Aquí observamos que entre juegos de palabras, a nivel fonético, y sinestesias a nivel semántico, el narrador apela a los recuerdos, posiblemente, de juventud del alemán cuando llegaban las seis de la mañana en Hannover y él se peinaba, porque todavía tenía cabello. Una vez más apelando al humor irónico estable y humorístico, el narrador enfatiza la nostalgia del alemán.

Finalmente, el narrador termina el retrato paródico de Herr Oswald Teller focalizando su gusto burgués por la música clásica: «En las tardes, en las largas prenoches del invierno de Lima, Herr Oswald Teller, desde su cuarto mohoso, *anegaba la casa de música y genialidad. Mozart liquidado, descendía las escaleras y se empozaba en las oquedades como una lluvia que hubiera traspasado los techos*» [La cursiva es nuestra] (37). Sin embargo, el narrador ridiculiza con el humor irónico estable el gusto del alemán al escuchar música clásica, ya que para los habitantes de aquella casa resultaba una “inundación” de música molesta. Tal es el caso de Ramón quien se disgustaba mucho al tener que soportar al inquilino alemán su gusto por Mozart: «Ramón rabiaba. Retreta clásica...Brrr...Música vieja, intransigente, que se impone a la admiración de los veinte años, a fuerza de advertencias, de horribles advertencias de abuelas llenas de sensatez...Y Ramón se alargaba en su butaquita, y se endurecía y escuchaba y acababa mareándose,

con una flauta mágica en los tímpanos» (37). Aquí, en síntesis, las características del alemán:

Herr Oswald Teller= {nacionalidad [(alemán)]+ plano físico [(+zapatonudo)+ olor (+cuero+ +jabón)+ frente (+lupa redonda)+ +gordo+ +piernas diminutas+ +calvo]+plano psicológico [(+nostálgico)+amante de música clásica]}

Fórmula nº. 19 (elaboración propia). Herr Oswald Teller.

El narrador con humor irónico estable y a través de las actitudes de Ramón, da cuenta de que Herr Oswald Teller se imponía con su gusto musical sin importarle que pudiera causar molestias a los que habitan en la casa.

5.1.2.5. Nosotros

El fragmento nº. 23 presenta a un grupo de amigos del narrador quienes comparten su afición por la literatura. Raúl es uno de ellos, el narrador no realiza ninguna descripción física de este personaje; sin embargo, destaca de él su interés por la literatura universal a través de sus comentarios. De este modo, el grupo de amigos se informa a partir de los comentarios pintorescos de Raúl:

Sólo [sic] Raúl hojeaba libros franceses, ingleses, italianos, en traducciones de un tal Pérez, o de un tal González de la Mesa, o de un tal Zapata y Zapater. Así, nosotros teníamos, a pesar de Belda y Azorín, una imagen pintoresca de la literatura universal (47).

En este sentido, el narrador ridiculiza a través del humor irónico estable la actitud de Raúl al comentar los textos que “hojeaba” de los libros traducidos de la literatura francesa e italiana. Los comentarios del muchacho resultan mediocres, puesto que no tiene claro el argumento de las obras a las que se refiere. De ese modo, el narrador da a conocer cómo Raúl simplifica el argumento de *Retrato de un artista adolescente* con el siguiente comentario en estilo indirecto: «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*—» [La cursiva es nuestra] (47). Con respecto a *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello dice lo siguiente: «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» (47). Líneas después dice: «En cuanto al hijo de Pirandello, opinó que era inmoral por parte del padre —un cornudo cínico— imponer a un hijo de quien nada malo se decía, una madre putativa» (47). El narrador a partir de dicho comentario da a conocer el hecho de que Raúl no conoce bien el argumento, ya que en la obra el personaje de la madre tiene un hijo; sin embargo, cuando la madre abandona a su marido (Pirandello, según Raúl), el padre (Pirandello, según Raúl) busca una ama para que cuide a su hijo y no una madrastra. Así, demuestra ser un lector poco atento y presumido. De igual manera, el narrador continúa apelando al humor irónico estable para dar a conocer acerca de su aprendizaje sobre la literatura universal. Así también, se refiere a la obra teatral *El discípulo del diablo* de Bernard Shaw, ridiculizando al personaje mozo frente a la figura del diablo: «Así, supimos de un mozo que pretendía ser discípulo del diablo, como si

este quisiera desprestigiarse en la enseñanza» (47). Una vez más se vale del juego de palabras—paronomasia—, del humor humorístico, para referirse a los “nombres raros” de los escritores que eran “hombres”, en este sentido destaca, el narrador, la distancia que existía para él y sus amigos el contacto con las obras de tales escritores: «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—» (47). Con respecto a Raúl, este a duras penas conocía los apellidos, “nombres” de los escritores mencionados; por ello, el narrador se vale de la imagen de “los títeres embrujados” para enfatizar la petulancia e ignorancia de Raúl. También, la imagen de los títeres embrujados hace alusión a la estética grotesca.

El narrador acudiendo al humor irónico estable afirma que él y sus amigos —“nosotros”— solo leían la literatura producida por escritores españoles y americanos: «Nosotros menos Raúl, nos ateníamos a la olla podrida⁶⁰ literaria española y americana» (47). El atenerse a la olla podrida literaria española y americana es una forma irónica estable del narrador para indicar que la formación literaria recibida en la escuela era muy pesada, sin embargo, exclusiva. Por ello,

⁶⁰ Véase el Blog *La buena pitanza* en “El cocido en España y en el mundo”, con respecto a la olla podrida nos dice: «La olla podrida es un guiso de la cocina española y conocido desde la cocina medieval; podrida en el sentido del poder, llamada originalmente "olla poderida" (que significa olla de los poderosos), o bien refiriéndose a los ingredientes *poderosos* que lleva o porque sólo [sic] los pudientes podían acercarse a este plato, cuando el pueblo solo aspiraba a hierbas del campo y verduras. Siguiendo unas ciertas reglas del lenguaje, la e desapareció y quedó la palabra *podrida*, confundiéndose con el tiempo con la acepción de pudrir. Es uno de los platos más representativos de la cocina burgalesa». En la novela el narrador apela a este cocido que se caracteriza por ser bastante contundente, para referirse a la literatura española.

<<http://www.labuenapitanza.com/2015/12/el-cocido-el-cocido-en-espana-y-en-el.html>>.

seguidamente compara: «Porque como en la Ínsula de Barataria⁶¹ es manjar de canónicos y ricachones» (47). Encontramos en esta última comparación, la referencia en la novela de Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. En la segunda parte del Capítulo XLVII: *Donde se prosigue cómo se portaba Sancho Panza en su gobierno*, se alude a lo pesado que resultaba la composición del guiso olla podrida:

Y Sancho dijo:

—Aquel platonazo que está adelante vahando me parece que es olla podrida [cocido de varias clases de carnes, legumbres y verduras], que, por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna que me sea de gusto y de provecho.

—¡Absit! [¡Ausentese!] Dijo el médico. *Vaya lejos de nosotros tan mal pensamiento: no hay cosa en el mundo de peor mantenimiento que una olla podrida. Allá las ollas podridas para los canónigos o para los rectores de colegio o para las bodas labradorecas, y déjennos libres las mesas de los gobernadores, donde ha de asistir todo primor y toda atildadura; [...]. Mas lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de cañutillos de suplicaciones [barquillos en forma de canuto fino] y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión [La cursiva es nuestra] (2011: 901-902).*

En este contexto, la olla podrida era consumida por gente con poder en la iglesia, en los colegios, en los campos de cultivo, labradores, en otras palabras, gente con poder económico, pero no con el nivel de responsabilidad de un gobernador. En el fragmento nº. 23 de *La casa de cartón*, esta referencia resulta ser de humor irónico estable y paródico; irónico estable, porque el hecho de leer en

⁷³ Véase en *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Risco. Sancho Panza en la novela es nombrado gobernador de la ínsula de Barataria. Con respecto al nombre de la ínsula se dice lo siguiente: «Diéronle a entender que se llamaba la “Ínsula Barataria”, o ya porque el lugar se llamaba “Baratario” o ya por el barato con que se le había dado el gobierno». En el pie de página nº.9 se dice de baratario: « 9. “propina que se da a los mirones en el juego” y también “engaño”». En este sentido, Cervantes ridiculiza el cargo de gobernador asumido por Sancho Panza, labriego analfabeto que por el azar llega a gobernador. Por extensión, Adán alude a esta ínsula para ridiculizar el supuesto privilegio que significaba asistir a una escuela como la ínsula de Barataria donde la enseñanza de la literatura española era una cuestión de estatus.

la escuela solo producciones de la literatura española y americana resulta de un alcance literario limitado; y paródico, porque considera que la escuela en la que estudia es como la ínsula de Barataria, o sea un ilusión, un remedo de los liseos europeos, donde se enseña lo que se considera importante, literatura española y americana (olla podrida), literatura, pesada que solo consumen los que tienen poder económico (canónicos y ricachones), pero no el poder político sesudo de un gobernador, o de futuros gobernadores. Aquí la síntesis de este grupo de jóvenes:

Nosotros={Raúl [(+lector ligero + (+presumido)+(+lector de literatura—traducida—francesa+ inglesa+ italiana)] + nosotros [(narrador+ Ramón→+lectores de literatura española→olla podrida+ literatura americana)]}

Fórmula nº. 20 (elaboración propia). Nosotros

A su vez, el narrador considera que su amigo Ramón y él es decir “nosotros” pertenecían a una clase social privilegiada, pero solo en el contexto de la incipiente ciudad de Barranco.

5.1.2.6. Míster Kakison

En el fragmento nº. 28, el narrador se refiere a un inglés Míster Kakison. El narrador comienza el fragmento con: «Días terribles en que todas las mujeres son una única mujer en camisa. Días terribles de las entrelíneas de Zamacois, terriblemente serias...No, nada de Paul de Kock, míster Kakinson» (56). Con humor irónico estable, el narrador advierte a míster Kakinson de que la literatura escrita por Zamacois o por Kock, nunca podrá ser superada en seriedad,

terribilidad a una mujer real. De este modo, el narrador insinúa que míster Kakinson a pesar de ser un hombre maduro no comprende ciertos aspectos de la vida como por ejemplo a las mujeres: «¡Quince años y pantalones largos...! No, la vida es una cosa muy seria —nada menos que una mujer en camisa. Usted no me entiende Míster Kakinson? Es posible que Usted no me entienda nunca» (56). El humor predominante en estas citas es el humor irónico estable, ya que el adolescente da a entender que él comprende más sobre la vida y las mujeres que un hombre maduro, inglés y europeo.

Así también, insinúa que la vida del inglés es rutinaria: «¡Admirable!... ¿Conque en Londres se vive la vida? Eso no viene a cuento Míster Kakison» (56). En esta pregunta-respuesta, el narrador se muestra con humor irónico estable ante el inglés como queriéndole decir: si en Londres se vive la vida, por qué Ud. está aquí, por ello lo de “eso no viene a cuento”. No se percibe una descripción física del inglés, solo se deduce el carácter flemático de este. Para contrastar la vida anodina del inglés el narrador yuxtapone a Marina una mujer, transgresora:

Marina cierra la ventana en camisa todas las noches, pero ello no es un pecado, por cierto. ¿Por qué no había ella de hacerlo? Marina, piernas peludas, bañista de las ocho de la mañana... Bañarse a las ocho de la mañana en el mar es bañarse en el frío, en el cielo, en la hora. —Ducha de niebla, masaje de calofrío, esponjas de indecisión, y chalana cercana— pajarazo marino con las alas de redes plegadas, negras, fatigadas vuelan atrás— (56).

Marina, según la descripción del narrador es una mujer desenvuelta, desprejuiciada que tiene por costumbre cerrar su ventana por las noches vestida en camisa e iniciar el día bañándose en el mar. Ambas acciones resultan de

entretenimiento visual para el inglés, por ello cobra sentido que este personaje femenino irrumpa vestida en camisa, cuando el narrador ironiza la situación de incompreensión de míster Kakison acerca de que “la vida se vive en Londres”.

Aquí presentamos en síntesis las características de este personaje:

Míster Kakison = {nacionalidad [(inglés)]+plano físico [(-hombre mayor)]+plano psicológico [(-entendimiento)]}

Fórmula nº. 21 (elaboración propia). Míster Kakison.

El narrador haciendo uso del humor irónico estable le dice: «Hm...Míster Kakison, usted ha de lavar con bencina las manchas de noche que hay en su bata de color canela. La noche en la bata de un inglés contador la firma Dasy & Bully... ¿Qué dice usted a esto, míster Kakison? ¿All right...?» (56). La alusión a las manchas de noche en la bata del inglés asociadas a la imagen de Marina cerrando la ventana en camisa resultan pertinentes para el narrador quien ironiza de ese modo la excitación del inglés.

5.1.2.7. Sergio

En el fragmento nº.32, el narrador presenta el retrato de Sergio. Físicamente lo describe así: «Sergio...Tenía un nombre que no le convenía...un nombre sereno y casto, con algo de estepa, fatalidad y popería. Era un muchacho de ojos porcinos que a veces, en las malicias, tenía miradas de simio, pequeñas, agudas y negras» (63). Comenzando por el nombre dice que no le convenía, porque el nombre

Sergio; según el narrador, es sinónimo de castidad y él no reunía las cualidades espirituales que significaba dicho nombre. Por el contrario, el muchacho era de mirada maliciosa y proyectaba frialdad a través del color de su piel «Todo él estaba en su piel, de una frialdad y un matiz y una tersura y una luz de ámbar» (63). A nivel psicológico, Sergio se caracteriza por ser mentiroso. Seguidamente presentamos las características de este personaje:

Sergio = {nombre [(+sereno)+ (+casto)]+plano físico[ojos (·porcinos)+(·miradas de simio→[(·pequeña)+ (+aguda)+ (+negra)]]}

Fórmula nº. 22 (elaboración propia). Sergio.

En resumidas cuentas, a partir de las descripciones del narrador, Sergio es un muchacho mentiroso y esquivo; sin embargo, se hace fraile. En este punto, el narrador, cuestiona recurriendo al humor satírico, ya que a partir de la figura de Eugenio D'Ors, fraile dominico, el narrador compara sutilmente la personalidad de Sergio con la del fraile filósofo D'Ors: «Un día, Sergio se metió a fraile. Y nada más se ha sabido de él: Eugenio D'Ors, distinguido filósofo dominico, puede escribir su vida, la de Sergio o la suya propia, con santa esperanza de averiguar con certeza por qué se metió a fraile un muchacho que tenía los ojos de puerco y que mentía como ninguno» (64). El narrador cuestiona la incoherencia de los individuos que deciden optar por la vida religiosa sin acreditar virtudes tangibles, por ello, aplica el humor satírico. En esta asociación: Sergio-Eugenio D'Ors, el narrador critica

indirectamente con humor irónico estable la posición intelectual del filósofo catalán como ingenua y cínica, ya que según los críticos el pensamiento de D'Ors tiene sesgos fascistas.

Llegados aquí, afirmamos que en la construcción de los personajes femeninos y masculinos, los retratos resultan parodias. Los retratos literarios resaltan las características físicas y psicológicas de los personajes, pero en esta novela nos encontramos con retratos paródicos.

Con respecto a la ironía, este recurso retórico tradicional no solo transgrede un par de oraciones en los fragmentos parodiados. Se observa que la actitud irónica del narrador personaje se impone en todos los retratos. En este sentido, el humor irónico, como estado de ánimo, subvierte en todos los fragmentos de los retratos parodiados. En efecto, el humor cumple la función de romper los esquemas tradicionales, por ello los retratos resultan graciosos, ridículos. Más aún, las características de la estética grotesca también se conjugan con el humor satírico. Esquematisando las relaciones entre el humor como estado de ánimo, la ironía y la parodia tenemos la siguiente relación:

U= Humor en *La casa de cartón*

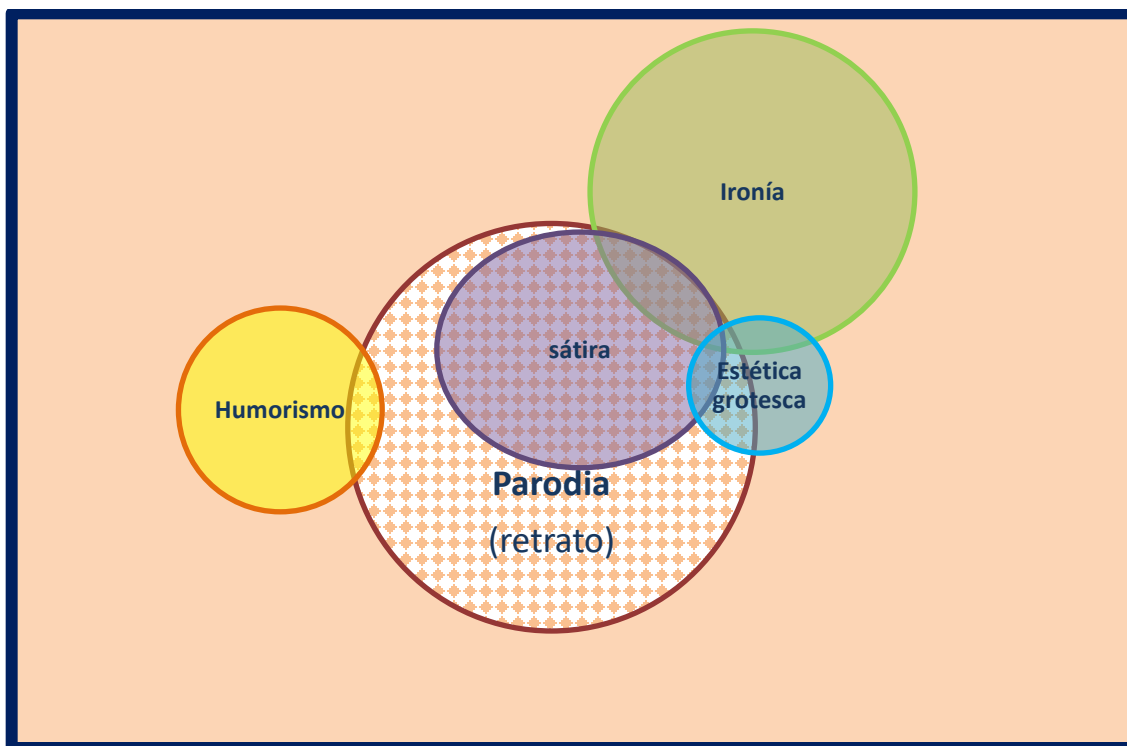


Gráfico nº. 1. Subversión del humor en la ironía, la sátira, la parodia y la estética grotesca.

En el gráfico se ha intentado representar la subversión del humor como estado de ánimo en el recurso retórica de la ironía, en los géneros tales como la parodia, la sátira y en las características de la estética grotesca. De este modo, se percibe, en los retratos paródicos una conjunción de humores presentes en el universo (U) humor de *La casa de cartón*.

CAPÍTULO 6

EL HUMOR EN EL ESPACIO

6.1. El humor en la estructura del espacio

El espacio al que se refiere el narrador en la novela es el balneario de Barranco, la ciudad incipiente, en proceso de modernización. Por consiguiente, en las descripciones se percibe la conjunción de las características urbanas y rurales. En el fragmento nº. 1, podemos observar tales características:

Pero, al pasar por la larga calle que es casi toda la ciudad, hueles zumar legumbres remotas en huertas aledañas. Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás, pero no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisos, a la sierra azulita. Apenas el límite de los cerros primeros, cejas de montaña...Y ahora tú vas por el campo en sordo rumor abejero de rieles frotados aprisa y en una gimnasia de aire deportivos aunque urbanos [La cursiva es nuestra] (14).

Aquí se observa el contraste entre las características urbanas y rurales. Se percibe con claridad como la ciudad empieza a ganar terreno en el campo. Ni las legumbres se salvan del humor irónico estable del narrador cuando dice: “hueles zumar *legumbres remotas* en huertas aledañas”. En este sentido, el sustantivo zumo que significa jugo se ha verbalizado, transformándose en “zumar” en la acción de sacar el jugo a las “legumbres remotas”, es decir, antiguas. Las legumbres son antiguas, remotas, sin embargo dan el zumo. La idea de lejano,

remoto como característica de las legumbres se contrapone con la idea que estas se encuentran en “huerta aledañas”.

La novela se desarrolla específicamente en el balneario Barranco. En el fragmento n^o.15 nos dice: «Malecón, el último de Barranco yendo a Chorrillos, *zigzagueante, marina en relieve tallada a cuchillo, juguete de marinero*, tan diferente del malecón de Chorrillos, demasiada luz, horizonte excesivo, cielo obeso en cura de mar» [La cursiva es nuestra] (38). Aquí también, notamos el humor irónico estable en: «Malecón, el último de Barranco yendo a Chorrillos, *zigzagueante, marina en relieve tallada a cuchillo, juguete de marinero...*»(38). Un marinero, por muy experimentado que sea, jamás podría tallar con un cuchillo un malecón zigzagueante. Por consiguiente, al referirse al cuchillo como “juguete de marinero” nos da entender el carácter temerario de los marineros.

En algunos fragmentos, por otra parte, el narrador menciona a Lima. Deducimos que se trata del distrito. Por otra parte, en el tiempo en que fue escrita la novela, en Barranco existía la Avenida Lima. Según Félix Lituma: «El nombre de la Avenida Lima a un conjunto de calles de la ciudad, fue acordado en sesión de concejo de 12 de junio de 1898, presidida por el alcalde de Barranco don Pedro E. Solari, pero con esta designación aparece en actas de sesiones anteriores a la fecha que se menciona» (2014: 82). Cabe decir también que el narrador da cuenta de sus vicisitudes entre Lima —tal vez se refiere al distrito o la avenida— y Barranco:

Nos fuimos a Lima. En el asfalto pegajoso, chisporroteaban llantas de automóviles; al fin de cada jirón, un tramonto de raso dorado; los postes del teléfono se contraluminaban perfectamente; los palomillas pregonaban todavía la mañana. Volvimos a Barranco en la noche [La cursiva es nuestra] (24).

En este fragmento nº. 5, el narrador da detalles de la incipiente modernidad de la ciudad de Lima a través de los distintos referentes tales como el asfalto las llantas de los automóviles, los jirones, los postes de teléfono, y no podían faltar los palomillas urbanos.

La casa de cartón presenta referentes que aluden al balneario de Barranco durante los años veinte. La estructura de esta ciudad incipiente, Barranco, la explicaremos a partir de los cinco conceptos planteados por José Carlos Rovira. Estos son los siguientes: los “recorridos, límites, barrios, nodos y referentes” (2005: 20). Con respecto a la estructura de esta novela, encontramos insertado a “Poemas underwood”, un conjunto de epigramas que enfatizan la mirada crítica, es decir la actitud de poeta paseante por las incipientes calles modernas del balneario de Barranco.

6.1.1. Los recorridos

Así pues, en la ciudad de Barranco, el narrador nombra una serie de “recorridos”. Según Rovira estos se encuentran conformados por, «calles, avenidas, canales, líneas de transportes en superficie [...], etc.» (2005: 21).

Una de las calles señaladas por el narrador es la calle Bass, en el fragmento nº.4: «*La calle Bass consuela ahora con sombras de alcoba, con olores*

botiqueros de eucalipto, con palabras medicales, con sus liños⁶² de árboles palúdicos» (23). El humor irónico estable se presenta en la descripción de esta calle, puesto que a partir de su humanización, a pesar de presentar árboles palúdicos, se encuentra relativamente más sana que sus habitantes, puesto que “consuela”. En dicha descripción, también observamos características de la estética grotesca, ya que el objeto inanimado calle cobra vida en un sentido tétrico. Esto es percibido a través de las siguientes imágenes: sombras de alcoba, olores botiqueros de eucalipto, palabras medicales y los árboles enfermos de paludismo.

Otra de las calles mencionadas, en el fragmento n.º. 8, es la calle Mott: «*Hemos ido tardes y tardes, tú y yo, a la calle Mott a oír campanadas del angelus vespertino [...]»* [La cursiva es nuestra] (27), en esta referencia a la calle Mott, el narrador se muestra lírico, nostálgico, puesto que evoca la oración dedicada a la virgen María. No percibimos asomo del humor en sus diversas manifestaciones.

«Los arrabales de Lima» (29), aquí el narrador se refiere a las pequeñas calles periféricas. En el fragmento n.º. 19 se menciona la calle Matti: «*En la calle Matti, los ficus se dormían a prisa para despertar temprano»* [La cursiva es nuestra] (42), a partir de la imagen de los árboles se deduce el hábito de los habitantes por levantarse temprano o al hecho de que los vecinos eran muy aburridos, por consiguiente se iban a dormir temprano. De este modo, observamos el humor irónico estable en esa imagen.

6.1.2. Los límites

⁶² Hilera de árboles u otras plantas, así aparece en la edición 2001 de Editorial Peisa.

Con respecto a este espacio, los límites, Rovira asevera: «son elementos lineales que no son recorridos, sino separaciones de un espacio con otro, como vías férreas, viaductos ríos, murallas, desniveles que a veces se convierten en barreras urbanas o en referentes que unen espacios [...]» (2005: 21). En el fragmento n.º. 2 de la novela se observa que el espacio del campo limita con el de la ciudad. Esta oposición campo/ ciudad cumple la función de presentar con humor irónico la heterogeneidad social percibida por el narrador: «Más allá del campo, la sierra. Más acá del campo, un regato bordeado de alisos y de mujeres que lavan trapos y chiquillos, unos y otros del mismo color de mugre indiferente» (20). Este fragmento permite deducir que el río cumple la función de margen, de límite que separa a la ciudad del campo. Se percibe la presencia del humor irónico estable, puesto que el narrador es despectivo al asociar el acto de lavar los trapos sucios con los niños desaseados.

En el fragmento n.º 30, el narrador es más claro al decir: «*Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo*» [La cursiva es nuestra](58). En esta percepción también destaca el humor irónico estable, puesto que dado los límites entre la ciudad y el campo, las calles recién empezaban a urbanizarse; por consiguiente, el adjetivo superlativo “urbanísima” resulta irónico; por otra parte, se contrapone a la imagen rural de “principia bruscamente el campo”. El humor irónico estable del narrador, a pesar todo, considera la urbanización y la modernización del campo como un hecho: «*Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas yacen las*

casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas⁶³, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor, quizás hasta con sus habitantes –mamás prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales–» [La cursiva es nuestra] (58).

6.1.3. Los barrios

Con respecto a los barrios, Rovira acota: «de mayor o menor dimensión, son lugares en los que el observador entra mentalmente individualizando características que los diferencian» (2005: 21). En esta novela vanguardista, el narrador menciona diferentes calles como la Bass, Mott, Matti, el malecón, el boulevard Proust de las cuales el narrador tiene una percepción muy particular desde su sentido de humor irónico estable, satírico, paródico y humorístico.

6.1.4. Los nodos

Se llama nodos a los: «puntos estratégicos de una ciudad en los que se entra y sale como referencia hacia la que nos movemos o desde la que transitamos y son lugar de conjunción (un cruce de calles, un centro de transporte, pero también una terraza de encuentro o de una plaza principal en la que converge la identidad de un barrio)» (Rovira 2005: 21). En este sentido, en el fragmento nº.15, el malecón cumple la función de un nodo, en esta novela, porque el narrador se refiere a situaciones cotidianas como la primera cita de los enamorados adolescentes: «[...] la inquietud de la primera cita con la muchacha que no amábamos del todo –sobre este malecón hay un cielo diverso, que denota junto al

⁶³ Entortadas. “Los techos planos de las antiguas casa limeñas estaban cubiertos con una torta de barro y paja” (58).

cielo del mar—»(38); o también la monotonía, la rutina y las dificultades económicas de sus habitantes: «la soledad de los ranchos se asoma a las ventanas a contemplar el mediodía; un obrero sin trabajo, y la luz, la luz del mar, húmeda y cálida» (38). En estas dos referencias el narrador paseante se limita a ser lírico y nostálgico, no apela al humor. De donde deducimos que el narrador solo apela al humor irónico, humorístico, satírico, paródico y a la estética grotesca cuando desea burlarse de algo que le parece burlable, pero cuando se trata de un asunto que considera serio como el amor de los adolescente o la situación de un obrero sin trabajo, se limita a ser lírico.

El narrador paseante se refiere al nodo de la “plazuela de San Francisco⁶⁴”:

Ahora estamos pasando por la *plazuela de San Francisco*, bajo un roto campaneó de novena. *Un muro* que no deja ver las torres –lindamente

⁶⁴ Véase Lituma Siverio, Félix Humberto en *Historia de las calles de Barranco*. Con respecto a la plaza San Francisco consigna lo siguiente: «Frente a la Iglesia de San Francisco, entre las calles San Marcos, San Roque y Colón, se ubica la plaza San Francisco.

Esta plaza fue inaugurada el 12 de junio de 1898, durante la alcaldía de don Pedro Solari.

La construcción y remodelación de la plaza ha sido gradual, así en la sesión de concejo de octubre de 1912, siendo alcalde de Barranco don Pedro de Osma, se señala que en la plaza San Francisco se han plantado cuatro palmeras, una en cada extremo de la plaza.

La iglesia parroquial de San Francisco, que hace frente al parque tiene su historia que muy brevemente relato a continuación.

En las crónicas escritas sobre El Barranco, se señala que a fines del siglo XIX acudían frecuentemente a la ciudad algunos religiosos del Convento de los Descalzos de Lima, a predicar ante los pobladores barranquinos, y estos religiosos ven la forma de conseguir un terreno con la finalidad de construir una capilla y casa para el padre Rector de la Tercera Orden Franciscana fundada en 1887. Obtuvieron el terreno y en él se construyó la primera iglesia o capilla de San Francisco a partir de 1885.

La primera iglesia fue demolida en 1933, iniciándose la construcción del actual templo de San Francisco, con el aporte de la comunidad franciscana y la ayuda generosa de los [sic] barranquinos. Concluida la obra, el templo se inauguró el 25 de octubre de 1935, cuando regía los destinos de la ciudad el alcalde don Tomás A. Valega.

Volviendo a la plaza San Francisco, se informa que la pavimentación de ella se inició en junio de 1910 dispuesta por el alcalde barranquino don Aurelio Sousa.

La plaza carece de bancas, pero está bien trazada y mejor cuidada. Es muy frecuentada por los fieles que asisten a la celebración de las misas en el ténple [sic] franciscano y frecuente que en ella se realicen dominicalmente charlas y otras actividades de la comunidad cristiana» (2014: 286-287). Esta plaza es un referente en los fragmentos de la novela en cuestión. Sin embargo, pese al esfuerzo del alcalde de turno y de los vecinos barranquinos por mantener el decoro en la plaza, al narrador de la novela no le convence, por ello la llama plazuela de San Francisco.

feas– enseña, en cambio, iluminadas por asomos fronteros de cielo, tres ventanales, de azules cristales dormilones. Por esta *calle* se va al mar – como en los grandes puertos, a un mar que no se ve– [la cursiva es nuestra] (23).

Así pues, en este fragmento n.º 4, observamos la conjunción de estos nodos, la plazuela, el muro y la calle a los que el narrador se refiere con humor irónico estable, ya que “un muro no deja ver las torres”; en este sentido, el muro que es personificado valiéndose de la estética grotesca es impertinente, pues impide ver las torres “lindamente feas”. Con respecto a la calle, el narrador es bastante referencial.

6.1.5. Los referentes

Se constituyen por «puntos externos y notables, constituidos por un elemento (edificio, montaña, estatua, monumento, árbol, un café histórico, un comercio) que se convierte en clave de una identidad que, generalmente, es necesario conocer en su significado histórico [...]» (Rovira 2005:21). En esta novela se presentan los siguientes referentes: los árboles tales como el jacarandá de la calle Mott y los ficus. Con respecto al primero el narrador dice: «Quizá *el jacarandá* de la calle Mott es joven o viejo a la vez como la gringa –larguirucho, casi calato del todo, con un solo brazo foliado, con un muñón de flores violadas, libre, que parece haberlo echado al aire –» [La cursiva es nuestra] (27). La imagen del jacarandá se presenta con el humor humorístico que se caracteriza por el juego de imágenes larguirucho, casi calato, un solo brazo foliado, un muñón de flores violadas. Ahora al comparar a este árbol con la gringa, entonces el humor se hace irónico, pues se burla de la edad de Miss Annie Doll. Otros árboles mencionados como referentes son los ficus:

«[...] sucias ganas de trepar a los *árboles*, que en broma han florecido una estrella [...]»; *ficus, ficus*, en su otoño de sombra» [La cursiva es nuestra] (46). Aquí, el narrador se muestra con un humor irónico inestable, ya que “sucias ganas de trepar a los árboles”, puede ser interpretado desde de diversos puntos de vista. Algunos podrían decir que se está refiriendo a trepar los árboles para satisfacerse sexualmente a sí mismo; otra interpretación podría focalizarse en el ego del narrador por demostrar la habilidad de trepar un árbol corriendo el riesgo de ensuciarse la ropa con la finalidad de demostrar a alguien su habilidad de trepar. Más aún, se presentan otros referentes como los faroles: «A las seis de la mañana, a las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo [...]» (49), en la descripción de la mañana y de la tarde, percibimos la presencia de la estética grotesca, pues se cosifican a través de la imagen de los faroles, que si bien es cierto cumplen con la función de proyectar la luz eléctrica, sus presencias resultan estáticas; los postes: «Entre un poste y otro poste, hay veinticinco metros de distancia que nunca amengua ni crece –los postes ni se aman ni se odian ... misantropía, misoginia, cuando más un gruñido de fastidio o saludo de uno a otro, y esto por no dejar de hacerlo [...]» (77). Aquí, el narrador apela a la estética grotesca para personificar a los postes. En este sentido, emplea el humor irónico estable, ya que al personificarlos traslada en ellos las características sociales de los seres humanos, cuya vida es rutinaria. Por otra parte, apela al humor satírico, porque indirectamente los postes que han sido personificados, se animalizan en la vida cotidiana con “un gruñido”, se deduce cuando están de mal humor; y

socializan civilizadamente con un “saludo” cotidiano cuando se encuentran de mejor humor.

6.1.6. El humor en “Poemas Underwood”

“Poemas Underwood” es un conjunto de ciento veintiocho versos agrupados en ochenta y tres epigramas. Edmundo Bendezú por su parte sostiene que: «Los “poemas underwood” (alusión a la máquina de escribir de tal marca) son unos epigramas encontrados por el narrador en un libro que heredó de Ramón. Pero más parecen haber sido escritos por el mismo narrador» (147). Corroboramos, en este sentido, la primera afirmación de Bendezú, ya que en el fragmento nº. 27 el narrador dice: «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» (56). Por otro lado, la segunda afirmación hecha por Bendezú: «Pero más parecen haber sido escritos por el mismo narrador» (147), a nuestro juicio, la afirmación de Bendezú es válida, ya que *La casa de cartón* es una novela vanguardista que se presta a muchas interpretaciones que responden a su organización fragmentada, característica fundamental en este tipo de novelas. En este sentido, si se lee “Poemas underwood” de forma aislada, se tendría la idea de que el autor es un adolescente, poeta, paseante, innominado.

Además, Ramón y el narrador poeta paseante son personajes sinónimos. Según Mieke Bal: «Si cierto número de personajes están marcados por los mismos ejes con los mismos valores (positivos o negativos) podrán considerarse personajes de igual contenido» (1990: 96). Desde nuestra perspectiva, ambos

personajes son sinónimos porque son adolescentes, claro está que Ramón es dos años mayor que el narrador, son poetas, paseantes al estilo flâneur, son volubles en el amor. Sin embargo, afirmamos que el autor de “Poemas underwood” es Ramón, ya que en la novela se corrobora lo expuesto por Bendezú, con respecto a los epigramas encontrados en el libro que el narrador heredó de Ramón. Esta referencia se encuentra en el fragmento n°. 27.

En cuanto a la estructura de “Poemas underwood”, Bendezú sostiene que «Son 83 epigramas del adolescente Rafael de la Fuente. El más largo tiene 32 palabras y el más breve solamente dos» (147). Bendezú considera a estos epigramas «las primeras construcciones del mito que estaba creando Rafael de la Fuente» (147). En nuestro análisis, coincidimos con Bendezú al considerar que la estructura de estos poemas están conformados por ochenta y tres epigramas; por otro lado, focalizamos la interpretación de la novela, apartando nuestro análisis del biografismo propiamente dicho; aunque consideramos que la novela expresa algunas de las experiencias de su autor, pero ficcionalizadas.

Los epigramas de “Poemas underwood”, por lo general, están conformados por dos versos, en este sentido, responden a la influencia clásica de la brevedad. Juan Fernández Velarde acude a la definición de epigrama, según un autor anónimo: «Todo epigrama sea como la abeja: tenga su aguijón, /tenga su miel y tenga su poco cuerpo» (2008: VIII). Con esta definición Fernández explica las características del epigrama:

Una composición breve en la que debe haber una oposición interna: un planteamiento inicial, que ocupa el primer verso, al que responde el verso final en sentido contrario o con remate inesperado y malévolo que en ocasiones llega a la saña cruel. La brevedad es la característica del epigrama más señalada (2008: VIII).

Por ejemplo, el epigrama nº. 1 de “Poemas underwood” dice:

Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad

Sin inquietudes estéticas (51).

Este epigrama responde a las características mencionada líneas arriba. En el primer verso hallamos el planteamiento inicial: las calles de la ciudad, desde la mirada del poeta, son duras, difíciles; actualmente, cuando alguien quiere referirse a lo difícil que resulta la vida en la ciudad suelen decir: “la calle es dura”. Contextualizando el verso, percibimos que el incipiente proceso de modernidad en la ciudad de Lima y Barranco debió agobiar a mucha gente, por ello el poeta paseante afirma: «Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad» (51). El segundo verso complementa al primero con un remate malévolo de humor irónico estable, ya que al decir «sin inquietudes estéticas» (51) estaría afirmando que la realidad es difícil, por ello el común de los ciudadanos expresa su sentir de manera directa y sincera. Por otra parte, el poeta paseante siente que en esas calles de la ciudad no hay cabida para sus inquietudes líricas, es decir estéticas.

Con respecto a la brevedad del epigrama, el poeta griego Cirilo afirma: «El dístico forma un magnífico epigrama; pero si pasa de tres, /es una rapsodia, no un epigrama» (Fernández Velarde, 2008: VIII). Fernández Valverde asevera que el poeta romano Marcial lo adaptó a su modo: «El que escribe dísticos pretende, a mi entender, agradar con la brevedad. /¿En qué aprovecha la brevedad, dime, si se ha

convertido en un libro?» (Marcial citado por Fernández Valverde 2008: VIII). A todo esto Fernández Valverde agrega:

Pero no siempre el epigrama es tan breve como un dístico, sino que se extiende a varios de ellos; sin embargo, debe contener alguna de las demás características: *una estructura, bipartita al menos y por lo general, que refleje las dos partes del epigrama, propósito de sátira, crítica y diversión en el remate o, en otros casos, expresión en él de una moraleja, una máxima o un deseo. Pero esto de lo que hablamos es el epigrama literario*, y antes de que se formara tal género el epigrama era otra cosa [La cursiva es nuestra] (2008: IX).

Además, observamos que el pareado indicado líneas atrás se complementa con el verso de un epigrama de un solo verso, advertimos esto último ya que la disposición del siguiente verso indica independencia en la estructura del pareado anterior, sin embargo complementa el sentido. Veamos el epigrama nº.1 y nº.2:

Epigrama nº. 1:

Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad

Sin inquietudes estéticas (51).

Epigrama nº.2:

Por ellas se va con la policía a la felicidad⁶⁵ (51).

En este verso complementario predomina el humor satírico, ya que la policía forma parte de las instituciones del Estado, cuya función es controlar el orden y seguridad de los ciudadanos. Si las calles de la ciudad para el poeta paseante resultan de una densidad difícil, “dura” y sin la necesidad espiritual de recurrir a la

⁶⁵ En *Obra poética en prosa y verso*, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban observamos que “Por ellas se va con la policía a la felicidad” (2006: 108). Forma un verso independiente en la estructura, pero complementaria al pareado anterior.

poesía o a cualquier otra forma de expresión artística, entonces la actitud artística, reflexiva de un artista, de un poeta, podría ser mal interpretada o interpretada como peligrosa, por ello el poeta afirma: “Por ellas se va con la policía a la felicidad” (51).

Algo similar se observa, en la complementariedad, entre los epigramas nº.3 y nº.4:

Epigrama nº.3:

La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras (51).

Epigrama nº. 4:

No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido (51).

En el epigrama nº.3 percibimos el humor irónico estable, pues se refiere a los amoríos de las mujeres que se dedican a coser y a husmear por las ventanas, cuando se trata de alguna situación sentimental que consideran digna de ser comentada. Este epigrama se complementa en el sentido con el nº.4, ya que el trabajo de una buena costurera, al margen de que sea chismosa, curiosa o no, puede lograr que un hombre presente buen talante, en las ocasiones que considere de mucha importancia para él, por ejemplo: salir con una mujer.

El epigrama nº. 5 nos dice:

Tu corazón es una bocina prohibida por las ordenanzas
de tráfico (51).

En este epigrama se observa el humor irónico estable, puesto que el poeta paseante se siente limitado, constreñido reducido a una “bocina”, es decir cosificado, en la ciudad moderna donde no puede dar a conocer lo que siente.

El epigrama nº. 6 dice:

Las casas rumian sus paces de buey (51).

En este epigrama se observa la animidad de la casa, el espacio en el que las familias o personas solitarias habitan; sin embargo, esa animidad se asocia a la animalidad del buey. En este juego de sentidos, el poeta enfatiza el humor satírico, puesto que critica la parsimonia de las familias que habitan sus casas a partir de la imagen del buey. Asimismo, en cierto sentido, este epigrama nº. 6 se complementa por contraposición con el epigrama anterior, el nº.5, ya que el corazón del poeta se cosifica a través de la “bocina”.

El epigrama nº.7 dice:

Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría (51).

Una vez más el humor irónico estable se presenta. El poeta se siente muy limitado, no puede manifestar lo que siente y piensa, puesto que es un artista de la palabra, un poeta con tendencia satírica e irónica, es decir crítica. Es un hecho, que en todas las sociedades que fungen de democráticas, todo ser humano, puede pensar lo que se le viene en gana, pero no puede decir abiertamente todo lo que piensa, ya que generalmente existe una sanción para los que osan decir

abiertamente, sobre todo si se trata de criticar a los que administran el poder dentro de una sociedad. Por ello, la sanción se encuentra en “irías a la comisaría”.

El epigrama nº. 8 dice:

Límpiate de entusiasmos los ojos (51).

Este epigrama nº.8 se complementa con el nº.7, ya que, a nuestro juicio, el poeta acudiendo al humor irónico estable, no cree posible el hecho de que en las calles de Barranco se vaya a llevar a la comisaría a alguien por ser poeta, porque en primer lugar, un policía no lo reconocería solo con verlo. El poeta se burla de sí mismo, es decir, de su nula notoriedad.

Además, observamos epigramas que se extienden a más de dos pareados⁶⁶, de arte mayor y menor, de rima libre que desarrolla un tema en común, tal es el caso del epigrama nº.9:

Los automóviles te soban las caderas, volviendo la cabeza.

Cree tú que son mujeres viciosas. Así tendrás

Tu aventura y tu sonrisa para después de la cena (51).

Aquí se cumple lo explicado por Fernández Valverde. Este epigrama presenta tres versos, la estructura es bipartita, porque se observa un encabalgamiento entre el segundo y el “tercer” verso. La primera parte presenta un propósito satírico: criticar la presencia o invasión de los automóviles como objetos

⁶⁶ Utilizamos el término pareado porque es un término que se emplea en la poesía moderna, para diferenciarlo de dístico que se usaba en la poesía clásica.

de la incipiente modernidad que obstaculiza el tránsito fluido de los ciudadanos que caminan por la calles; la segunda parte está conformado por el segundo y el tercer verso, cumplen la función de remate divertido, puesto que el poeta decide instar al lector a que crea que cuando tropieza con los automóviles no se enoje, es mejor que crea, que alucine que se trata de “mujeres viciosas”. En este sentido, esa sensación alucinada le permitirá permanecer risueño hasta la noche, “después de la cena”. Además, advertimos la presencia de la estética grotesca, puesto que el poeta personifica a los objetos como el automóvil como si fueran mujeres, seres humanos.

El poeta con humor satírico critica indirectamente los trabajos realizados en las oficinas modernas, en el epigrama nº 10:

Los hombres que tropiezas tienen la carne encallecida
de oficina (51).

El primer verso se refiere a la masa de hombres que circulan por la calles de la ciudad, con los que generalmente se tropieza en el día a día. Además, el poeta advierte que estos presentan “la carne encallecida”, es decir endurecida ¿por qué?, porque los trabajadores de oficina, empleados, son quienes generalmente pasan muchas horas sentados realizando trabajos de carácter administrativo, esta condición los transforman en sujetos rutinarios. De este modo, el segundo verso “de oficina” complementa al primero.

El siguiente epigrama nº. 11 se refiere al amor:

El amor está en cualquier parte, pero en ninguna está
de otro modo (51).

La primera parte del primer verso afirma la presencia común del amor en cualquier circunstancia de la vida; sin embargo, en la segunda parte del primer verso, el poeta advierte: “pero en ninguna está”, es decir “en ninguna parte está”, preguntamos: ¿está cómo? La respuesta la advertimos en el segundo verso: “de otro modo”, es decir que en todas partes, lugares, circunstancias de la vida, el amor se da como siempre. En este sentido, para el poeta, el amor también es rutinario.

El siguiente epigrama nº. 12:

Pasan obreros con los ojos resentidos con la tarde,
Con la ciudad y los hombres. (51)

En el primer verso, observamos que el poeta acude al humor satírico para criticar la condición social de los obreros. El estar resentidos con la tarde, implica que después de la jornada laboral, el obrero termina agotado por el trabajo mecánico que realizó en esta. El segundo verso complementa la idea del resentimiento de los obreros, ya que no solo se encuentran resentidos, con el día vivido en la fábrica, también se sienten maltratados, resentidos “con la ciudad y los hombres”, en otras palabras, con la coyuntura social en la que tienen que vivir.

El epigrama nº. 13 cuestiona la condición del poeta frente a la policía, la institución que vela por el orden de la ciudad:

¿Por qué había de fusilarte la Checa? Tú no has acaparado

Sino tu alma (51).

En el primer verso, el poeta paseante recurre al humor satírico para reflexionar acerca de la actitud represora de la policía rusa, Checa⁶⁷, con respecto a su identidad de poeta. Asimismo, él considera que no ha acaparado nada material, como para que lo ejecuten. El segundo verso termina rematando con humor irónico estable que lo que ha acaparado es su alma: "Sino tu alma", es decir nada material. Este es un cuestionamiento en el que predomina el humor satírico, ya que cuestiona a una institución socialista encargada por velar el bienestar de los ciudadanos.

Los siguientes epigramas continúan manifestándose a través del humor satírico, tal es el caso del epigrama nº. 14:

La ciudad lame la noche como una gata famélica (52).

Este epigrama es independiente, satiriza a la ciudad utilizando el animismo, puesto que la animaliza comparándola a una gata famélica; en efecto, el poeta paseante percibe la miseria de la ciudad al llegar la noche, esta a su vez se connota con la oscuridad, la melancolía de sus habitantes.

⁶⁷ Véase en *Diccionario de la Lengua Española*. Checa. Acrón. del ruso *Chrezvychainaya Komissiya* 'Comisión Extraordinaria', nombre de la policía secreta desde 1917 hasta 1922.

1. f. Comité de policía secreta en la Rusia soviética.

2. f. Organismo semejante a la **checa** que ha funcionado en otros países y que no respetaba los derechos humanos.

3. f. Local en que actuaba una **checa**.

<<http://dle.rae.es/?id=8gOT5b4>>.

A nuestro juicio, Adán satiriza a través del poeta paseante a la policía rusa, porque vivió en un contexto donde las ideas socialistas estaban muy en boga a nivel mundial, el Perú no fue la excepción. El Oncenio de Leguía se caracterizó por la represión de personas o grupos que criticaban al Estado. Aquí no hubo policía checa, pero sí, represión.

El epigrama nº.15 nos dice:

Y tú eres un hombre feliz, quizá el único hombre feliz (52).

La primera parte del verso apela al humor humorístico, ya que «Y tú eres un hombre feliz» es una afirmación positiva; sin embargo, la segunda parte del verso: «quizá el único hombre feliz» (52), resulta de humor irónico estable, bastante contradictorio, puesto que la ciudad está poblada por gente que no es feliz como los obreros, oficinistas. En este sentido, su felicidad resulta a partir de su consuelo, porque es menos infeliz que los otros.

El epigrama que sigue nº.16 dice:

Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos

de ninguna clase (52).

Este epigrama, a nuestro juicio, se complementa con el anterior: «Y tú eres un hombre feliz, quizá el único hombre feliz» (52); porque, irónicamente tiene camisa, lo que implicaría que le basta y le sobra con estar vestido, por ello no necesita pensar, tener pensamientos de ninguna clase. Apelando al humor irónico estable su felicidad se condiciona al hecho de estar vestido y no pensar.

El siguiente epigrama nº. 17 también guarda relación semántica con el anterior y con el que sigue, el nº. 18:

Epigrama nº. 17:

Ahora siento cólera contra los acusadores y consoladores (52).

Epigrama nº. 18:

Spengler ⁶⁸ es un tío asmático, y Pirandello es un viejo
estúpido, casi un personaje suyo (52).

Luego de afirmar que es un hombre feliz, el poeta paseante irónicamente dice sentir cólera contra los acusadores. En este sentido, asociamos a Spengler con la imagen del acusador, pues este matemático y filósofo alemán discrepó con el partido social alemán en el contexto histórico en el que vivió; por otra parte,

⁶⁸ Véase M. Rosental y P. Iudin en *Diccionario Filosófico abreviado*. Con respecto a Oswald Spengler (1880-1936) consigna lo siguiente: «Filósofo idealista reaccionario alemán, portavoz de la nobleza campesina prusiana, uno de los precursores ideológicos del fascismo. La principal obra de Spengler en la que expone su filosofía de la historia, *La decadencia de Occidente*, apareció poco después de la derrota de Alemania en la primera guerra mundial, y tuvo un éxito enorme entre los “teóricos” de la reacción. Spengler predijo el hundimiento de la civilización capitalista, que él identifica con la cultura europea. Su filosofía se halla impregnada de un odio sordo hacia los trabajadores, el socialismo y la revolución. Los obreros (el “cuarto estado”) estarían “al margen de la cultura”, “al margen de la historia”; la masa sería el fin de todo, la “nada radical”. Spengler hace la apología del “viejo espíritu prusiano”, de la monarquía, de la nobleza y del militarismo. Para él, la guerra es una “forma eterna de la vida humana superior”. Esta “filosofía de la historia” está fundada en la negación del conocimiento científico. Cuanto menos pertenezca a la ciencia, más valor tendrá el historiador. Al conocimiento lógico, racional, Spengler opone la intuición. Al luchar contra la concepción materialista de la historia, Spengler rechaza el principio de causalidad y el determinismo en la vida social. No admite la posibilidad de conocer la verdad objetiva y defiende el relativismo absoluto. Conjuntamente con la necesidad histórica, Spengler rechaza la idea del progreso histórico, y se ingenia en demostrar lo absurdo de la historia y la ausencia de devenir. A la concepción científica del determinismo histórico, opone el fatalismo, el “destino”. Repudiando la unidad de la historia mundial, afirma que ésta se divide en una serie de “culturas” absolutamente independientes, exclusivas, de “superorganismos” que poseen un destino individual y que atraviesan períodos de aparición, florecimiento y muerte. Según él, la filosofía de la historia está destinada a penetrar “la estructura morfológica” de las “culturas”, estructura que tiene por principio el “alma de la cultura”. Después de haber florecido bajo el feudalismo, afirma, la cultura de Europa Occidental declina a partir del siglo XIX, después de la victoria del capitalismo. El obscurantismo ultrabelicista de Spengler constituyó una de las fuentes ideológicas del fascismo alemán, del “nacionalsocialismo”. Enemigo de la ciencia, opone al “socialismo marxista”, el “socialismo alemán”, entendiéndolo por él la restauración del antiguo régimen prusiano, feudal y militarista. En nuestros días, el historiador inglés Toynbee predica una “filosofía de la historia” semejante a la de Spengler»(1969:466-467). A nuestro juicio, Adán a través del poeta paseante satiriza la actitud ambivalente del filósofo alemán, reduciendo su presencia en el mundo académico como un hombre de ideas enfermizas.

Pirandello⁶⁹ es calificado de viejo estúpido, a nuestro juicio, porque apoyó a Mussolini. Esta manera de calificar a hombres de letras nos indica la presencia del humor satírico. Este humor continúa en los siguientes epigramas. El n.º. 19 nos dice:

Pero no he de enfurecerme por pequeñeces (52).

Este verso guarda relación con los epigramas mencionados líneas arriba. Por ello, el poeta paseante considera encontrarse en una posición superior a las posturas de Spengler y Pirandello, por ello recurre al humor irónico. De este modo, el siguiente epigrama n.º.20:

Mil cosas han hecho los hombres peores que sus culturas:

Las novelas de Víctor Hugo, la democracia, la instrucción primaria, etcétera, etcétera, etcétera, etcétera (52).

⁶⁹ Véase Vélez Nieto, Francisco en *El librepensador. Magazine de cultura y pensamiento*. Acerca de en Luigi Pirandello nos dice:

«Nació en Sicilia, la actual Agreto, un 28 de junio de 1867 y falleció en 1937 cuando en fascismo italiano de Mussolini estaba en pleno euforia triunfalista, manifestándose el escritor públicamente partidario. Su acercamiento al partido fascista en los años veinte fue un hecho extraño, aunque no puede desligarse de su proximidad a cierta vanguardia italiana. Pidió la entrada directamente a Mussolini, tras el asesinato de Giacomo Matteotti en 1924, y apoyó al mandatario por ese hecho. Todo ello causó sorpresa y malestar entre sus muchos incondicionales lectores en la sociedad italiana subyugada que padecía las "inclemencias" del fascismo mussoliniano, aunque también se vio su postura como una manera de ir contra la corriente intelectual. El Régimen fascista, siempre necesitado de apoyos de prestigio, le nombró presidente de la Academia italiana recién fundada, algo que lo sirvió en cierta medida para alejarse del feroz ejercicio de los gobernantes y sus camisas negras».

<<https://www.ellibrepensador.com/2012/02/22/luigi-pirandello-la-vida-desnuda-luigi-pirandello-la-vida-desnuda/>>

Por ello, a nuestro juicio, el poeta paseante reduce al escritor a una suerte de personaje en quien los fascistas pudieron controlar su ego como quisieron y como Pirandello quiso.

Aquí observamos que las posiciones políticas y creaciones humanísticas de Spengler y Pirandello son considerados por el poeta paseante como “culturas” y por debajo de estas se encuentran “mil cosas peores” tales como las novelas de Víctor Hugo, la democracia, la instrucción primaria y mucho más. Por consiguiente, el poeta paseante revela con humor satírico su insatisfacción acerca de los paradigmas culturales de la modernidad.

También encontramos una serie de epigramas que tratan del amor al prójimo. Consideramos que se trata de una parodia implícita del gran mandamiento que Jesús indica en el Nuevo Testamento (Mateo, Marcos Lucas y Juan), ante la pregunta que un jurista le hace a Jesús:

Se levantó un jurista y dijo, para tentarle: “Maestro, ¿qué he de hacer para tener en herencia vida eterna?” Él le dijo: “¿Qué está escrito en la ley? ¿Cómo lees?” Respondió: “Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, con todas tus fuerzas y con toda tu mente; *y a tu prójimo como a ti mismo*”. Le dijo entonces: “Bien has respondido. Haz eso y vivirás” [la cursiva es nuestra] (Lucas cap. 10 25-28).

Así, el poeta, adolescente, paseante apelando al humor paródico se vale de la segunda parte del gran mandamiento: «[...]; y a tu prójimo como a ti mismo» para arremeter irónicamente con los intentos fallidos de los hombres por amarse.

Veamos los epigramas n.º.21, n.º. 22 y n.º.23:

Epigrama n.º. 21:

Pero los hombres se empeñan en amarse los unos a los otros (52).

Epigrama n.º 22

Y, como no lo consiguen, acaban por odiarse (52).

Epigrama nº.23:

Porque no quieren creer que todo es irremediable (52).

El poeta paseante adopta la posición pesimista con respecto al amor al prójimo, por eso recurre al humor irónico estable para dejar claro que los hombres nunca lograrán amarse.

En los siguientes epigramas nº. 24 y nº. 25, recurre un vez más al humor satírico con respecto a la polis griega:

Epigrama nº. 24:

La polis griega sospecho que fue un lupanar al que había
que ir con revólver (52).

Epigrama nº. 25:

Y los griegos, a pesar de su cultura, fueron hombres felices (52).

La cultura griega tuvo gran influencia en la cultura occidental, hasta nuestros días, debido a la reflexión, al estudio por parte de las clases privilegiadas; sin embargo, el poeta paseante reduce la polis griega a un lupanar, lugar donde se practicaba la mancebía, en la que no había garantía de salir vivos; por ello, apelando al humor satírico y transgrediendo el contexto histórico de la cultura griega emplea la imagen del revólver, objeto moderno. El humor satírico del poeta paseante desmitifica, de este modo, a una de las principales culturas que han influido en Occidente. Por lo tanto, la desmitificación de la cultura griega, le permite

afirmar al poeta paseante, en el siguiente epigrama, que a pesar de la sofisticación de su cultura pudieron ser felices gracias a la práctica de la mancebía.

El siguiente epigrama nº. 26 recurre al humor humorístico, pues dice lo siguiente:

Yo no he pecado mucho, pero ya sé de esas cosas (52).

En este verso, el pecado está connotado con la mancebía de los griegos; por otra parte, el poeta paseante es un adolescente, por consiguiente ha “pecado” poco, es decir sabe poco sobre los asuntos de la carne, pero sabe. Luego, en el siguiente epigrama nº. 27, usa el humor irónico para ridiculizarse a sí mismo, apelando al sentido común de un personaje del cuento italiano:

Bertoldo⁷⁰ diría estas cosas mejor, pero Bertoldo no las diría nunca.

⁷⁰ Véase González, Porto-Bompiani en *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Bertoldo, Bertoldino, de Giulio Cesare Croce (1550-1609), y Cacaseno, de Adriano Banchieri (1567-1634). Bertoldo es un personaje de la trilogía mencionada. Es la historia del montañés en la corte de Alboinoes la refundición de un diálogo latino traducido al italiano bajo el título de el *Dyálogo de Salomón e Marcolpho* (Venecia , 1502), y constituye el último eslabón de un ciclo antiquísimo de leyendas que ya a fines del siglo V se había difundido por todo el occidente a pesar de los esfuerzos realizados por la Iglesia para evitar su propalación por causa de los acentos de malicia excesivamente diabólica puestas en boca del antagonista de Salomón...Una razón de la popularidad de Bertoldo es el sabor de la sentenciosa verdad de sus máximas muchas de las cuales son real y propiamente, «máximas eternas» y dichos tan viejas como el mundo, que convierten al librito en una especie de código de la vida cotidiana, de prontuario de sabiduría que reúne de todo un poco, aun las normas del más redomado y antiheroico aldeanismo. Se trata de una lógica fundamentada esencialmente en el provecho propio y la desconfianza más recelosa: «Quien dice mal, acierta casi siempre», «Sólo [sic] se engaña quien confía». Lo que en ocasiones impresiona mayormente es la idea de la gran antigüedad del mundo; dice Bertoldo: «Cuatro mil años antes que tú existieras, ya rebuznaba el asno». Este rebuzno, percibido a cuatro mil años de distancia, da realmente el tono a toda la «filosofía» del Bertoldo (1960: 138). A nuestro juicio, por ser un Bertoldo un personaje de la literatura antigua, el poeta paseante haciendo uso del humor irónico afirma que este no entra en honduras, cuando se sabe que a pesar de su origen humilde, Bertoldo dice grandes verdades a través de sus máximas.

Él no se mete en honduras —y está viejo, quiere paz y hasta apoya a los moderados— (52).

El siguiente epigrama nº. 28, retoma la parodia del mandamiento respecto al amor al prójimo:

El mundo no está precisamente loco, pero sí demasiado
decente. No hay manera de hacerle hablar cuando está borracho.
Cuando no lo está, abomina de la borrachera
o ama a su prójimo (52).

En la primera parte, del primer verso el poeta paseante afirma que “El mundo no está precisamente loco, pero sí demasiado decente”, lo quiere decir es que el mundo no está loco porque todavía sus habitantes guardan cordura lo que implica que en él se actúe con decencia, decencia que para el poeta es falta de cordura, ya que en el siguiente verso nos dice: «No hay manera de hacerle hablar cuando está borracho». Por lo general, los borrachos tienden a hablar más de lo debido, pero desde la perspectiva del poeta paseante, hasta un borracho es decente, porque se cuida en hablar. Seguidamente dice complementado el sentido del verso anterior: «Cuando no lo está abomina la borrachera/ o ama a su prójimo» (46). En este sentido, la decencia del “borracho” cuando está sobrio lo convierte en un hipócrita, ya que abomina la borrachera o ama a su prójimo. De este modo, recurriendo al humor irónico estable se burla de la “decencia” de los ciudadanos.

El epigrama nº. 29 dice:

Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son
los hombres (52).

Aquí, el poeta paseante en un acto de sinceridad declara su ignorancia acerca del conocimiento del mundo y los hombres, de manera que todo lo dicho en el epigrama anterior lo libra cínicamente de cualquier interpretación de ironía estable.

Seguidamente, el poeta paseante se focaliza en la alusión al prójimo en los epigramas nº. 30, nº. 31 y nº. 32:

Epigrama nº.30:

Sólo [sic] sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo (52).

Epigrama nº.31:

Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen

Y mueren a cada instante y no viven nada (52).

Epigrama nº.32:

He aquí mis prójimos (52).

En el epigrama nº. 30, se observa el sustrato de tres de los diez mandamientos otorgados por Yahvé a Moisés en el monte Sinaí. Recordemos uno de los primeros:

⁵No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo Yahvé, tu Dios, soy un Dios celoso, que castigo la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y la cuarta generación de los que me odian, ⁶pero tengo misericordia

por mil generaciones con los que me aman y guardan mis mandamientos (Éxodo, v. 5 y 6. 2007: 93).

Este mandamiento se refiere a la justicia de Dios. En este sentido, Dios es justo con los que no cumplen y con los que cumplen los mandamientos que él impone. A los primeros: los castiga; a los segundos: les tiene misericordia.

El siguiente mandamiento: «¹²Honra a tu padre y a tu madre, para que se prolonguen tus días sobre la tierra que Yahvé, tu Dios, te va a dar» (Éxodo, v. 12. 2007: 93). En este mandamiento, Dios exige el respeto al padre y a la madre, para lograr una vida prolongada. Y, por último, el mandamiento relacionado con el prójimo: «¹⁷No codiciarás la casa de tu prójimo, ni codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su sierva, ni su buey, ni su burro, ni nada que sea de tu prójimo» (Éxodo 20, v. 17. 2007: 93). En resumidas cuentas, el epigrama n.º.29 sintetiza las leyes del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento.

El epigrama n.º. 31 refuerza la idea del “amor al prójimo”, apelando al humor irónico estable, puesto que el prójimo para el poeta paseante es él mismo; por ello dice: «Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen/ y mueren a cada instante y no viven nada» (52). Ahora bien, este verso, se complementa con el verso siguiente: «He aquí mis prójimos» (52), es decir, él mismo es sus prójimos, en todas sus variantes, en todas las imágenes fragmentadas de sí mismo.

Observamos que desde el epigrama n.º. 22 hasta el n.º. 32 surge la alusión a la ley cristiana predicada por Jesucristo: El amor al prójimo. Además, se observa el

sustrato de algunos de los diez mandamientos, provenientes del Antiguo testamento.

El epigrama nº.33, por otro lado, alude a la justicia materializada por los hombres a través de las estatuas que las representan:

La justicia es unas estatuas feas en las plazas de las ciudades (52).

De esta manera, indirectamente el poeta paseante afirma que no cree en el ideal de justicia, es decir en el concepto de justicia, en el sustantivo abstracto del plano jurídico que rige el orden social. Por consiguiente, se percibe un sesgo de humor satírico al criticar, y ridiculizar el sentido de justicia del plano jurídico. Seguidamente, continuando con el sentido de justicia, en el epigrama nº. 34 afirma:

Ninguna de ellas me gusta ni poco ni mucho —no son diosas ni mujeres (52).

Así, el poeta paseante, confirma su escepticismo con respecto a la justicia y recurriendo al humor irónico estable manifiesta que las estatuas que representan al ideal de la justicia no son de su agrado, porque a pesar de ser objetos concretos, no son ni diosas ni mujeres, ya que según la perspectiva del poeta paseante, las mujeres sí son más concretas.

El epigrama nº. 35 refuerza los dos epigramas anteriores:

Yo amo la justicia de las mujeres sin túnica

Y sin divinidad (52).

En los epigramas nº. 33 al nº. 35 se percibe el tema de la justicia humana, del plano jurídico versus la justicia sin divinidad de las mujeres, en el plano sexual.

En los epigramas nº. 36 hasta el epigrama nº. 39, el tema de la honradez se percibe de manera sutil recurriendo al humor irónico, cuyo sustrato religioso se deriva de los mandamientos indicados en el Antiguo y Nuevo Testamento:

Epigrama nº 36:

En punto a honradez, no soy de los peores (52).

Epigrama nº. 37:

Como mi pan a solas, sin dar envidia a mi prójimo (53).

El poeta paseante, se siente tranquilo consigo mismo, al no considerarse mejor que nadie y al no exponerse a vista del prójimo, ya que el único prójimo que él conoce es él mismo.

Continúa el tema de la honradez, indirectamente en el epigrama nº. 38:

Nací en la ciudad y no sé ver el campo (53).

En este epigrama, el poeta paseante demuestra su honradez, una vez más, al afirmar que él es ciudadano; y, por consiguiente, no comprende el campo, o la vida rural. El siguiente epigrama nº. 39 complementa el sentido del nº. 38 al decir:

Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío.

En el primer verso de este epigrama, a través del humor irónico estable, el poeta paseante afirma ahorrarse el “pecado” de desear a la tierra-campo (+bajo),

porque no la comprende, por eso no la desea. Sin embargo, en el siguiente epigrama nº. 40 dice:

En cambio, deseo el cielo (53).

En este sentido, el poeta paseante comete el “pecado indirecto” de desear lo inalcanzable: el cielo (+alto). Solo en un sentido subliminal, metafórico es posible “alcanzar el cielo”. Asimismo, el sentido de este epigrama se complementa con el epigrama nº.41:

Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico (53).

Con este epigrama refuerza la idea de ser un hombre interesado en los asuntos espirituales, es decir un místico, por eso desea el cielo. Culmina, por un lado, con el sentido místico de desear el cielo, al aclarar en el epigrama nº. 42 lo siguiente:

Me gustan los colores del cielo porque es seguro que no
son tintes alemanes. (53)

En este epigrama queda claro la antipatía que produce, en el poeta paseante, lo proveniente de la cultura alemana, como es el caso de los tintes. La presencia del humor irónico estable es innegable.

A partir del epigrama nº.43, se focaliza el tema de la vida del hombre relacionado a la del perro:

Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina,

Casi nada hombre (53).

En este epigrama, por un lado, predomina la presencia de la estética grotesca, puesto que el poeta paseante se animaliza a través de la figura del perro y se cosifica, en cierto modo, con la imagen de la máquina. Por el otro, el poeta paseante se deshumaniza, como consecuencia de la animalización y cosificación.

El siguiente epigrama nº. 44 asevera:

No estoy muy convencido de mi humanidad; no quiero ser
como los otros (53).

El epigrama nº. 45 dice:

No quiero ser feliz con permiso de la policía (53).

En estos epigramas nº. 44 y 45, se observa una doble negación con respecto a identidad humana y la felicidad. En primer lugar, afirma no estar convencido de su humanidad, y por consiguiente no quiere ser como los que lo rodean. En segundo lugar, quiere ser feliz, pero sin la presencia policial. En síntesis, en ambos epigramas, el poeta paseante percibe su humanidad condicionada, amenazada por la institución del Estado, es decir, la policía. Aquí se percibe, el humor satírico, porque critica indirectamente el contexto político en el que se sitúa como sujeto poeta paseante.

En el epigrama nº. 46 el poeta paseante dice:

Ahora en las calles hay un poco de sol.

En este epigrama se percibe cierto sosiego en el poeta gracias a la poca luz emitida por el sol.

El epigrama n.º. 47 dice:

No sé quién se lo ha llevado, qué mal hombre, dejando

manchas en el suelo como un animal degollado (53).

Este epigrama se refiere a un crimen planeado o a una pelea callejera con armas blancas, puesto que el supuesto hombre herido ha dejado en el suelo sangre como si fuera un animal sacrificado. Este epigrama, a nuestro juicio, presenta sesgos de humor entre irónico inestable y satírico, porque critica a quien se llevó al herido o al cadáver sin limpiar el suelo manchado por la sangre. Asimismo, percibimos a nuestro juicio, un epigrama-crónica, porque da cuenta de un acto violento en la calle.

El epigrama n.º. 48 dice:

Pasa un perrito cojo —he aquí la única compasión, la única

caridad, el único amor de que soy capaz (53).

El poeta paseante, en este epigrama, a través del humor irónico estable da cuenta de su indiferencia y falta de solidaridad hacia los seres humanos, por ello declara su “única compasión”, “única caridad” y “único amor” del que es capaz hacia un perrito desvalido. El epigrama que sigue es el n.º. 49, este alude a la “humanidad” de los perros gracias al hecho de que no existe líder político socialista que los represente:

Los perros no tienen Lenin, y esto les garantiza una vida
humana pero verdadera (53).

El humor irónico estable de este epigrama se percibe de inmediato; también notamos el humor satírico, ya que a través de la figura de Lenin, líder de los bolcheviques, el poeta paseante critica al régimen socialista.

En el epigrama nº. 50, destaca el tema de la deshumanización del hombre:

Andar por las calles como los hombres de Pío Baroja
(todos un poco perros) (53).

Los personajes masculinos de Pío Baroja se caracterizan por su descontento por la vida, tal es el caso de la novela *El árbol de la ciencia* que reúne las características propias de la generación del 98 como existencialismo, angustia, melancolía, sentimientos que deshumanizan al hombre. En efecto, el poeta paseante, percibe su existencia deshumanizada al caminar por las calles. Así también se observa que el paseante, continúa con la idea de metaforizar la deshumanización del hombre valiéndose de la figura del perro. Por eso, en el epigrama nº. 51 afirma:

Mascar huesos como los poetas de Murger,
Pero con serenidad (53).

En el epigrama nº.52, regresa con su afilado humor irónico para complementar el sentido del epigrama anterior con los epigramas nº. 51 y nº. 52:

Epigrama nº.52:

Pero los hombres tienen posvida (53).

Epigrama nº.53:

Por eso se dedican al amor al prójimo (53).

Recurriendo al humor irónico estable, el poeta paseante, se burla de la trascendencia del hombre después de la muerte, es decir, se burla de las religiones cuyas doctrinas afirman que después de la vida terrenal nos espera otra, porque el alma no muere. Por eso, el epigrama nº. 52 se complementa con el epigrama nº.53 que también se vale del humor irónico estable para destacar el temor de los hombres ante la muerte, indirectamente, puesto que tienen “posvida”. Entonces, mejor se dedican, por si acaso, “al amor al prójimo”, es decir a tener consideración con los conocidos y desconocidos y de este modo asegurarse cierto bienestar más allá de la vida terrenal.

El epigrama nº.54 nos dice:

El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo
vacío... (53).

Este epigrama cuyo humor es irónico estable plantea la inutilidad del hombre durante el tiempo que vive; pues, si bien es cierto, el dinero permite satisfacer las necesidades básicas de la mayoría de los hombres que trabajan, esto no garantiza que sea una acción conscientemente feliz. Por ello, lo del “tiempo inútil/vacío”. Indirectamente, también se percibe el humor satírico porque critica sutilmente la inversión de vida que la mayoría de hombres realizan en su quehacer cotidiano para sobrevivir.

El epigrama nº.55:

Diógenes es un mito —la humanización del perro— (53).

El filósofo Diógenes y la filosofía del cinismo adoptaron la actitud sencilla de la vida de los perros. En este epigrama, se observa a través del humor irónico estable cómo el poeta desmitifica el mito de Diógenes. Por el contrario, inaugura una nueva versión de esta desmitificación a través de “la humanización del perro”. El poeta adolescente satiriza la evolución del animal perro hacia la humanización; y, por consiguiente, la involución del hombre transformado en perro. Indirectamente satiriza la vida de los hombres en una sociedad incipientemente moderna.

El epigrama nº.56 nos dice:

El anhelo que tienen los grandes hombres de ser

completamente perros. Los pequeños hombres quieren

ser completamente grandes hombres, millonarios,

a veces dioses (53).

Aquí continúa el poeta apelando al humor irónico estable para deshumanizar el anhelo enajenado de los hombres que buscan deshumanizarse, inconscientemente, en lugar de humanizarse, puesto que preferirían la libertad de ser como los perros y de esa manera evadir las responsabilidades propias de lo que implica pertenecer al grupo de “los grandes hombres”. A esto se contraponen la idea de los pequeños hombres que desconocen lo que es ser un “grande hombre”,

por ello aspiran ser millonarios, para obtener de ese modo poder y controlar absolutamente todo lo que desean.

El epigrama nº. 57 dice:

Pero estas cosas se deben decir en voz baja —siento miedo

De oírme a mí mismo (53).

El humor irónico estable consigo mismo prevalece en ese epigrama, puesto que el poeta sabe que el humor satírico con el que critica sutilmente las actividades “deshumanizantes” a la que se dedican los “grandes hombres” puede ser censurado de diferentes maneras. Por ello, su temor de escucharse a sí mismo.

En el epigrama nº. 58 tenemos:

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera

que ensaya las grandes felicidades (53).

En este epigrama se observa el humor humorístico en la contraposición de sentidos, puesto que juega con la negación de la idea de no ser un gran hombre. Sin embargo, se considera un hombre como cualquiera pero “que ensaya las grandes felicidades”, es decir, el poeta paseante se considera un soñador, aunque no lo parezca. Por consiguiente, se burla de sí mismo.

Veamos el epigrama nº.59:

Pero la felicidad no basta a ser feliz (53).

Aquí el humor irónico estable se hace presente, puesto que si la felicidad a la que aspira el hombre no es suficiente; entonces, qué hay más allá de la felicidad, qué puede ser más valioso que la felicidad.

El epigrama que sigue es el n.º.60:

El mundo está demasiado feo, y no hay manera

De embellecerlo (54).

Este epigrama complementa el sentido del n.º. 59, puesto que no basta la felicidad para ser feliz, ya que “El mundo está demasiado feo”. Este hecho impedirá indirectamente la felicidad individual. En términos generales, el poeta quiere ser feliz, pero también quiere que el mundo entero lo sea, para que la felicidad sea estable. Pero como el poeta paseante es nihilista no cree que sea posible la felicidad de todos los seres humanos. Por ello, complementa el sentido de este epigrama con el n.º. 61:

Sólo [sic] puedo imaginarlo como una ciudad de burdeles

y fábricas bajo un aletazo de banderas rojas (54).

El humor irónico estable permite al poeta imaginarse a la ciudad convertida en un burdel decadente, y las fábricas en lugares de producción estatizadas por algún régimen socialista. Indirectamente, también, observamos el humor satírico, ya que critica con sutileza la incapacidad de los líderes de turno para concretizar la idea de la modernización.

El siguiente epigrama es el n.º. 62:

Yo me siento las manos delicadas (54).

En este epigrama el poeta paseante se burla de sí mismo. A nuestro juicio, alude a la época aristocrática cuando los griegos consideraban que para dedicarse a las actividades del espíritu era necesario tener una mente libre de preocupaciones materiales. Gred Ibcher al respecto afirma: «Trátase de la opinión, muy divulgada en Grecia, de que las faenas del espíritu no pueden ser realizadas con propiedad por aquellos que a falta de un esclavo, tienen que ensuciarse sus propias manos al encender una estufa» (1973: 22). Por lo tanto, “las manos delicadas” estaría haciendo referencia a su labor como poeta, hombre dedicado a las actividades del espíritu, por consiguiente se ubica a sí mismo, en un peldaño más arriba de la mayoría de los “grandes hombres” y de los “pequeños hombres”.

El epigrama n.º. 63 dice:

¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada (54).

Luego, de sentirse elegido para realizar las actividades del espíritu, se considera como un hombre que no quiere nada. Todo le resulta insuficiente. Este epigrama se complementa con el n.º. 64 y 65:

Epigrama n.º. 64:

O, tal vez, ser un hombre como los toros o como los otros (54).

Epigrama n.º. 65:

Tú no tienes las orejas demasiado grandes (54).

En el epigrama 64, observamos el humor humorístico, el juego de palabras—paronomasia— entre toros y otros. Por otra parte, se percibe al poeta en la disyuntiva imaginaria de ser como la gente brava, en otras palabras, como los toros; o como los otros, es decir, como los “grandes hombres” y los “pequeños hombres”. En el epigrama n.º. 65, continúa la presencia del humor humorístico. La imagen de “tú no tienes las orejas demasiado grandes” alude a las orejas del toro; en este sentido, descarta su identificación con la fuerza y bravura de estos animales, quedando implícita su única opción: ser como los otros.

El epigrama n.º.66 dice:

Yo quiero ser feliz de una manera pequeña. Con dulzura,
 con esperanza, con insatisfacción, con limitación,
 con tiempo, con perfección (54).

El primer verso de este epigrama acude al humor humorístico para referirse a la felicidad de una manera pequeña; no obstante los siguientes versos están enmarcados dentro del humor irónico, porque su felicidad pequeña debe caracterizarse por la “perfección”.

El epigrama n.º. 67 dice:

Ahora puedo embarcarme en un trasatlántico.

E ir pescando durante la travesía aventuras como peces (54).

El humor irónico destaca en el primer verso de este epigrama. El segundo verso presenta un giro hacia el humor humorístico, ya que se asocia la pesca de peces con la idea de pescar aventuras.

Los epigramas nº. 68 y nº. 69 son complementarios, una vez más el poeta paseante se encuentra desconcertado:

Epigrama nº. 68 dice:

Pero ¿a dónde iría yo?

Este cuestiona el posible lugar a donde el poeta podría encontrarse consigo mismo.

Epigrama nº. 69:

El mundo me es insuficiente.

Aquí destaca el humor irónico estable para destacar su excesiva necesidad de conocer el mundo.

El nº. 70 acude al humor irónico estable para destacar su impotencia ante la inmensidad del mundo, y la poca capacidad que el poeta paseante tiene para desmenuzarlo según su antojo.

Es demasiado grande, y ni puedo desmenuzarlo

En pequeñas satisfacciones como yo quiero (54).

El epigrama nº. 71 y nº. 72 se complementa con respecto al sentido de la muerte:

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

Y yo quiero que sea un largo deleite con su fin, con su calidad (54).

El primero es un verso bastante positivo; por consiguiente, se advierte el humor humorístico, pues reduce la muerte a una idea, a un plano abstracto. La muerte física desde su perspectiva es nada. El epigrama nº.72 complementa esta idea de que la muerte es solo una idea, en la que proyecta su esperanza de vivirla con deleite.

El epigrama nº. 73: «El puerto, lleno de niebla, está demasiado romántico» (54), continúa manifestándose el humor irónico estable, ya que en un lugar lleno de niebla no se puede ver nada, así que lo romántico aquí es irónico. El sentido de este epigrama cierra de alguna manera el sentido del grupo de epigramas comprendidos entre los números 68-72.

El epigrama nº. 74 «El balneario de Cíteres es un balneario noarteamericano» desmitifica a través del humor irónico a Cíteres, la isla griega cuyo mito narra nacimiento de Venus de las aguas que rodeaban a estas islas. Por consiguiente, el poeta paseante parodia a la isla griega a tal punto de considerarla un balneario norteamericano.

El epigrama nº.75 dice:

Las yanquis tienen la carne demasiado fresca, casi fría,
Casi muerta (54).

Este epigrama resulta del humor irónico estable del poeta, puesto que asocia la frialdad de las yanquis con la frialdad de las aguas del balneario norteamericano Cíteres; por consiguiente, el poeta no admite, indirectamente, que una yanqui tenga

alguna semejanza con Afrodita, la diosa del amor que nació de las aguas que rodean la isla de Cíteres.

El siguiente epigrama nº. 76 nos dice:

El panorama cambia como una película desde todas

Las esquinas (54).

En este epigrama el poeta paseante simplemente es lírico, dramático, romántico, pues compara el panorama que está percibiendo con un producto cultural, en otros términos, una película. Siente que la vida es como una película.

Cuando percibimos cierto lirismo dramático, inmediatamente nos da muestra del humor humorístico, en el epigrama nº 77:

El beso final, ya suena en la sombra de la sala llena

De candelas de cigarrillos. Pero ésta [sic] no es la escena final.

Pero ello es por lo que el beso suena (54).

En este epigrama asocia la vida cotidiana de cualquier mortal al asistir al cine. La atención se focaliza en la escena final de una película romántica que suele terminar con el beso. Este beso no es un beso cualquiera: “suena” en medio de una sala llena de cigarrillos encendidos. Ahora, el hecho de que el beso suene implica que no es mudo, está vivo, en otras palabras, vibra en la sala. Por lo tanto, desde la perspectiva del poeta paseante, no puede terminar la escena con el beso, ya que el sonido, en sentido figurado, implica trascendencia: «Pero ello es por lo que el beso suena».

El siguiente epigrama nº.78 dice:

Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida,

Perfección, satisfacción, deleite (54).

Una vez más el poeta es lírico en sentido nihilista, pero también percibimos el humor irónico estable, puesto que no le basta ni la muerte. Después de la muerte quién puede sentirse insatisfecho. Cómo puede saber que después de la muerte va a sentir la necesidad de satisfacerse acerca de algo. Es sumamente irónico. Indirectamente, no cree en el descanso eterno.

En el epigrama nº. 79, el poeta paseante continúa su recorrido por las calles de la ciudad:

¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso? (54)

Este epigrama se complementa con el nº. 80:

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

Me siento la tarde (54).

En ambos epigramas se percibe el lirismo nostálgico, a tal punto de sentirse la tarde, a pesar de que esta ya terminó.

El epigrama nº. 81 nos dice:

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 (55).

En este epigrama el poeta paseante acude al humor irónico estable para afirmar que el recuerdo de sus años inocentes le borran los malos pensamientos. Por lo tanto, al borrar tales pensamientos siente que es un hombre que nunca ha pecado, en términos generales, que nunca ha ofendido a nadie.

Los dos últimos epigramas 82 y 83 son los siguientes:

Estoy sin pasado, con un futuro excesivo.

A casa...

Ambos epigramas se complementan, ya que el poeta paseante después de haber hecho su catarsis al caminar por las calles de la ciudad y observar la vida de los hombres en una ciudad en proceso de modernización, se siente más tranquilo, sin pasado, sin pensamiento negativo, con un futuro excesivo. Es decir, caminar, a pesar de percibir lo que no le hace gracia, ha renovado su espíritu, para finalmente regresar a su casa, en otros términos, a su refugio.

Desde la perspectiva del humor, percibimos que "Poemas underwood" es un conjunto de epigramas cuya densidad es de humor satírico, porque critica la situación política y socio-cultural de la incipiente ciudad en proceso de modernización. Además, en estos epigramas destacan también, la presencia del humor irónico estable, paródico y la presencia de la estética grotesca. Finalmente, observamos un lirismo nostálgico, nihilista que podríamos llamar humor dramático.

U=Humor en “Poemas underwood”

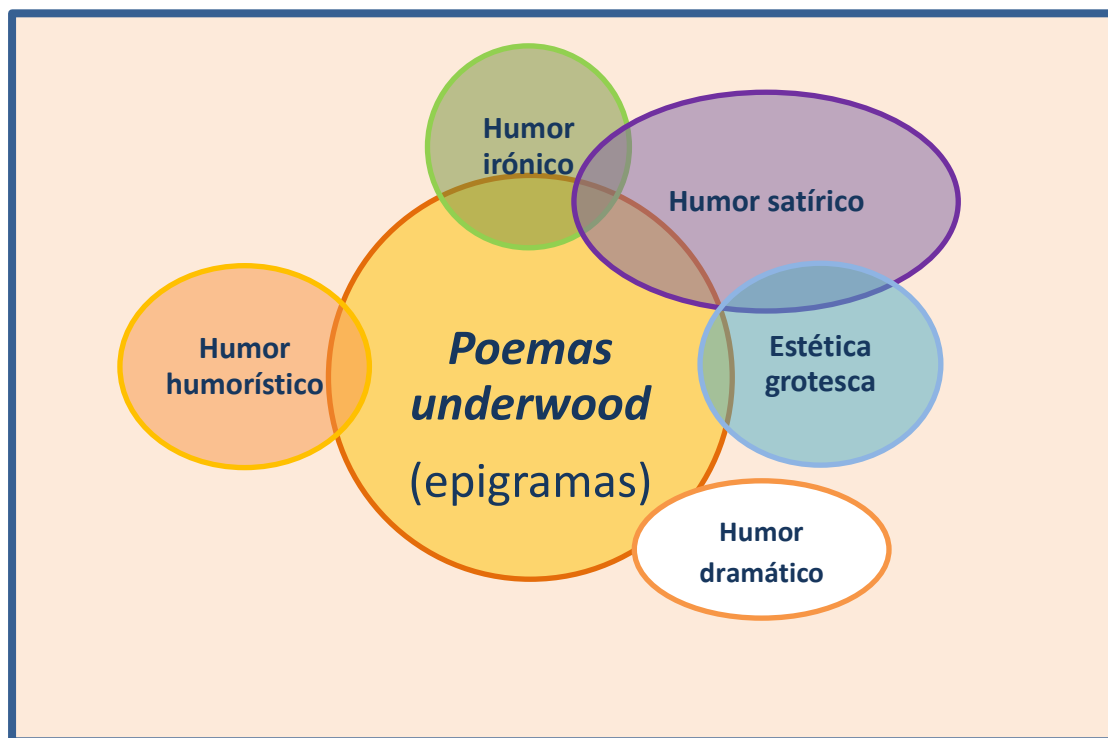


Gráfico nº.2 (elaboración propia). Predominio del humor satírico en “Poemas underwood”

6.1.7. Los malecones

En Barranco de los años veinte lo que más abundaban eran los malecones. Según Félix Humberto Lituma Siverio existían los siguientes: el Malecón de los ingleses que fue construido en 1881 por los vecinos (2014: 259); el Malecón Osma, limitando con los malecones de Chorrillos (2014: 261); el Malecón Pazos inaugurada el 24 de setiembre de 1923. Por las fechas en los que fueron inaugurados estos malecones, deducimos que Adán a través de la ficción de *La casa de cartón* se refiere a estos, de cierta forma. Por otra parte, en la actualidad además de estos malecones, se fueron inaugurando otros como lo afirma Lituma Siverio: el Malecón Paul Harris denominado así en sesión de concejo de 9 de

noviembre de 1959 (2014: 261); el Malecón Sousa denominado por sesión de concejo de 29 de setiembre de 1992 (2014: 266).

6.1.8. El bulevar Proust

Este bulevar es un espacio que surge de la imaginación del narrador y su amigo Lucho: “Hemos venido, Lucho y yo, al malecón intermedio, al cual hemos bautizado con el nombre de bulevar Proust”⁷¹ (49). Ahora bien, líneas seguidas el narrador afirma:

Sí bulevar Proust —malecón antiguo, valioso, notable, que no es un bulevar por los dos lados, sino por uno solamente— al otro, sicológica inmensidad del mar, la acera de la calle en que está la casa de la familia Swann, la puerta sentida en cada una de sus moléculas, el cálculo infinitesimal de sus probabilidades de emoción, etcétera. ¿Árboles...? —faroles— troncos de arbustos que la luz tuerce y la sombra hace verdes. 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 —los troncos sostienen al extremo superior campanas de cristal que encierran flores amarillas— (49).

⁷¹ Véase Aguilar Ponce, Emma en *Una novela vanguardista: La casa de cartón de Martín*. Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010. «Se percibe que bautizan al bulevar con el nombre de Proust en honor al escritor francés Marcel Proust cuya novela *En busca del tiempo perdido* se conforma de una primera parte titulada *Por el camino de Swann*. Este espacio imaginario, nos permite percibir el deseo del narrador por ver a Barranco convertida en una ciudad moderna con bulevares al estilo francés que se caracterizaban por tener avenidas amplias en cuyos márgenes se encuentran los árboles. Sin embargo en el “bulevar” del narrador no hay árboles, en su lugar encontramos faroles. ¿Qué motiva al narrador a soñar con un bulevar que no existe en Barranco al modo de los bulevares como los de París? Al parecer, el hecho de que el narrador tiene mucha necesidad de vivir emociones fuertes que le permitan sentir que se encuentra vivo. En otros términos, este narrador siente que habita en una ciudad nada delirante, en oposición a la ciudad delirio, territorio que se caracterizaba por “[...] ser vibrante, sobrecargado de signos y estímulos para atraer y estimular continuamente al visitante, para aturdir al flâneur” (Amendola 2000: 222). Por otro lado, habíamos señalado que el narrador de *La casa de cartón* es un narrador paseante al estilo “flâneur”. Amendola en relación a este personaje nos dice: “Lo que tanto Baudelaire como Benjamin tenían claro era que el flâneur necesitaba una ciudad particular, formas urbanas particulares, un clima particular [...]. El flâneur no se podría pensar sin los grandes bulevares y las grandes aceras donde se puede correr hacia un destino y, al mismo tiempo, detenerse” (2000:190)» (2010: 153).

Acudiendo al humor irónico estable, el narrador considera que el bulevar Proust, es un bulevar solo por un lado y no por el otro. Un bulevar desde el sentido estricto de la palabra es bulevar por ambos lados y no solo por uno. Así también, hace referencia a la casa de la familia Swann, deducimos que se está refiriendo a la vivienda de estilo francés cuyos habitantes son migrantes franceses. En cuanto a la vegetación de un bulevar, el narrador considera que existen más faroles que árboles. En conclusión, el bulevar imaginado no es un bulevar propiamente dicho, pero tal vez se aproxima remotamente a un bulevar como los de París, Francia que a comienzos de siglo eran muy famosos.

6.1.9. El mar

El mar es el espacio al que acude el narrador desde una perspectiva romántica y filosófica pero a pesar de ello, se advierte el humor en sus diversas variantes. Como espacio erótico, el narrador da cuenta de sus primeros encuentros amorosos. En el fragmento nº. 10, nos dice: «Mi quinto amor fue una muchacha sucia con quien pequé casi en la noche, casi en el mar» (24). Si bien es cierto, el narrador da cuenta de que pecó con su enamorada “casi en el mar”, a nuestro juicio, probablemente se encontraba en la orilla de este y con el atardecer de fondo para complementar la escena de su “pecado”. En efecto, advertimos el humor irónico estable, pues el narrador califica a su enamorada como “sucia” estando tan cerca del mar, del agua cuyo sentido desde siempre se relaciona con la limpieza, la purificación.

En el fragmento nº. 17, el narrador se refiere a otra enamorada a la que no identifica con un nombre específico, simplemente la llama “ella”: “[...] ella salió de

su remojón vestida de agua; ya no me quería [...]” (40). La imagen de ella saliendo “vestida de agua”, desde nuestra perspectiva resulta risueña, de humor humorístico, tal vez lo que quiso decir el narrador es que la ropa de baño que traía puesta se le escurría demasiado a su enamorada.

El narrador se refiere a otra de sus enamoradas, en el fragmento n.º 20: «Lalá se perforaba las orejas con los meñiques [...]. Yo la besé súbitamente, sin motivo, detrás de una ola achacosa y complaciente que no seguía adelante; el beso resonó en la tarde como en un teatro» (43). Observamos la imagen de Lalá perforándose las orejas con los meñiques, ya que había entrado mucha agua en los orificios de los oídos de Lalá; por consiguiente, la imagen de la perforación resulta hiperbólica, absurda de un humor humorístico. Por otro lado, al referirse a “ola achacosa” nos revela una imagen de la naturaleza cansada de su rutina diaria e incesante: el vaivén de las olas, que no deja de ser humorística. En este sentido, el narrador revela la falta de amor hacia su enamorada a través de la imagen de la “ola achacosa”, ya que afirma: “Yo no quería a Lalá” (43), sin embargo, el espacio mar presenta su encanto inherente que genera en el narrador la proyección de una ilusión amorosa, lo que podría ser la compañía con alguien a quien se ama. El narrador asocia la imagen poética, romántica del mar con la imagen del lecho y el sueño, para contrastarla seguidamente con la imagen del bostezo de Lalá asociada al humor humorístico: “Salimos del baño como del lecho, como de un sueño [...] Lalá bostezó” (43).

6.1.9.1. El mar: una percepción filosófica

Hans-Georg Gadamer en “Acerca de la verdad de la palabra” (1971) cuestiona la autenticidad de esta. Acude a la obra *El ser y el tiempo* de su maestro Martín Heidegger quien concibe “el lenguaje como existencial, es decir, como una determinación del ser-ahí que se caracteriza por su comprensión del ser” (1971: 19). Por otro lado, Gadamer explica que la palabra en cuanto palabra no es solo desocultación, sino también encubridora y ocultadora (1971:20). En este sentido, Adán a través de la palabra construye un personaje narrador, poeta adolescente. Este personaje es a quien el autor le atribuye en la ficción el hecho de reflexionar acerca de lo qué es la vida. En esta construcción, siguiendo a Gadamer, Adán desoculta a través de la palabra una concepción acerca de la vida, que al mismo tiempo resulta para los lectores un reto para interpretar lo que esa concepción desocultada, encubre y oculta. Por otra parte, Gadamer sostiene:

si la desocultación y la ocultación se piensan realmente como momentos estructurales del “ser”, si la temporalidad corresponde al ser y no sólo [sic] a los entes que guardan sitio al ser, entonces es verdad que persiste la caracterización del hombre como “ser-ahí”, e igualmente es cierto que no sólo [sic] él mismo se encuentra en el lenguaje como en casa, sino que en el lenguaje que hablamos unos con otros, el “ser” es(tá) ahí» (1971: 20).

La idea del ser-ahí, Dasein, que proviene de Heidegger es recontextualizada por Gadamer para explicar que ser-ahí es estar abierto al “ahí”. En otras palabras, el filósofo considera que la autenticidad de la palabra, en cuanto palabra verdadera «será determinada más bien a partir del ser, como palabra en que acontece la verdad» (1971: 20). Entonces, el filósofo se pregunta: «¿Cuál es la palabra “auténtica”? [...] Ser palabra quiere decir ser dicente» (1971: 20). Y ser dicente está relacionado con una pretensión de validez permanente, esto para Gadamer se

relaciona con el misterio de la escritura. Por lo tanto, dice el filósofo: «no es arbitrario y absurdo como puede parecer a primera vista que yo defina la palabra propiamente diciente como texto» (1971: 21). Por consiguiente, al interpretar parte del fragmento indicado, estamos dispuestos a “escuchar” la palabra auténtica, el ser-diciente del personaje narrador poeta quien dice: «Yo soy un muchacho risueño. Nací con la boca alegre. *Mi vida es una boca que habla, que come y que sonríe*». [La cursiva es nuestra] (2001: 61).

En primer lugar, el personaje narrador es “innominado”, ya que no se identifica con nombre específico, sin embargo, observamos en la cita leída líneas arriba, y a lo largo de toda la novela que se refiere a sí mismo a través del pronombre Yo. Por consiguiente, no es absurdo indicar, siguiendo a Roland Barthes, que su nombre es Yo, el mejor de los nombres, ya sea de manera implícita o explícita. En segundo lugar, advertimos en el siguiente enunciado: «Mi vida es una boca que *habla, que come y que sonríe*» (61), la importancia que el narrador le otorga al habla, es decir al lenguaje, ya que este medio le permite la experiencia de abrir su ser, en otros términos, de dar a conocer su palabra diciente, su palabra auténtica. Esta palabra auténtica se expresa a través de las metáforas, las que se generan a partir de las interacciones semánticas y sintácticas entre las palabras elegidas por el narrador poeta. En este sentido, Carmen Bobes afirma:

El enfoque interactivo explica la metáfora como un proceso semántico que pone en relación dos términos a fin de expresar un sentido que no es el de ninguno de los dos, sino uno nuevo que tiene presentes rasgos semánticos de ambos y que sugiere a los lectores una nueva realidad, sin aportar para ello un nuevo término y sin sustituciones textuales, simplemente se trata de

un fundido de los términos de la metáfora, propuesto por el autor e interpretado con libertad y de forma abierta por el lector (2004: 99).

Gadamer sostiene que en la hermenéutica el texto tiene un *scopus*, un propósito que debe ser entendido (2012: 24), este sentido, el *scopus*, se construye desde la interacción de las metáforas continuadas tales como: «Yo no creo en la astrología. Acepto que haya estrellas tristes y alegres. Hasta afirmo que las estrellas tristes son un excelente motivo de soneto catorcesílabo. Pero no creo que nuestra vida tenga relación alguna con las estrellas» [La cursiva es nuestra] (2001: 61). Aquí, advertimos la negación de la concepción órfica:

Para un órfico, la vida en este mundo es pena y tristeza. Estamos atados a una rueda que gira en interminable vueltas de nacimiento y muerte. Nuestra vida verdadera está en las estrellas, pero estamos atados a la tierra. Solamente por purificación y renuncia y por una vida ascética podemos escapar de esta rueda y alcanzar al fin el éxtasis de la unión con Dios (Russell 2008:65).

El narrador manifiesta su escepticismo acerca de lo que se considera destino, según la concepción de los presocráticos, no cree absolutamente que exista una influencia por parte de las estrellas en la vida terrenal de los hombres. Además, evocando a Catita, su exenamorada, nos advierte de su concepción negativa con respecto a la vida al enunciar: «¡Ah, Catita, *la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe*» (61) [La cursiva es nuestra]. En esta metáfora, percatamos una antítesis con respecto a la afirmación del presocrático Heráclito de Efeso, cuya doctrina sostiene que todo se encuentra fluyendo: «No se puede pisar dos veces en el mismo río, porque las aguas nuevas siempre están fluyendo encima de ti» (Russell 2008:89). Bachelard al respecto afirma:

La movilidad heracliteana es una filosofía concreta, una filosofía total. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo (Citado por Aguilar Rocha 2012:47).

Esta resulta una perspectiva positiva, en el sentido de que la vida es una proyección constante hacia el futuro, por consiguiente no se puede detener, ya que el fluir se da enmarcado en el tiempo que por otra parte es medible en la cultura occidental. Ahora bien, regresemos a la metáfora indicada por el narrador, observemos los significados de las palabras río y charca, según el NTLLE: «Río: m. Corriente de agua continua y más o menos caudalosa que va a desembocar en otra o en el mar. Il fig. Grande abundancia de una cosa» (RAE M, 1927: 1711,2)/«Charca. F. Deposito algo considerable de agua detenida en el terreno, natural o artificialmente» (RAE M, 1927: 642,1). A partir de los significados de las palabras río/charca observamos la contraposición de sentido, a través de una serie de rasgos semánticos comunes y distintivos:

Río= [género (+masculino)+ (+natural) +(continuo)+ (+agua) +(±caudaloso)]/

Charca ={ género (+femenino)+ depósito [+agua (+detenida)]+ terreno(±natural)}

Por lo tanto, en: «La vida no es un río que corre, la vida es una charca que se corrompe», el narrador nos da a conocer la verdad “negativa” de su palabra diciente, ya que está desocultando su percepción acerca de la vida. En efecto, la vida para el narrador no fluye, no es dinámica, sino estática, esto último conlleva a que se corrompa. Aguilar Rocha, afirma que Bachelard, considera que el hombre

es el devenir, de la imagen del agua que corre, es decir, es un vértigo; no obstante, menciona que existen aguas enfermas y pesadas que se reflejan en la poesía, por ejemplo Allan Poe de quien dice: «Leyendo a Poe se comprende más íntimamente la extraña vida de las aguas muertas, y el lenguaje aprende la más terrible de las sintaxis, la sintaxis de las cosas que mueren, la vida muriente» (citado por Aguilar Rocha 2012:47). En efecto, el narrador, siguiendo a Bachelard, destaca en su metáfora “la vida muriente” a través de la imagen de la charca que se corrompe. Por otro lado, la presencia del elemento agua tanto en el río como en la charca nos lleva a percibir el símbolo que representa el agua en la concepción de la vida. En efecto, advertimos la tesis del presocrático Thales de Mileto quien: «creía que el agua es la sustancia original de la cual todas las demás se han formado; sostuvo que la tierra descansa sobre el agua» (Russell 2004:70). Por otra parte, el agua es un símbolo de amplia tradición en la literatura, religión, psicología. Este líquido elemento: «desde el punto de vista de C. G. Jung (un psicoanalista del siglo XX) [sería] parte integrante del inconsciente colectivo como símbolo que hace referencia a elementos psíquicos» (Ramos 1984:4). El narrador emplea diversas metáforas ontológicas consecutivas en las que el símbolo del agua se percibe implícitamente a través de diversas imágenes entre ellas la del charco. Por ello dice:

En el día, los mismos árboles, el mismo cielo, el mismo día se refleja en ella. En la noche—siempre las mismas estrellas, la misma luna, la misma noche—. A veces un rostro desconocido —un muchacho, un poeta, una mujer— se refleja— tanto más sombría cuanto más viejo es el charco— y el rostro después desaparece, porque no eternamente va a estar un rostro contemplándose en un charco (61).

En la primera y segunda oración: [En el día, los mismos árboles, el mismo cielo, el mismo día se refleja en ella]. [En la noche—siempre las mismas estrellas, la misma luna, la misma noche—]. Observamos, la rutina adjudicada a la naturaleza a través de los sustantivos árboles, cielo, día, estrellas, luna y noche. El efecto de rutina se logra por la enumeración de los sustantivos y el énfasis del adjetivo mismos (as). Dicha monotonía se quiebra a partir de la presencia de un ser humano que busca el reflejo de sí mismo en el charco. Con respecto a la palabra charco el NTLLE consigna el siguiente significado: «m. Agua detenida en un hoyo o cavidad de la tierra o del piso» (RAE M, 1927: 642,1). Los rasgos semánticos de charco son los siguientes:

Charco= {género (+masculino)+agua [(detenida++natural)+[hoyo^v cavidad(±artificial)]}

Una vez más la acción monótona de buscar el reflejo de un rostro en el charco, se interrumpe por la misma monotonía, ya que el agua del charco está estancada, esta imagen implica la muerte, por consiguiente se opone a la de la fluidez del agua del río, que implica vida. La vida es movimiento, fluidez; la muerte, estancamiento. De este modo, percibimos el sentido negativo de la vida a partir de los sustantivos: charca/charco cuyo contraste se percibe en el género: femenino/masculino. Este contraste a través del género nos permite advertir que la negatividad de la vida está presente en el ser humano, indistintamente del género que pertenezca. Gabriel Bounoure en un prólogo al referirse a los poemas de Edmond Jabès afirma: «el poeta sabe que una vida violenta, rebelde, sexual, analógica se desenvuelve en la escritura y la articulación. Las consonantes que

dibujan la estructura masculina del vocablo se enlazan con los rasgos cambiantes, las coloraciones finas y matizadas de las femeninas vocales. Las palabras tienen sexo como nosotros y como nosotros son miembros del Logos» (Citado por Bachelard 2014:81).

Por otra parte, el narrador complementa la acción monótona de la contemplación en el charco: «Y el rostro se contempla a sí mismo» (62). De este modo, en la oración: [Y el rostro se contempla a sí mismo.], observamos la alusión al mito de Narciso; *La metamorfosis de Ovidio* nos dice:

Había una fuente cristalina, plateada de aguas transparentes, que no habían tocado ni pastores, ni las cabrillas que pastan en el monte, ni otro tipo de ganado, que no había perturbado ningún ave, ni fiera, ni una rama caída de un árbol; había alrededor un césped al que alimentaba la cercana humedad y una arboleda que no habría de permitir que el lugar se entibiase con sol alguno. Aquí el joven, cansado por la afición a la caza y por el calor, se recostó cautivado por el aspecto del lugar y su fuente y, mientras desea calmar la sed, otra sed creció, y, mientras bebe, atraído por la imagen de la belleza contemplada, ama una esperanza sin cuerpo, piensa que es un cuerpo lo que es agua. Se queda estupefacto a la vista de sí mismo y, sin mover su propio rostro, se mantiene inmóvil como una estatua cincelada de mármol de Pros. Apoyado en la tierra, contempla el doble astro, sus ojos, y sus cabellos dignos de Baco y también dignos de Apolo y las lampiñas mejillas y el marfileño cuello y la belleza de la boca, y el rubor mezclado con nivea blancura y admira todas las cosas por las que él mismo merece admiración. Sin saberlo se desea y él mismo, que da la aprobación, la recibe, y mientras busca es buscado y a la vez incendia y se inflama (2016: 296-297).

Desde nuestra perspectiva, el narrador asocia la figura del ser humano mediante la imagen de “un muchacho, un poeta, una mujer”, con el propósito de enfatizar la búsqueda del sí mismo, de modo semejante a Narciso; sin embargo, a diferencia de Narciso, el rostro de “un muchacho, un poeta, una mujer” no se contempla en una fuente de agua cristalina, sino en un charco: «Y el rostro se

contempla a sí mismo. Y el charco apenas es un espejo turbio y mediante» (61). Percibimos, la desilusión del ser humano al intentar conocerse a sí mismo a través de su reflejo en el charco. La imagen del charco connota la muerte. Por otro lado, el narrador continúa con su percepción negativa y dice: «Un viejo es un charco al que ninguna muchacha va a mirarse la cara. Por consiguiente, en esta metáfora, si una muchacha no va a verse la cara en un viejo, entonces el viejo buscaría mirarse la cara en la de la muchacha: «Porque la vida de uno es un charco, pero la vida de los otros son caras que vienen a mirarse en él» (61). Advertimos, siguiendo a Gastón Bachelard que:

En una psicología de la comunión de dos seres que se aman la dialéctica del *animus [masculino]* y del *anima [femenino]* aparece como el fenómeno de la “proyección psicológica”. El hombre que ama a una mujer “proyecta” sobre esta mujer todos los valores que venera en su propia *anima*. Y, de la misma manera, la mujer “proyecta” sobre el hombre que ama todos los valores que su propio *animus* querría conquistar (2014 [1960]: 114).

El narrador en esta metáfora del charco (agua—estancada) resulta metafísico, puesto que en su concepción acerca de la vida, algunos seres humanos constantemente se buscan a sí mismo y al no encontrarse, entonces inician la búsqueda de su propio sí mismo, en el de los otros. Aunque el narrador, es sumamente escéptico en lo referente a la proyección amorosa de muchacha en un anciano.

Luego de manifestar el sentido negativo de la vida mediante la imagen del charco (agua-estancada), el narrador advierte a Catita acerca de ciertas naturalezas humanas con mayor proyección anímica: «Sí Catita. Pero algunas vidas no son un charco, sino un lago, un mar, un océano donde sólo [sic] se miran

el cielo y las montañas, las nubes, grandes barcos» (61). En esa metáfora el narrador presenta una concepción positiva acerca de la vida a través de la imagen del lago, mar y océano. Por consiguiente, hallamos la siguiente oposición:

Sentido negativo de la vida= [-charca v -charco]

Sentido positivo de la vida= [(+lago) v (+mar)v (+océano)]

En ambas concepciones acerca de la vida, negativa o positiva, encontramos que la esencia de estas extensiones es el agua:

El agua, ya sea en forma de río (como el temeroso Acreonte de la Envida), de lago o laguna (como la Estigia antigua), de fuente o manantial (como los que describe San Juan en su Cántico), ha tenido desde siempre un valor relacionado con la vida, “cuando fluye”, o con la ausencia de esta, “cuando el agua está estancada”. No en vano, muchos refranes castellanos hacen referencia a ese doble significado: Agua corriente no mata a la gente; agua detenida, mala bebida (Ramos 1984: 4)

Ahora bien, las imágenes que el narrador emplea para construir la concepción positiva referente a la vida según sea la extensión, son las siguientes: lago, mar y océano, es decir de menor a mayor extensión de agua, con el propósito de connotar el grado de intensidad vivencial. Por ello, le advierte a Catita: «Así es la vida de Walt Whitman —un yanqui medio loco que, por eso, fue un excelente poeta—fue un océano lleno de transatlánticos. La de Napoleón, en cambio, fue un océano lleno de navíos de guerra y de cetáceos» (62).

Walt Whitman es referido por la imagen del océano albergando transatlánticos. Esta imagen es contrapuesta con la de Napoleón a quien asocia con la imagen del océano, pero acompañado en su extensión acuosa de navíos de

guerra y cetáceos. El narrador, de este modo, concibe la vida de Whitman y Napoleón como intensas y amplias en cuanto a vivencias, por ello la relación metafórica de sus vidas con la imagen del océano. Por otro lado, siguiendo al narrador, la vida del primero está llena de aventuras (transatlánticos); en cambio la de Napoleón, llena de guerras e irónicamente deducimos de cetáceos tristemente muertos por las acciones bélicas realizadas en el mar.

Por otra parte, el narrador metaforiza la vida del santo Francisco de Asís a través de la imagen del pilón vertiendo agua en la que un borriquito con una paloma en la cabeza se acerca a beberla: «La de San Francisco, un pilón en que se abrevaba un borriquito con una paloma en el testuz» (62). Esta imagen muy bucólica destaca el amor del santo hacia los animales y la tolerancia entre los mismos: borriquito y paloma. En este sentido, la vida del santo es percibida como una vida tranquila, que fluye en dirección vertical, pacífica por ello la asocia con el pilón. Un refrán castellano dice: «Agua de fuente, sana y transparente» (Ramos 1984:4)

Luego de mencionar al Santo Francisco, continúa con el rey Felipe II, implícitamente contrapone a estos dos personalidades históricas: el primero, un santo; el segundo, un monarca; sin embargo, ambos presentan algo en común: creían irrefutablemente en dios y en la Iglesia católica. La metáfora con respecto al monarca dice: «La [la vida] de Felipe Segundo, un Mar Muerto con un aspecto muy triste y una leyenda siniestra». Aquí el narrador apela a la historia del monarca, ya que: «Felipe II fue el rey más polémico de toda la historia de España. En su tiempo,

la opinión pública fuera de la península e incluso dentro de ella, le fue desfavorable. Se le reprochaba su integrismo ideológico así como su rigidez y su afición a la burocracia». (Paloma Masa Barroso: 2012). El Mar Muerto en realidad es un lago de gran extensión, se caracteriza por la salinidad elevada:

El porcentaje de sales disueltas en el mismo es el más elevado que se registra en océanos, mares o lagos del globo terrestre. Varía entre un 30 y 32 % del total, valor que es de 8 a 10 veces superior al de los océanos y mares conexos. La cantidad total de sales disueltas se aprecia en unos 44.000 millones de toneladas. De este total, el cloro representa aproximadamente dos tercios, siguiendo en orden decreciente el magnesio, sodio, calcio, potasio, bromo y azufre (Mauricio Bubis: 25).

La metáfora «Felipe Segundo, un Mar Muerto con un aspecto muy triste y una leyenda siniestra» nos dice que este hombre tuvo una vida muy parametrada, puesto que fue uno de los propulsores de la Contrarreforma y cuyo reinado se caracterizó por enfrentar muchas batallas sobre todo con Francia. La imagen del lago corrobora el siguiente refrán: «agua de laguna [lago], enfermiza y turbia» (Ramos 1984:4).

La metáfora correspondiente a Giacomo Puccini dice: «Puccini, un lago alpino, blanco de canoas de la agencia Cook». El narrador asocia a este compositor italiano con la imagen del lago, ya que gran parte de su vida se desarrolló en Torre del Lago. Dicho lago se caracteriza por su profundidad y tranquilidad. Ahora, la imagen de las canoas de la agencia Cook sobre el lago, se asocia con el éxito comercial que logró en vida el compositor musical, ya que la agencia en mención se refiere al apellido del padre del turismo: Thomas Cook.

Con respecto a Simón Bolívar, caudillo de origen venezolano, nos dice: «La de Bolívar, un canal peligroso de escollos y miedoso de barricas flotantes» (62). Esta metáfora asocia la vida de Bolívar con la imagen de un canal, generalmente los canales son artificiales, también los hay naturales; desde nuestra perspectiva, el narrador asocia la vida de este caudillo con la imagen de canal artificial, puesto que su vida fue controversial con respecto a su posición de revolucionario. En un estudio realizado por Félix Calderón⁷² acerca de las cartas de Bolívar afirma: «Él (Bolívar) utilizó la independencia como un pretexto para diseñar su marco geopolítico en función de sus intereses fijados en la Gran Colombia, por lo tanto fue desleal con el Perú. Jugó con el proceso emancipista para rediseñar la estructura de poder en América del Sur, en perjuicio de nuestro país». Por otro lado, Santiago Castro Gómez sostiene que Marx redactó un artículo acerca Bolívar para el *New York Daily Tribune* en 1857. Este dice:

En el análisis de Marx, Bolívar no es un revolucionario burgués sino un aristócrata con ansias de poder, deseoso de construir un régimen político en el que las masas populares no tuviesen representación alguna. Este desprecio aristocrático por lo popular se revela con claridad en el proyecto bolivariano presentado ante el congreso de Angostura, donde Bolívar propone la constitución de un senado hereditario y de un presidente vitalicio (2007:48)

Entonces, en: «La de Bolívar, un canal peligroso de escollos y miedoso de barricas flotantes» (62), el narrador considera la vida de Bolívar llena de acciones temerarias, por su deslealtad y sentido desmesurado de poder: “un canal peligroso de escollos”; sin embargo, temeroso de situaciones de poca importancia, ya que

⁷² Voltaire.net.org. Bolívar: ¿El gran traidor del Perú? Entrevista de Guido Sánchez Santur a Félix Calderón.
<http://www.voltairenet.org/article148006.html>

metafóricamente estas se asocian a las barricas flotantes, que se encuentren vacías o llenas de vino.

Después de advertir a Catita acerca de aquellas vidas excepcionales e intensas, en diversos niveles, el narrador le dice: «Tú vida, una jofaina en que se remoja una brazada de retamas, de olor y color de azufre. Así es el alma, Catita — o agua enemiga o un agua estúpida— lago, mar, pantano, jofaina llena de agua. Pero nunca una corriente con su dirección y su cauce» (62). El narrador reafirma el sentido negativo de la vida a partir de la negación de la imagen del río que fluye en su cauce. Por otra parte, el narrador cosifica la vida de Catita empleando la metáfora degradante de la jofaina: “Tu vida, una jofaina”. En este sentido, el narrador considera a Catita como un ser frágil, predispuesta a ser usada rutinariamente con un determinado fin, el que cumple una jofaina: ser un recipiente de agua curativa, de vida, puesto que el narrador complementa el agua con la brazada de retama, planta medicinal. En la imagen personificada, “agua enemiga o agua estúpida”, el narrador se torna lírico, dramático, nihilista con respecto a la concepción que tiene de la vida. Catita es percibida, también, como el espacio erótico por el narrador, Ramón y los amigos del narrador, puesto que es considerada “una brava catadora de mozos”. Por ello, la compara con el mar, ya que una de las características de este espacio es la inmensidad, inestabilidad y a la vez el origen de la vida:

Ramón se arrojó en Catita como un nadador en el mar —de abajo arriba, primero las manos; después, la cabeza; por fin, los pies, flexionados,

destalonados. En el palo⁷³ del mes de enero, ensebado todavía con sucias nubes frías, quedó Ramón en el cielo, en aire, en medio, en equilibrio, en ropa de baño, a la punta, con cien muchachos trémulos detrás que le apuraban, sobre Catita mar (66).

El narrador y sus amigos consideran a Catita como el objeto sexual a través del cual proyectan sus deseos corporales y espirituales. Bachelard considera que «al agua se le atribuye el carácter femenino por la imaginación; por ello, uno de sus atributos fundamentales es la profunda maternidad» (Citado por Aguilar Rocha 2012: 47). Catita no es proyectada como una madre propiamente dicha; sin embargo, a partir de las proyecciones de los muchachos Catita es el ideal femenino, por ello, el narrador dice: «Catita, mar redondo encerrado en un muelle, semicircular, embanderado de ciudades...Catita, límite sutil entre la mar alta y la mar baja...Catita, mar sumiso a la luna y a los bañistas... Catita, mar con luces, con caracoles, con botecitos panzudos, mar, mar, mar...» (66).

Bachelard con respecto a la fenomenología de lo redondo, citando a Jaspers Von der Wahrheit, sostiene: “Toda existencia parece en sí redonda”. El filósofo considera la redondez de la vida propuesta por Jaspers, como fenomenológicamente pura. En efecto, Bachelard no trata de decir que la vida tiene la forma redonda que puede ser contemplada desde el exterior, sino de vivir la

⁷³ Véase Tord, Luis Enrique en *Barranco. Historia, leyenda y tradición*. Con respecto al balneario y algunos juegos como el palo encebado afirma: «Por cierto, estos célebres baños se presentaron en sus diferentes épocas para las citas de enamorados, contemplar a las bellas, estimular a los amigos en los concursos del palo encebado, las competencias de natación y en la popular afición de correr olas, con tabla o sin ella, deporte este último que se practicaba por el lado derecho del mar de los baños» (102). En este sentido, se observa que Adán a través del narrador da cuenta de vida social que se desarrollaba en Barranco durante los años veinte.

existencia en toda su calidad inmediata, ya que la imagen de la redondez conlleva a que el ser se resguarde dentro de sí, se recoge para sí.

Adán a través del narrador ha captado en la redondez la imagen del ser y la ha proyectado en el personaje Catita, en otros términos, Catita- agua-mar es redonda porque su esencia, alma-agua, se encuentra circunscrita dentro de la redondez cósmica, o sea centralizada en su esencia, en su alma-agua dentro de sí misma, en su propio espacio-cuerpo-tierra.

Luego de metaforizar la vida de Catita, el narrador metaforiza la suya: «Mi vida es un hoyito cavado en la arena de una playa por las manos de un niño novillero...: un charquito minúsculo y maligno que deforma de arriba abajo la imagen de 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 horrible olores de oficina» (62). Esta metáfora resulta dramática e irreverente. Por un lado, indica el esfuerzo espiritual que realiza el narrador para justificar su existencia en el mundo, asociado a la imagen del niño novillero que cava el hoyito en la arena de la playa. Este niño novillero representa la imagen del ser que se niega a la rutina, a las convenciones que desde temprana edad impone la sociedad a todos los sujetos que se sujetan en ella. La imagen del niño novillero, siguiendo la perspectiva de Federico Nietzsche, haría alusión a la metáfora del niño, quien se caracteriza por ser inocente y vivir según su propia voluntad. Por otro lado, es irreverente con respecto a los adultos que por curiosidad se acercan al charquito de agua-narrador para ver la proyección de su imagen y que de paso reprenden a los niños novilleros, sin embargo, este charquito tiene el poder

“maligno” de deformar la imagen de los señores adultos que han perdido la inocencia, y que a juicio del narrador contaminan con su presencia el paisaje espiritual de la playa. Esta malignidad por parte del “hoyito” se observa a través del humor irónico y satírico que el narrador desarrolla en toda la novela con respecto a la gente adulta, sean hombres o mujeres.

Luego, dirigiéndose a Catita afirma: «Así es mi vida Catita, un charquito en una playa, ya ves tú que no puedo entristecerme» (62). Además, indica: «Me deshace la pleamar, pero otro niño novillero me cava otra vez en otro punto de la playa, y yo no existo por algunos días, y en ellos aprendo siempre de nuevo la alegría de no existir y la de resucitar» (62). En este sentido, no es solo un niño novillero el que cava el hoyito cuando lo deshace la pleamar, llega otro para cavar el hoyito; aquí, observamos la fragmentación psíquica del narrador, ya que, el otro niño novillero que cava el hoyito resulta ser él mismo. De este modo, percibimos que la vida del narrador está connotada en sentido negativo:

Vida del narrador= [+niño(s) novillero(s)→+hoyito (arena—playa)]

↓

+Charquito (agua—mar)

Así también, percibimos la cosificación del narrador a través de la imagen del hoyito. No obstante, la vida del narrador metaforizada a través de la imagen del hoyito puede desaparecer “morir” y volver a emerger “resucitar”, esto gracias a la actividad manual de los niños novilleros. A nuestro juicio, el narrador tiene clara la idea que la muerte es inherente a la vida, en términos freudianos, se observa la tensión de las pulsiones de la vida (eros) y de la muerte (tánatos).

En los fragmentos mencionados hallamos las interacciones semánticas y sintácticas a partir de las metáforas ontológicas, cuyas palabras ejes son río/charco, charca, mar, lago, océano, cada una de las cuales representan las imágenes del ser. Asimismo, cada una de estas palabras se asocia al símbolo del agua. Dicho símbolo data de una larga tradición. Los presocráticos Tales de Mileto y Heráclito de Efeso plantean tesis con respecto al agua. El primero consideró al líquido elemento como el origen de todo lo existente; el segundo planteó el sentido de la vida asociado a la fluidez de las aguas de los ríos. El narrador, por su parte, indirectamente refuta a Heráclito al plantear su tesis metáfora: “La vida no es río que corre, la vida es una charca que se corrompe”. Esta resulta antítesis de la tesis de Heráclito.

Por otro lado, delimitamos, dos percepciones con respecto a la vida: el sentido positivo y el negativo. El primero es asociado con las imágenes del mar, lago u océano y se relacionan con la vida de una serie de personajes masculinos que han dejado huella en la historia de la cultura universal; el segundo es connotado con la imagen del charco/charca; esta imagen correspondería a la mayoría de las personas cuyas vidas, según la perspectiva del narrador, se caracterizan por ser rutinarias, enfermizas, agónicas, estáticas. Asimismo, el narrador asocia a Catita con dos imágenes del ser: la de la jofaina y la del mar. La primera abarca un sentido negativo; la segunda connota un sentido positivo, ya que el mar es infinito y generador de vida. Por otra parte, siguiendo a Bachelard en la fenomenología de lo redondo, la imagen mar redondo relacionado con Catita se

refiere a la circunscripción del alma en el ser. Así también el narrador se identifica con la imagen del hoyito hecho por un niño novillero, que representaría a la resistencia por vivir, o sobrevivir.

Finalmente, el narrador a través de su palabra dicente, es decir auténtica, abre su ser para desocultar su concepción de la vida, invitándonos a reflexionar acerca de la esencia de nuestro ser. En términos generales, se observa un humor filosófico y nihilista.

6.1.10. La campiña

La campiña es el espacio de fondo del corral: “La campiña, sanguínea de sangre verde. Verdes tienen las mejillas y los labios algunos caprichos de los figurines también. Cara gorda del campo con el ojo pardo de un charco que ríe, idiota. El otro ojo –el derecho– es el sol, en carne viva y sin pupila [...]” (71). En esta imagen el campo adquiere la figura de un fantoche, un pelele o espantapájaros voluminoso con cara de idiota, pero risueño. Por consiguiente, el narrador se vale del humor irónico estable y de la estética grotesca para ridiculizar la campiña. Así también, el narrador personifica este espacio acudiendo a la imagen del loco a través de la estética grotesca risueña: «Este paisaje ha estado cinco meses en un manicomio saltando en un pie y desgredándose con diez agarfiados dedos negros» (71). Por consiguiente, deducimos el proceso de urbanización paulatina del campo, a través de la imagen del espantapájaros con cara de idiota y del loco saltando en un pie. En efecto, el “enloquecimiento” del campo se da por el avance de la modernidad, es decir, la urbanización del campo.

6.1.11. La azotea: La heterogeneidad social

Patricia D'Allemand en el artículo "Hacia una crítica cultural Latinoamericana" (2001) se refiere al trabajo de Ángel Rama: *La ciudad letrada* (1984), libro que recoge los resultados de su investigación acerca de las culturas urbanas latinoamericanas desde sus inicios durante el período colonial hasta los procesos de modernización iniciados en las últimas décadas del siglo XIX (2001: 83). Para Rama, según D'Allemand, la ciudad latinoamericana desde sus orígenes es la expresión de un proyecto de conquista, de implantación ideológica, cultural y material del proyecto de dominación de fuera de las Metrópolis. En síntesis, es el espacio físico del invasor y de su modelo social y cultural (2001: 83). Desde nuestra perspectiva, la modernización en Perú significó la asimilación del modelo sociocultural que lograron imponer los inmigrantes extranjeros: españoles (s. XVI-XIX), ingleses, americanos, franceses, alemanes (s. XIX-XX). Más aún, siguiendo a Rama, D'Allemand afirma que el modelo socio cultural hegemónico se logra imponer sobre lo autóctono, lo interno lo rural para operar como rectoras de estos (2001: 83).

La representación de la sociedad heterogénea en la ciudad de Lima y el balneario de Barranco se destaca en la novela de Adán, particularmente en el fragmento n°. 35 que bien podría titularse: "Desde la azotea", ya que, a partir de este lugar, el narrador describe a la incipiente ciudad en proceso de modernización. Este se vale del humor para criticar a los habitantes de la ciudad cuyo estilo de vida siguen un paradigma cultural occidentalizado. La ciudad que se describe, todavía, mantiene elementos de una aldea, porque: «El día cacarea. Una gallina cacarea

como el día –secreta, inubicable, manifiesta, discontinua, extensa» (68), con esta imagen humorística, a partir del juego de palabras, el narrador enfatiza el ambiente rural como sustrato en la incipiente ciudad. Por otra parte, se considera un observador irónico, de manera implícita, puesto que nos dice: «Una chicuela andrajosa ensarta en una piola carretes desnudos de hilo. Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea» (68). En esta comparación entre la chicuela andrajosa y él –“yo”–, el narrador en su actitud irónica mira despectivamente, y desde la altura de la azotea, el acto simple y lúdico de ensartar en una piola los carretes faltos de hilo, por parte de la “chicuela andrajosa”. En contraposición, él –“yo”– también juega, se divierte “ensartando” adjetivos agresivos en la piola abstracta de las ideas, es decir piensa de manera crítica e irónica. Por lo tanto, implícitamente se reconoce como integrante de las clases privilegiadas, ya que el entrenamiento en la creación de imágenes requiere de un ambiente dedicado al arte del ocio.

Líneas después el narrador apela al humor humorístico a través del juego de palabras con respecto al sentido y dice de la ciudad lo siguiente: «[...]. Esta ciudad positivamente no es una aldea» (68). Esta expresión nos lleva a pensar que la ciudad vista de manera negativa es una aldea, ya que inmediatamente nos dice:

Los asnos respetan devotamente la acera. Los asnos que solamente rebuznan a horas determinadas por el vecindario... Los asnos que hacen lo que no se dice, tras un árbol o un poste sin levantar la pata... Los asnos que no se atreven a pastar en las matas de yerba mala y pega-pega a los bordes, cementados de las acequias... los asnos que, cuando los gallos se trasduermen, cantan como los gallos... Los asnos que, por el lado de la calzada ramonean en las ramas bajas de los árboles degüella carreteros... (68).

Ahora bien, la ciudad moderna a comienzos del siglo XX se relacionaba con la revolución tecnológica: «[...] nuevos servicios de alumbrado y transporte cambiaron el rostro de Lima y abrieron a sus habitantes nuevas maneras de percibirla» (Elmore, 1998: 41). A partir de esta idea, observamos, en el fragmento citado líneas arriba, la ausencia de elementos tecnológicos en el espacio de la ciudad, por el contrario este da cuenta de varios elementos correspondiente al espacio rural tales como los rebuznos, las excreciones fisiológicas y formas de alimentación del asno; así también, da cuenta de las acequias y de otros animales como los gallos. Al construir la interpretación, la ironía resulta estable porque no hay dudas de que se trata del sustrato rural en el espacio de la ciudad, a partir de la descripción especialmente de los asnos.

Por otro lado, el narrador dice lo siguiente: «¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos electorarios, los de elegir los de ser elegidos» (68). Observamos el cambio de humor en el narrador: de humor irónico estable a humor satírico, ya que a través de un juego de sentidos y valiéndose de la personificación reemplaza la figura del asno por la del “humano”, criticando de esta manera exclamativa y afectada –también se ridiculiza el narrador– las actitudes de un determinado grupo de habitantes de la ciudad, encarnados en la figura del asno.

No queda duda del sentido de humor satírico por parte del narrador en generar relaciones de analogía. Luigi Pirandello con respecto al humorista afirma lo siguiente:

«[...] *tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra*, de cómo a veces se estira y otra se encoge, como si remedara al cuerpo, que mientras tanto no la calcula ni se preocupa por ella [...]» [La cursiva es nuestra] (2002: 130).

A nuestro juicio, el narrador es un representante de la “ciudad letrada” y la “los asnos-hombres”, representantes de la “ciudad real”. En este fragmento se percibe, por otro lado, el legado del humor de Castilla en el autor a través del narrador, ya que las imágenes de las que se vale para dar cuenta de la heterogeneidad son bastante mordaces. Con respecto a este humor, Enrique Jardiel Poncela afirma:

Nuestro humorismo racial, auténticamente español, personalmente fisonómico no es melancólico, dulce y tierno como el inglés, ni tiene —ni puede tener— su origen en el Norte. Ni siquiera en el norte de España. *Es acre, violento, descarnado, y su cuna se ha balanceado siempre en Castilla con alguna derivación hacia Aragón y la Rioja. [...]. [...]* desde Cervantes y Quevedo hasta Larra, pasando por Goya y Gracián [La cursiva es nuestra] (2002:142).

Por lo tanto, la imagen del asno a partir de la observación subvertida por el humorismo irónico y satírico del narrador nos lleva a pensar que nos encontramos frente a la figura de una fábula alegórica de la incipiente ciudad.

6.1.12 El corral⁷⁴: la fábula de la heterogeneidad social

⁷⁴ Pedro Ruiz Pérez en *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, con respecto al teatro de corral que predominó en España durante el siglo XVII, nos dice

En la secuencia narrativa del fragmento n°. 35, el narrador hace gala de su humor satírico, a través de la fábula⁷⁵ que bien podría titularse: “El corral”⁷⁶, ya que presenta una intención moral: criticar la convivencia de las diferentes clases sociales. Este microcosmo es habitado por un grupo de animales. Metafóricamente representan a los inmigrantes extranjeros quienes conviven con los mestizos e indígenas de la ciudad. De esta manera, el espacio del “corral” representa la heterogeneidad social de Lima en las primeras décadas del siglo XX. Ángel Rama en *La ciudad letrada* dice lo siguiente:

La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se transmutaba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos. Por lo demás, nada decía a las masas de inmigrantes, internas o externas, que entraban a un escenario con el cual no tenían una historia común y al que por lo tanto contemplaban, por el largo tiempo de su asentamiento, como un universo ajeno. Hubo por lo tanto una generalizada experiencia de desarraigo al entrar la ciudad al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época: los ciudadanos ya establecidos de antes veían desvanecerse el pasado y se sentían arrojados

lo siguiente: « [...] La constitución del corral es un verdadero microcosmos de la sociedad barroca se asienta en la permanencia de una concepción del mundo como representación, pero no es ajena al sistema de tensiones que enfrenta heterogeneidad e integración, sublimando en un estatismo jerárquico las pulsiones de dinamismo de los nuevos sectores sociales» (1996: 132). A nuestro juicio, extrapolando la idea que enfrenta la heterogeneidad e integración en el espacio del teatro de corral, la imagen de este espacio se adecua a las tensiones de heterogeneidad social que se observa en el corral fabulado de Adán.

⁷⁵ Matthew Hodgart en *La sátira*, con respecto a la fábula afirma lo siguiente: «[...] es una transformación del cuento popular en aras de la instrucción moral; igual que la literatura aforística, es pedagógica y escolar, producida en sus comienzos por los literatos de las antiguas civilizaciones urbanas. El hombre primitivo se ve a sí mismo como parte integrante del mundo animal en muchos aspectos: como cazador opone su habilidad a la velocidad y astucia de los animales. Sólo [sic] en un grado bastante elevado de la evolución social pueden los hombres sentirse esencialmente diferentes de las bestias, y dar paso relativamente complicado de retratar a sus semejantes con apariencia de animales para decir algo sobre su conducta, en lo cual consiste la clave de la fábula. No es necesario que las fábulas sean de animales, pero la fábula de este género es el tipo básico usado por los satíricos, pues corresponde muy adecuadamente al recurso satírico de la reducción, revelando los impulsos no humanos que hay debajo de las pretensiones de grandeza» (1969: 171-172). En este sentido, Adán resulta un fabulador satírico.

⁷⁶ Encontramos semejanzas entre el fragmento “el corral” de *La casa de cartón* (1928) y *Rebelión en la granja* (1945), de George Orwell. Si bien es cierto ambas novelas son escritas en décadas diferentes, ambas utilizan la fábula para satirizar los vicios de la sociedad.

a la precariedad, a la transformación, al futuro; los ciudadanos nuevos, por el solo hecho de su traslado desde Europa, ya estaban viviendo ese estado de precariedad, carecían de vínculos emocionales con el escenario urbano que encontraban en América y tendían a verlo exclusivos términos de interés y comodidad (1984: 96).

El narrador hace mención de nueve animales de origen europeo: gallos, gallinas, patos, pavos, conejos, gansos, chivo, caballos y palomas. Estos representan a los inmigrantes de diferentes países europeos. Por otra parte, se refiere solo a un animal de origen autóctono: el cuy. El narrador apela a la personificación de cada uno de los animales en cuestión.

A continuación, el gráfico que representa el microcosmo del corral:

U= La fábula de la heterogeneidad social



Gráfico nº. 3 (elaboración propia). Los animales del corral (La fábula de la heterogeneidad social).

Más aún, el corral es presentado por el narrador de este modo: «En un tufo de refrito y cocina, se me descubre un mundo encerrado en este mundo –el mundo del corral–» (69). Observamos que el “mundo de cocina”, en otros términos doméstico, incluye al mundo del corral (rural). El siguiente gráfico intenta explicar dicha inclusión:

U= La fábula de la heterogeneidad social

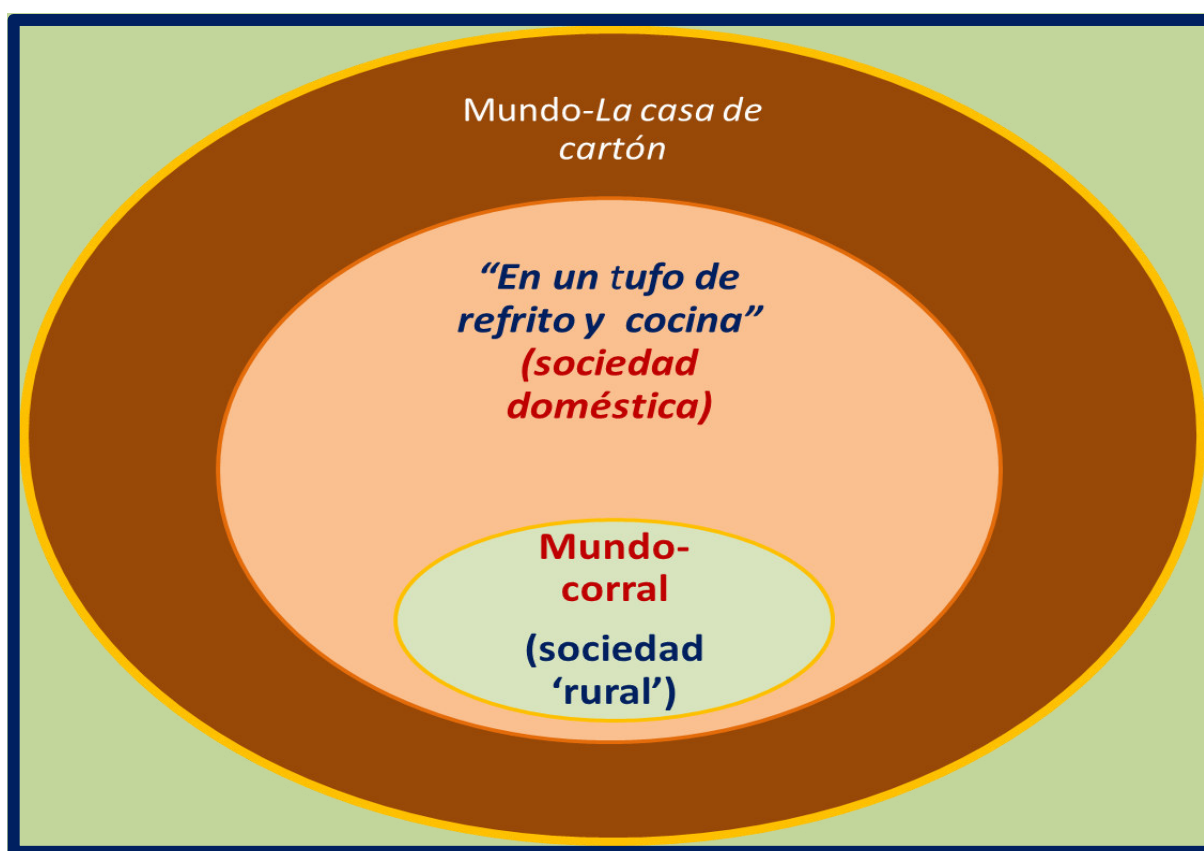


Gráfico nº.4 (elaboración propia). Sociedades en la fábula de la heterogeneidad social.

Esto implica que por muy doméstico, rural, que sea el “mundo del corral”, este presenta una estructura interna y jerarquizada. Por ello, en primer lugar, el narrador menciona a los gallos. Estos son descritos de la siguiente manera: «Los

gallos también se humanizan, pero no como los asnos –de una manera cuerda, cívica, sensata–, sino de una manera extraña, impertinente, exótica. *No volverse hombres sino ingleses*» [La cursiva es nuestra] (69). El narrador destaca con humor irónico estable la aspiración de un inglés: no de ser un hombre, sino un inglés. En contraste, los “asnos” que representan a las clases sociales bajas ante la aspiración “extraña, impertinente, exótica” de los ingleses quedan como “cuerdos” o sea más “humanos”.

Líneas seguidas el narrador dice: «Ahora son los gallos, gringos excéntricos que se visten de la lana escocesa, practican *deportes estúpidos como la caza de gusanos, juegan al golf con huesos roídos y mazorcas de maíz, [...]*»[La cursiva es nuestra] (69). En esta descripción, alusiva a los ingleses-gallos, el narrador ridiculiza los deportes que practican. Elmore da cuenta de ciertos deportes que se practicaron hacia finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX en Lima:

[...] El fútbol fue importado al Perú en la década de 1880 por marineros ingleses y los primeros clubes reclutaban deportistas entre las colonias europeas y los adolescentes de las clases altas. El deporte fue, inicialmente, un símbolo de status. Las regatas, el tiro al blanco, el ciclismo y las carreras de caballos se agregaron en las últimas décadas del siglo a espectáculos de raigambre española o criolla, como la corrida de toros o las peleas de gallos. En todas esas prácticas nuevas, la rapidez y la precisión eran las cualidades más notables. *Más aún, todas se beneficiaban de un aura cosmopolita, mundana* [La cursiva es nuestra] (1993: 27).

Si bien es cierto, el narrador no menciona los deportes que anota Elmore, nos da una idea de que los deportes importados por parte de los ingleses le daban un aire de distinción social, cosmopolita y de desarrollo a la incipiente ciudad moderna. Por ello, dice Elmore citando a Basadre: «Pensar en la importancia del

auge deportivo en las primeras décadas del siglo no es, entonces, banal. Se trata de uno de los índices de la modernidad urbana (Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo...*, 253-254)» (1993: 27). En consecuencia, los ingleses formaron parte del grupo de inmigrantes extranjeros socialmente privilegiados.

Las gallinas representan a las mujeres burguesas, tradicionales: “son buenas madres de familia que se empeñan en gustar al marido todavía” (69). El narrador personaje utiliza la imagen de la gallina para destacar la labor de la mujer-madre. A comienzos del siglo XX, era sumamente común que una mujer se dedicara exclusivamente al cuidado de su familia. Existe una expresión: “mamá gallina”, para destacar el cuidado que una madre tiene con sus hijos. No obstante, el narrador emplea el adverbio de tiempo “todavía”, cuando se refiere a que las “gallinas-mujeres” se empeñan todavía en gustar al marido. Por lo tanto, el deíctico nos indica que la modernidad también empezaba a influir en las actitudes de las “gallinas-mujeres” con respecto a la decisión de dedicarse exclusivamente a su labor de buenas madres.

Después de “todavía” el narrador dice lo siguiente: «La moral del corral decae». Esta idea anuncia la presencia de los patos: «si no fuera por la sólida buena fe y las austeras costumbres de los patos [...]» (69). Los patos representan a los católicos honestos. Luego, menciona a los pavos, de quienes dice: «Si no fuera por el tradicionalismo civilista y clerical de los pavos –poca limpieza, mal olor, preterición, chaqué jurídico, el moco caído, tatarabuelos condes, hipotecas [...]» (69). Estos representan a la oligarquía en decadencia. La narración continúa con la

mención de la hembra del pato: la pata, el narrador dice: «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» (69). En este sentido, las “patas-mujeres-amas de casa” solo se dedican a las cuestiones del hogar y no de asuntos que impliquen el cuidado del patrimonio heredado por algún pariente con título nobiliario.

En el mundo del corral, desde la descripción del narrador, la gente que todavía conserva una actitud tradicional con respecto a las buenas costumbres y moral son los connotados con “los patos, las patas y los pavos”, es decir los católicos y oligarcas. Por otra parte, el narrador se identifica con los patos, ya que se considera como un integrante del corral doméstico, rural, en la incipiente ciudad moderna que todavía conserva la moral. Sin embargo, destaca los defectos del grupo con el que se identifica:

Los patos reprobarían a Nasen el viaje al Polo. Los patos –no sé por qué – siempre parecen peleados con una tía carnal por una maldita herencia. Los patos no sabemos si descienden de emigrantes meridionales o de algún fantástico cónsul francés, casado con una señora paraguaya y radicado en Lima, donde murió en 1832 ó [sic] en 1905 (69-70).

En este fragmento, el narrador se burla de su origen social que lo sitúa dentro del grupo social que conserva la moral, las buenas costumbres y las no tan buenas como la de estar peleados con alguna tía política por una herencia y no saber con exactitud el origen de los privilegios heredados.

De los conejos, indica:

[...] tienen las orejas largas, como todos sabemos, pero son buenas personas. De ellos se sabe poca cosa, siempre bien vestidos, eso, sí, pero

viven en una cueva. Un dato además: leen a Pitigrilli. Diríamos que son gente de medio pelo, fisgona, entrometida, sabelotodo, con bastardos en la ascendencia...*Pronto adquirirán una lemosina Ford* de último modelo y una pianola de segunda mano [...] [La cursiva es nuestra] (69).

En esta descripción, el narrador recurre al humor satírico para criticar las costumbres viciosas de los “conejos-inmigrantes extranjeros”. El narrador empieza su sátira indicando que son “buenas personas” que de ellos “se sabe poca cosa” que se “visten bien” y “viven en “una cueva”. El NTLLE registra el significado de la palabra “cueva” de la siguiente manera: «CUEVA. f. Cavidad subterránea más o menos extensa, ya natural, ya construida artificialmente || Sótano. || de ladrones. f. Casa donde se acoge gente de mal vivir» (RAE M 1927: 625,1)

Este espacio subterráneo “cueva” denotativamente equivale a las madrigueras que construyen los conejos como parte de su vida. Sin embargo, en sentido connotativo, para el narrador — en “el corral”—, una “cueva” es el lugar que acoge a la gente de mal vivir, en otras palabras a los “conejos-inmigrantes extranjeros”. Posiblemente italianos, ya que se indica en el texto: «Un dato además leen: a Pitigrilli». Este último dato alcanzado por el narrador se interpreta como una ironía inestable, ya que la expresión; “Un dato además leen: a Pitigrilli” indica muchas posibilidades de interpretación: la nacionalidad, el gusto por la ironía, el ser liberales, el estar en contra de los gobiernos socialistas, etcétera.

Sigue el turno de los gansos: «Los gansos *son ricachones provincianos*, siempre de paso. Tienen la mirada recelosa; el *acento serrano*; *el buche, lleno*; la familia, en la hacienda [...] *Nunca dan limosna.* Él y ella... Esposos ejemplares. Los

dos obesos» [La cursiva es nuestra] (69). Los gansos representan a los provincianos de solvente posición económica. Con respecto a la palabra ricacho, el NTLLE consigna el siguiente significado: «RICACHO, CHA O RICACHÓN, NA. m. y f. fam. Persona acaudalada, vulgar en su trato» (RAE M 1927: 1709,2). A partir del significado del sustantivo “ricacho (a)” el narrador considera a los “gansos-provincianos ricachones” como gente con solvencia económica, pero sin ningún antepasado de “alcurnia europea”, a pesar de ser dueños de haciendas. Por otro lado, los considera como gente que no cuida su dieta, tacaños y ejemplares como esposos.

Otro animal que habita en el “corral” es el chivo:

A veces un chivo, mala cabeza, mala cabeza... hace eses de transnochador al caminar. Es fotóforo, como buen noctámbulo. ¿La edad?... No tiene ninguna. Veinte años... Cincuenta años... Los calaveras no son una edad, sino un carácter; no una personalidad, sino un vicio... o muchos vicios. Rostro de Mefistófeles y el tío Sam. Pudo tener un empleo de gobierno, y no lo tiene, el diablo del chivo. Es cornudo, pero no es casado. Hace amargas filosofías sobre el matrimonio (70).

Este chivo representa al bohemio, beodo vicioso, despreocupado. El narrador lo describe con “rostro de Mefistófeles y el tío Sam”, de esto se deduce un rostro particular donde la astucia de “diablo alemán (Mefistófeles)” y “hombre de negocios-norteamericano (tío Sam)” se conjugan en este bohemio despreocupado que gracias a su posición social podría obtener un empleo en el gobierno; sin embargo, no le interesa, porque: «No hay tan rico como no tener deberes. ¡Viva el ocio, la buena vida! [...] El chivo se aburre, el chivo se aburre; el chivo se aburre» (69). Si es “tan rico”, con influencias en el Estado, incluso para desdeñarlas y

disfrutar de la vida como mejor le parece, posiblemente sea un descendiente de la oligarquía.

Los cuyes también habitan el “corral” y representan a los migrantes de la sierra que se dedicaban a realizar labores de servidumbre, asimismo de manera despectiva el narrador, los considera sin el carácter suficiente para sobreponerse a su situación y reclamar sus derechos: «Los cuyes, todos, hembras y machos, son hembras, son hembras. Son la servidumbre del pavo y la pava, tienen la cara prieta, pequeña, los ojos brillantes y pequeños, la estatura curva y pequeña, el paso vivo y pequeño» (69). Los cuyes representan a los indígenas, desde la época de la colonia fueron considerados cobardes, débiles relacionándolos con las características psicológicas de las mujeres y los niños.

Los caballos representan a los arribistas, pretenciosos: «[...] menosprecian a los patos y nunca salen a la calle porque no hay dinero para comprar una manta nueva. Parecen zambitas viejas refraneras, rezadoras, irascibles, murmuronas» (69). En este sentido, el narrador los ridiculiza feminizándolos.

Por último, el narrador menciona a las palomas. Estas representan a las mujeres modernas, sin prejuicio, ya que según el narrador: «[...] son el escándalo del corral. Las palomas saben hablar francés, son indecorosamente sentimentales, van solas a toda partes y tienen cosas de cocotas» (70). Las actitudes liberales de las mujeres modernas debieron causar gran conmoción en una ciudad sumamente conservadora como fue la ciudad de Lima a comienzos del siglo XX.

De esta manera, se observa que en el corral “las palomas-mujeres modernas” se oponen a las “gallinas, patas y pavas-mujeres conservadoras-madres de familia”. En este contraste, desde la perspectiva irónica estable del narrador: “La moral del corral decae” (69).

En “el corral”, el proceso de transculturación se percibe a través de la convivencia entre diversos grupos sociales. De tal modo, que los descendientes de familias extranjeras establecen su poder social, económico y cultural ante los grupos sociales conformados por mestizos e indígenas. Pero la filosofía del progreso no convence al narrador quien considera que la moral decae en el “corral”–ciudad. Ángel Rama con respecto a la cultura modernizada afirma lo siguiente:

Tras la primera guerra mundial, una nueva expansión económica y cultural de las metrópolis se hace sentir en América Latina y los beneficios que aporta a un sector de sus poblaciones no esconde las rupturas internas que genera ni los conflictos internos que han de acentuarse tras el crac económico de 1929. Se intensifica el proceso de transculturación en todos los órdenes de la vida americana. Uno de sus capítulos lo ocupan los conflictos de las regiones interiores con la modernización que dirigen capitales y puertos, instrumentada por las élites dirigentes urbanas que asumen la filosofía del progreso (1987: 28).

En el fragmento n° 35, el narrador critica la proyección del progreso desde su perspectiva humorística, irónica y satírica, a partir de su experiencia en el mundo del “corral” que representa a la incipiente ciudad moderna.

En *La casa de cartón* se percibe la proyección del futuro de la ciudad. De la publicación de esta novela –1928– hasta la actualidad –2018– han transcurrido

noventa años, pese a los intentos de los diferentes gobiernos de turno, Lima se ha convertido en una ciudad contradictoriamente global, donde la miseria, pobreza y riqueza se conjugan de tal manera que todos los días al transitar por esta ciudad no podemos dejar de ver al “monstruo de las mil cabezas”. Si bien es cierto *La casa de cartón* no es un retrato sociológico al estilo de las novelas realistas, es una aventura estética, de su tiempo, e invita a la reflexión acerca del progreso.

Finalmente, el fragmento en cuestión presenta el escepticismo sobre la modernidad en el Perú, específicamente en Barranco. Este es el escenario principal en el que transcurre la novela. El autor a través de la construcción del narrador personaje cuestiona la frágil proyección de la modernidad haciendo uso del humor y sus variantes: humorístico, irónico y satírico. Veamos el gráfico que intenta representar lo explicado:

U=Humor en El corral

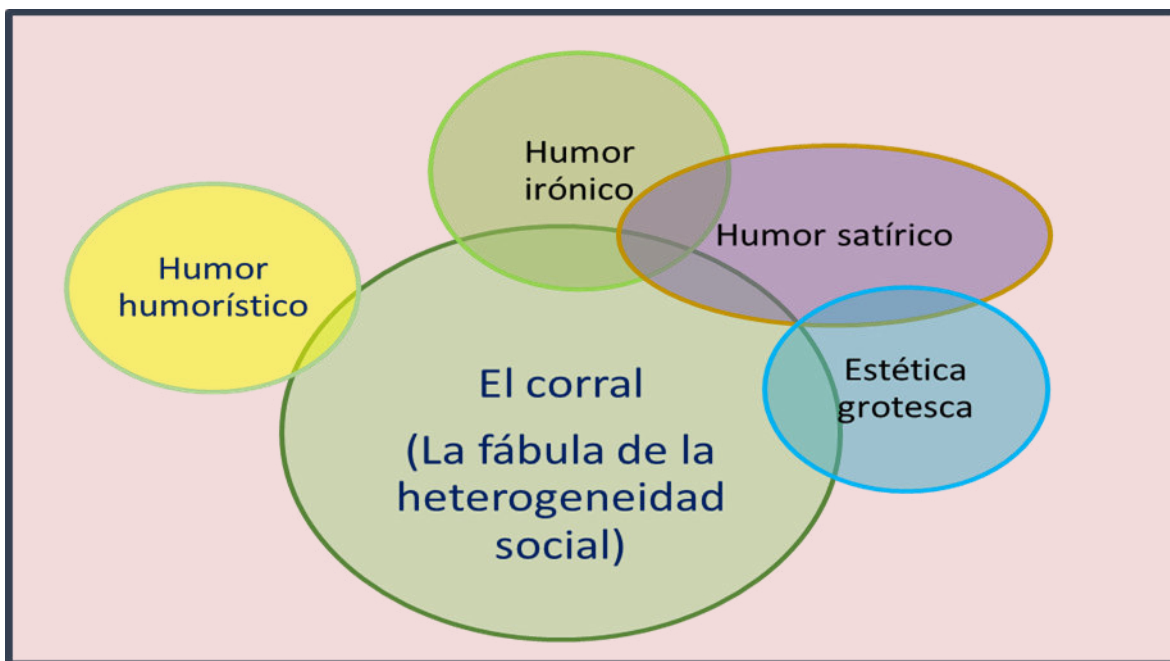


Gráfico n.º. 5 (elaboración propia). El humor en el corral (La fábula de la heterogeneidad social).

Aquí se observa el predominio del humor satírico en conjunción con la estética grotesca predominando sobre los demás humores.

6.2. Influencia de la prosa de Abraham Valdelomar en el espacio

Habíamos visto líneas atrás que el narrador describe el corral en el fragmento n.º. 35. Este fragmento, es una crítica subvertida por el humor satírico e irónico a la sociedad limeña de los años veinte. Menciona una serie de animales de origen europeo: gallos, gallinas, patos, pavos, conejos, gansos, chivo, caballos y palomas. Además, incluye al cuy, el único de origen autóctono. A partir de la lectura de *La ciudad interesante y fantástica* de Abraham Valdelomar, hemos encontrado cierta influencia en los temas y humor que se perciben en *La casa de cartón*. El texto de

Valdelomar, mencionado líneas arriba, está conformado por un conjunto de crónicas que el autor publicó en el diario *La Prensa* entre 1916 y 1917. En estas crónicas encontramos los siguientes títulos relacionados a los animales:

1. Psicología del cerdo agonizante	Los cerdos, su vida, su obra, su moral, sus tendencias, su personalidad—El cerdo como símbolo.-Similitudes audaces pero justificadas.-El proteísmo del Destino.-Cómo mueren los cerdos.- Cosa bella e mortal, pasa e non dura...
2. Una hora entre animales	<ul style="list-style-type: none"> • El cronista y el lector, como Dante y Virgilio, penetran por una puerta que coronan fieras. • La jaula de los osos blancos. • El lector y el cronista llegan a la jaula de los búhos y hacen filosofía. • Los cóndores.-Evocación incaica. • Algunas jaulas sueltas... • Los monos.- El darwinismo.
3. Ensayo sobre la psicología del gallinazo	<ul style="list-style-type: none"> • El gallinazo animal heráldico • La semblanza del gallinazo • La psicología del gallinazo • La moral del gallinazo • El gallinazo en el crepúsculo

Cuadro nº. 1 (elaboración propia). Crónicas publicadas en *La Prensa* (1916-1917)

Podemos apreciar que en *La ciudad interesante y fantástica* de Valdelomar también aparecen temas que revelan la crítica satírica e irónica referente a la

sociedad limeña de la primera década del siglo veinte. Para Mariátegui, Valdelomar: «Fue “muy moderno, audaz, cosmopolita”. En su humorismo, en su lirismo, se descubre a veces lineamientos y matices de la moderna literatura de vanguardia» (1973 [1928]: 288). En este sentido, el humorismo lírico de Adán en *La casa de cartón* es vanguardista, por consiguiente coincide en cierto sentido con el estilo de Valdelomar. Por otra parte, habíamos explicado en el capítulo 2 de esta investigación que Adán presenta influencia de Ramón Gómez de la Serna a través de las greguerías. Mariátegui por su parte refiriéndose a Valdelomar sostiene lo siguiente:

La “greguería” empieza con Valdelomar en nuestra literatura. Me consta que los primeros libros de Gómez de la Serna que arribaron a Lima, gustaron sobremedida a Valdelomar. El gusto atomístico de la “greguería” era, además, innata en él, aficionado a la pesquisa original y a la búsqueda microcósmica. Pero, en cambio, Valdelomar no sospechaba aún en Gómez de la Serna al descubridor del Alba. Su retina de criollo impresionista era experta en gozar voluptuosamente, desde la ribera dorada, los colores ambiguos del crepúsculo (1973 [1928]: 290).

Percibimos a través del argumento de Mariátegui que ese gusto por lo “atomístico” en Valdelomar fue una intuición hacia una estética focalizada en lo microscópico que pudo disfrutar concretamente cuando leyó las greguerías de Gómez de la Serna. Por lo tanto, el primero en intuir y asimilar la estética de lo atomístico de las greguerías de Gómez de la Serna en el Perú, según Mariátegui, fue Valdelomar. Por consiguiente, Adán posiblemente al leer los escritos de Valdelomar también asimiló el gusto por lo atomístico y humorístico que hay en las greguerías del escritor español.

En “Sicología del cerdo agonizante”, Valdelomar dice lo siguiente:

La vida del cerdo es una alcancía, su prosperidad una amenaza; su gordura un negocio, su salud una especulación, y su fin, por todos los caminos, el estómago insaciable del *van homo sapiens unum*. Así como el gallo es símbolo de los paladines, el pavo de humana presunción, el sapo por anfibológico y sucio, el símil de cierto linaje de gentes, así el cerdo es la justa imagen del banquero. *El cerdo es, en el corral, dentro de la limitada extensión del chiquero, el hombre rico y bruto de toda la sociedad* [La cursiva es nuestra] (2001: 621).

Veamos algunas comparaciones entre los animales que mencionan Valdelomar y Adán, cada uno en sus respectivos textos:

Valdelomar	Adán
«Así como el gallo es símbolo de los paladines» (621).	«Ahora son los gallos, gringos excéntricos que se visten de la lana escocesa, practican <i>deportes estúpidos como la caza de gusanos, juegan al golf con huesos roídos y mazorcas de maíz, [...]</i> » [La cursiva es nuestra] (69).
«el pavo de humana presunción» (621).	«Si no fuera por el tradicionalismo civilista y clerical de los pavos – poca limpieza, mal olor, preterición, chaqué jurídico, el moco caído, tatarabuelos condes, hipotecas [...]» (69).

Cuadro comparativo nº. 1 (elaboración propia). Animales en común.

Si bien es cierto que Adán no hace mención del “cerdo”, en su lugar menciona al “chivo” a quien critica por la vida disipada que lleva sin preocuparse por nada. Por otro lado, observamos la mención de otros animales comunes, en ambos escritores, como el gallo y el pavo que guardan relación semántica, aunque Adán sobresale en el estilo de la prosa por el juego de metáforas que emplea. Valdelomar es más directo, aunque no deja de lado el humor satírico, punto en el que coinciden ambos.

En “Ensayo sobre la psicología del gallinazo”, Valdelomar analiza al gallinazo desde la perspectiva social, psicológica y ética. El siguiente cuadro nos lo indica:

4. Ensayo sobre la psicología del gallinazo	<ul style="list-style-type: none"> • El gallinazo animal heráldico • La semblanza del gallinazo • La psicología del gallinazo • La moral del gallinazo • El gallinazo en el crepúsculo
---	---

Cuadro nº. 2 (elaboración propia). Ensayo sobre la psicología del gallinazo.

En “El gallinazo animal heráldico”, Valdelomar ironiza la situación del gallinazo ante otros animales como el toro, el halcón, el buey, las águilas, las lobas que han formado parte de los escudos de diversas civilizaciones tales como asirios, egipcios, romanos, alemanes, respectivamente. Asimismo, destaca la importancia que dieron los caballeros medievales a los leones, abejas, caballos en sus escudos, pero nunca al gallinazo. Luego, de esta revisión histórica de la ausencia

del gallinazo en los escudos de armas, en el viejo mundo, contextualiza la presencia de este en nuestro país. De tal modo, afirma que los Inca usaban al puma y al cóndor; y los habitantes del Rímac al alcatraz. Valdelomar hace un reclamo irónico a la falta de reconocimiento en la república de la función de baja policía que cumplió el gallinazo. En este sentido anota:

Pero el gallinazo no ha tenido la menor participación. Nosotros, de tener nobleza republicana —¡oh paradoja!— pudimos formar escudos con las características de la época: el poncho, el sable, la botella de pisco y el gallinazo. *Pero nos hemos limitado a consagrar por todo recuerdo a esa ave simbólica de la nacionalidad, una calle, la Gallinacitos*⁷⁷. ¡Una calle! Bien poco por cierto para el animal que durante los siglos nos ha barrido la ciudad. Porque el gallinazo ha sido en el Perú, y quizás en el mundo, el primer concepto social de la higiene pública [La cursiva es nuestra] (663).

⁷⁷ Véase, en el Blog Juan Luis Orrego Penagos. *Notas sobre la fauna de Lima*. El historiador con respecto a la presencia de los gallinazos en el siglo XIX nos dice:

Hasta el siglo XIX, más que “ciudad jardín”, Lima era, en realidad, la “ciudad de los gallinazos”, pues estaba inundada de estas poco agraciadas aves carroñeras. En los campanarios de las iglesias, en los techos de las casonas, en las orillas del Rímac y hasta en las mismas calles, “conviviendo” con los transeúntes, uno podía toparse con estos pajarracos ya casi “domesticados” por su convivencia con los limeños.

Como Lima no tenía un adecuado sistema de drenaje o desagüe, y su servicio de “baja policía” era muy deficiente, en las calles y acequias se acumulaba toda clase de desperdicio. No exageramos en decir que Lima parecía un “muladar”. Las toneladas de basura que producían los limeños eran el manjar de los gallinazos. Sin contar los muladares que existían en al [sic] ribera del Rímac, en 1858, según Manuel A. Fuentes, había en la ciudad 196 acequias que eran el “comedero” de estas aves negras con cabeza desnuda y arrugada que se dieron el “lujo” de, incluso, dar nombre a una calle: la *Calle de los gallinazos*, hoy tercera cuadra del jirón Junín. Ya nos imaginamos el número de gallinazos que merodeó por ese lugar para que los vecinos relacionaran aquella calle con estos pajarracos. También existió la *Calle de Gallinacitos*, actual tercera cuadra de Lino Cornejo (paralela a la tercera cuadra del jirón Pachitea). Aquí se encontraba el antiguo Noviciado de la Compañía de Jesús; en su campanario, solían instalarse muchas de estas aves para “observar” mejor la ciudad y su comida. (2011).

Valdelomar emplea el humor satírico para criticar la deficiencia del servicio de drenaje y baja policía en Lima; razón por la cual destaca la importancia de esta ave que cumplía con la función de “limpiar” la ciudad.

De este modo, también se observa al gallinazo como elemento satírico empleado por Valdelomar para criticar la incipiente etapa republicana con visos de ideología colonial al no aceptar sus problemas de limpieza pública.

Adán valiéndose del narrador describe al gallinazo como parte del escenario de la incipiente ciudad. El fragmento nº.4 dice lo siguiente:

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 nariz de los poetas glotonos. Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres. Un gallinazo, en el remate de un asta de bandera, es un pavezno—curva negra y pico gris— [La cursiva es nuestra] (23)

Aquí, el narrador haciendo uso del humor irónico describe al gallinazo como adorno, a modo de blasón impertinente, en el asta de bandera, destacando el color negro de su plumaje y pico gris. Estos colores contrastan con el atardecer que el narrador describe en el fragmento.

“La semblanza del gallinazo” es una sátira a los descendientes afroperuanos. Los negros viejos son comparados con los gallinazos: «Es el ave simbólica. Una vieja leyenda del Tajamar, hacer nacer al primer gallinazo del vientre de una negra tamalera, a las doce y media de la noche. Y nada se parece más en efecto a un negro viejo, retinto, que un gallinazo» (663). La etiología del gallinazo en este fragmento es satírico al revelar que fue una negra tamalera la quien dio origen a este ave.

Por otro lado, Valdelomar satiriza el físico y las actitudes de los afrodescendientes a través del gallinazo:

El gallinazo, a más de la color, se parece al negro en el ronquido característico, en ese ¡tus-tus-tus! Del negro viejo y asmático; en su rostro rugoso y agrietado; en sus pequeños ojos vivaces; en su frente estrecha de cabello limitado de astracán; en su modo de caminar matonesco; en su carácter díscolo; en que sólo [sic] se baña, cuando lo hace en el río, y desnudo; en que odia todo lo blanco; en su afición por los camales, donde se refocila con la sangre coagulada y se nutre de tripas; en su tendencia a caminar en pandilla; en su simpatía por el cargamontón; en su carencia absoluta de ideales estéticos; en que, por fin, como el negro osado y dominguero, se aventura de vez en cuando hasta la calle Mercaderes...

Esto en cuanto al gallinazo de basural. El gallinazo camaronero sólo [sic] es comparable al negro que se mete en política. El gallinazo merece un capítulo apare en la sociología del Perú. El gallinazo es un individuo. Yo lo haría sujeto de derecho (663-664).

Observamos la descripción negativa que Valdelomar realiza con respecto a los afrodescendientes. A tal punto de clasificarlos satíricamente en dos: los gallinazos del basural y los gallinazos camaroneros. Los primeros representan a los negros pobres, ignorantes, que deambula de un lugar a otro alimentándose, se deduce, de las vísceras de los camales; violentos para defenderse de quien los pueda atacar, por ello caminan en pandillas.

Los segundos se refiere a los que optan por la política sin estar preparados para cumplir con dicha función. En este sentido, en la novela de Adán el asno es quien personifica a los mestizos descendientes de indígenas quienes ingresan a la política para hacer prevalecer sus derechos, a pesar de no estar preparados ni académicamente ni en las lides políticas para dicho ejercicio. A pesar de la crítica satírica Valdelomar destaca que los negros merecen ser reconocidos como individuos; por su parte, Adán a través del narrador, enfatiza el esfuerzo de los mestizos por reivindicar sus derechos. Veamos:

El gallinazo de Valdelomar	El asno de Adán
El gallinazo camaronero sólo [sic] es comparable al negro que se mete en política. El gallinazo merece un capítulo aparte en la sociología del Perú. El gallinazo es un individuo. Yo lo haría sujeto de derecho (664).	¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener los derechos eleccionarios, los de elegir, los de ser elegidos (69).

Cuadro comparativo nº. 2 (elaboración propia). Animales: gallinazo y asno.

Con respecto a “La moral del gallinazo”, una vez más Valdelomar satiriza a los las actitudes negativas de los afrodescendientes relacionándolos con los gallinazos:

Llega la una del día y los gallinazos que como negros ignorantes y ociosos, son fanáticos, se van a las torres de las iglesias. Allí mientras el mundo gira, ellos extienden el ala, equilibrándose sobre una pata. Se cazan con placer sibarita el mísero chuchuy o el piojo blanco y luego duermen una siesta prudente sobre la torre o sobre un brazo de la cruz, blanca ya por sus álcalis.

A esa hora es cuando los ven los extranjeros [La cursiva es nuestra] (667).

Generalmente, el narrador de *La casa de cartón* no discrimina hasta ese punto a los afrodescendientes. Los ridiculiza valiéndose de la figura del caballo: «Los caballos guisan los viejos platos criollos, han lactado a la pava madre, han desmocado el pavo padre, saben todos los secretos de la familia, menosprecian a los patos y nunca salen de calle porque no hay dinero para comprar una manta

nueva» (71). El narrador de Adán los visualiza como los empleados domésticos de por vida, por ello lo de conocedores de “todos los secretos de la familia”; asimismo, de pobres a pesar de trabajar, y pretenciosos, ya que “nunca salen de calle”, porque no tienen el dinero suficiente para comprar lo que consideran necesario para salir, en este caso una manta. Por último, el narrador los feminiza: «Parecen zambitas viejas, refraneras, rezadoras, irascibles, murmuronas» (71).

En ambos casos, tanto Valdelomar al igual que el narrador de *La casa de cartón* son bastante satíricos e irónicos con los afrodescendientes, cada quien con su estilo particular.

En “El gallinazo en el crepúsculo”, esta ave es tratada con humor humorístico por Valdelomar: «Por las tardes, al crepúsculo, se elevan muy alto. Apenas se les ve entre las nubes. *Es la hora poética del gallinazo. Porque al revés del hombre, el gallinazo se dedica a la poesía cuando tiene el buche lleno*» [La cursiva es nuestra] (667).

Por otra parte, en el fragmento nº 36, de la novela de Adán, el narrador satiriza al gallinazo, es decir se vale de su figura para criticar a los noruegos afincados en Barranco. Los noruegos alucinan a través de la figura del gallinazo encontrarse bajo el cielo de Suiza:

Un gallinazo, con su gacha, cetrina entereza de noruego diabético, parte a una estación de altura en el cielo suizo, que ya ha encendido para los turistas sus hielos, sus nieves, sus hoteles..., gerencia de una empresa petrolera, quince años de sol ecuatorial, venezolano, jenófobo... (74).

En ambos casos percibimos al gallinazo como dueño del cielo en sentido humorístico e irónico, respectivamente. En Valdelomar el gallinazo “se dedica a la poesía”; en la narración de Adán, el gallinazo despierta añoranzas en los extranjeros, particularmente los noruegos.

Como apreciamos, los animales que elige Valdelomar son mucho más variados. Adán por su parte, delimita bastante bien a todos aquellos que caben en un corral. Por consiguiente, el mundo del corral adaniano es mucho más aldeano; el universo animal de Valdelomar, mucho más andino y de mayor extensión geográfica.

Asimismo, en este conjunto de crónicas Valdelomar también hace alusión a Barranco como el “balneario chic” y a otros referentes:

5. Barranco, el balneario chic	<ul style="list-style-type: none"> • Digresiones veraniegas • Porque el Barranco... • En los jacarandás • Concluyamos
--------------------------------	---

Cuadro nº. 3 (elaboración propia). Crónicas.

En esta crónica, Barranco el balneario chic, Valdelomar lo retrata valiéndose del humor irónico y el satírico. En “Digresiones veraniegas” dice:

El burgués cumple leyes naturales; es gordo y suda, es seboso y mana grasas, es vacío y flota. Poco importa al burgués este o aquel balneario. Él

necesita simplemente agua, y este cetáceo con prendedor de huayruro se dirige con la misma indiferencia a La Punta o al Callao. (2001: 658).

En este sentido, para Valdelomar, el burgués es demasiado llano, es decir, muy práctico hasta para descansar. Sin embargo, aclara con humor irónico estable quienes son los que eligen veranear en Barranco:

Una alma inquieta y comprensiva, sentimental y robusta, masculina y fecunda, creadora y múltiple pensará en el *Barranco, en la ciudad encantada, en el rincón que tiene la grata placidez aldeana y el magnífico confort de las metrópolis*; la lejanía en espíritu de la ciudad polvorienta y congestionada y la vecindad fácil con ella. *A voluntad, quienes vivimos en Barranco nos hacemos la fácil ilusión de vivir en una de esas playas rocallosas de la costa italiana, arboladas y frescas, complicadas y sencillas, confortables y primitivas, en cuya soledad poblada de ideas el alma juega a su guisa con mariposas invisibles [La cursiva es nuestra] (658-659).*

Valdelomar hace mención del proceso de modernización de Barranco, pero reconoce que no es la modernidad en sí, por ello apela a la ilusión de creer que vive “en una de esas playas rocallosas de la costa italiana”. Al igual que el narrador de la novela de Adán que vive la ilusión de estar en el malecón que bautiza con el nombre de bulevar Proust. Veamos el siguiente cuadro comparativo:

<p>“Digresiones veraniegas”</p> <p>De Valdelomar</p>	<p><i>La casa de cartón</i></p> <p>De Adán</p>
<ul style="list-style-type: none"> • A voluntad, quienes vivimos en Barranco nos hacemos la fácil ilusión de vivir en una de esas 	<ul style="list-style-type: none"> • Hemos venido, Lucho y yo, al malecón intermedio, al cual hemos bautizado con el nombre

<p>playas rocallosas de la costa italiana, arboladas y frescas, complicadas y sencillas, confortables y primitivas, en cuya soledad poblada de ideas el alma juega a su guisa con mariposas invisibles (658-659).</p>	<p>de bulevar Proust. Sí, bulevar Proust –malecón antiguo, valioso notable, que no es un bulevar por los dos lado, sino por uno solamente- (50).</p>
---	--

Cuadro comparativo nº. 4 (elaboración propia). “Digresiones veraniegas” y *La casa de cartón*.

Observamos que ambos escritores sueñan, imaginan a Barranco europeizada. Ambos son conscientes del incipiente proceso de modernización que vivió Barranco a comienzos del siglo XX. Por otro lado, ambos escritores expresan el humor satírico.

CONCLUSIONES

1. En *La casa de cartón*, el humor como estado de ánimo, primero transgrede al recurso retórico de la ironía en las oraciones metafóricas de los fragmentos analizados. La transgresión del humor en dicho recurso retórico se convierten en subversión, llegando a percibirse el humor irónico en los treinta y ocho fragmentos de la novela.
2. La transgresión del humor irónico se da en cada uno de los géneros tales como la sátira y la parodia. Sin embargo, dicha transgresión es totalizante tanto en la sátira como en la parodia, por ello afirmamos que se transforma en una subversión de la que resulta el humor satírico y paródico. Por consiguiente, confirmamos la presencia conjugada del humor humorístico, irónico, satírico y paródico en la novela. Sin embargo, advertimos el predominio del humor irónico, ya que se encuentra intersectado entre el humor satírico y paródico.
3. Reconocemos la prevalencia del humor irónico estable, y en muy pocos casos del inestable. No obstante, desde nuestra percepción, los lectores tienen la posibilidad de percibir en lo que consideramos humor irónico estable, lo inestable y viceversa, puesto que todo depende de la competencia lingüística, genérica e ideológica de los lectores.

4. El humor de la novela en cuestión presenta características del humor español. En este sentido, ratificamos que existe la influencia del escritor Francisco de Quevedo en el pintor Francisco de Goya. Ambos artistas a su vez influyeron en Ramón Gómez de la Serna, creador de las greguerías. Ello permite sostener la sucesión de influencia española en Adán: primero, Quevedo en Goya, luego Quevedo-Goya en Gómez de la Serna, por último, Quevedo-Goya-Gómez de la Serna en Adán. Constatamos que el elemento humor en la obra de Adán es una característica particular en la novela.

5. El personaje narrador, adolescente, poeta y paseante al estilo flâneur aparentemente es innominado; sin embargo, él apela al nombre del ser: Yo. Este es el nombre del personaje narrador, el pronombre Yo que le permite abrir su ser a través de la palabra, puesto que es un adolescente, cuyo yo se encuentra en proceso de construcción.

6. La voz del narrador, desde la perspectiva del psicoanálisis se clasifica en tres tipos: la voz en la fantasía, la voz en el deseo y la voz en las pulsiones. La primera nos da cuenta de que el diálogo que el narrador realiza con su amigo Ramón es solo una evocación; la segunda se manifiesta en el goce que siente el narrador al hacer uso de la lengua, es decir, de su capacidad creativa a través de la palabra; y, por último, la tercera se refiere al silencio de la ética y al silencio retórico. Ambos se encuentran en la novela. No obstante, en toda la novela se percibe el uso de la lengua.

7. El personaje narrador adolescente, poeta paseante al estilo flâneur presenta características de un satírico, ya que en toda la novela se observa una posición crítica con respecto al proceso de modernización del incipiente balneario de Barranco.
8. Los retratos de los personajes masculinos y femeninos son subvertidos por el humor paródico, irónico y satírico conjugados con elementos característicos de la estética grotesca, pero risueña. Además, hallamos algunos rasgos moderados del humor humorístico.
9. “Poemas Underwood” es un conjunto de 83 epigramas en los que prevalece el humor satírico, ya que es una crítica al proceso de modernización de la incipiente ciudad de Barranco. Por otro lado, el espacio que se destaca en estos epigramas es el espacio de calle. Además, se percibe la subversión del humor irónico conjugado con el paródico.
10. El espacio de la novela en cuestión está conformado por elementos rurales y urbanos en los que se conjuga el humor humorístico, irónico, satírico y paródico. Más aún, el narrador funge ser un fabulador satírico al presentar la heterogeneidad social en el espacio de la incipiente ciudad moderna. Se advierte, además, la influencia del humor satírico e irónico de Abraham Valdelomar, quien a su vez presenta influencia de Gómez de la Serna.

11. Hallamos una mínima presencia de lo que llamamos humor filosófico y dramático. Esto se puede apreciar en la concepción negativa, pesimista acerca de la vida en parte del fragmento nº. 31, puesto que en este se concibe la vida desde la refutación de la tesis del presocrático Heráclito quien afirmaba que la vida fluye como las aguas de un río. El narrador, por su parte sostiene lo contrario, ya que considera que la vida no es un río que fluye sino una “charca que se corrompe”.
12. El personaje narrador solo se burla de aquello que considera burlable, es decir, digno de ser criticado. En el fragmento nº.15 al referirse al obrero sin trabajo no hace gala del humor irónico, satírico, paródico ni humorístico. Asimismo, en “Poemas Underwood” encontramos en el epigrama nº.12, el narrador no se burla de la situación precaria de un obrero.
13. Se concluye que en la novela predomina el humor irónico estable, el satírico, el paródico y el humorístico de forma conjugada y subvertida en los treinta y ocho fragmentos que conforman la novela. Asimismo, se percibe sesgos de la estética grotesca satírica.

BIBLIOGRAFÍA

ADÁN, Martín. *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva. Prólogo de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. Lima: Peisa, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. "El yo, el ojo, la voz". *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.115-36.

AGUILAR PONCE, Emma. Una novela Vanguardista: *La casa de cartón* de Martín Adán. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

AGUILAR ROCHA, Irving Samadi. *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gastón Bachelard*. Universitat de Barcelona, 2012. Consultado el 15 de setiembre de 2017.

<<http://hdl.handle.net/2445/41714>>

BACHELARD, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de cultura Económica, (2014) [1960].

-----*La poética del espacio*. Tr. Ernestina de Champourcin. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.

BAROJA, Pío. "Humorismo y retórica". *La comunicación del humor*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación, nº 7, p. 53-68).Universidad Complutense de Madrid, 2002. Consultado el 14 de abril de 2014.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110131A/7340>>

BARTHES, Roland. *S/Z*. Siglo XXI de España Editores: Madrid, 1980.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo. La casa de cartónII. *César Vallejo, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2006. 127-159.

BINETTI, María J. El concepto kierkegaardiano de ironía. En: *Acta philosophica*. Vol. 12, fasc. 2 (2003):197-218.

https://www.google.com/search?q=el+concepto+kierkegaardiano+de+ironia&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&dcr=0&ei=pr2MWrXEGMfAgQTSh4GwCA

BLAS, J. "Asta su abuelo", en J. M. Matilla, M. B. Mena Marqués (dir.), *Goya: Luces y Sombras*, Barcelona: Fundación "la Caixa", Barcelona: Obra Social "la Caixa"-Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, p. 154-155, n. 30-31. Consultado el 15 de julio de 2014.

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d

BOBES, Carmen. *La metáfora*. Gredos: Madrid, 2004.

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Humanidades, 1989

BUBIS, Mauricio. "El Mar Muerto, un mar insólito". *Revista Museo*. Vol 2 nº 12. Noviembre de 1998. 23-29. *La plata*:

<http://www.fundacionmuseo.org.ar/revistasfundacion/revista-museo-no-12/>

BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987.

CALDERÓN, Félix. ¿El gran traidor del Perú? Consultado el 20 de setiembre de 2017.

<http://www.voltairenet.org/article148006.html>

CALVO CARILLA, José Luis. "Quevedo en la encrucijada literaria y estética de los años veinte". *La Perinola. Revista de investigación quevediana*. Depósito Académico Universidad de Navarra dadun. Nº. 14, 2011. Consultado el 10 de julio de 2014.

<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/36035/1/0.5.Calvo%20Carilla.pdf>

CASARES, Julio. "Concepto del humor". *La comunicación del humor*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación nº 7, p. 169-187). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Consultado el 14 de abril de 2014.

<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110169A>

CASTRO ARENAS, Mario. —Cimientos estéticos en *La casa de cartón*ll. *De Palma a Vallejo*. Lima: Populibros Peruanos, 1964. 125-135

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. "La postcolonialidad explicada a los niños. Perspectivas latinoamericanas sobre modernidad, colonialidad y geopolíticas del conocimiento". En *Colonialidad y crítica en América Latina*. Eds. Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña. Puebla: Universidad de las Américas-Pueblas, 2007. 43-83.

CARMINE FASOLINO, Rubén. "La función de la escritura en Lacan". *Escritura e imagen*. Vol. 8 (2012): 277-299. Consultado el 15 de julio de 2015

<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/viewFile/40532/38869>

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Punto de lectura, 2011.

D'ALLEMAND, Patricia. *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamerica Editores, 2001.

DE GOYA, Francisco. "Asta su abuelo", *Caprichos* nº 39. *Estampas*. Museo del Prado. Consultado el 20 de julio de 2014.

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d

"Asta su abuelo", *Capricho* nº. 39. *Estampas*. Museo del Prado. Consultado el 20 de julio de 2014.

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo-1/>

Sueño 26. "El asno literato". *Capricho* nº. 39. *Estampas*. Museo del Prado. Consultado el 20 de julio de 2014.

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/sueno-26-el-asno-literato/>

DE TORRE, Guillermo. *Literaturas europeas de vanguardia*. 1925.

DOLAR, Mladen. "La metafísica de la voz", "La ética de la voz", "Las voces de Freud". *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007. 53-74, 103-27, 153-91.

ECO, Umberto. "El nuevo objeto". *Historia de la belleza*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: DeBolsillo, 2015. 438.

----- "Lo feo, lo cómico, lo obscuro". *Historia de la fealdad*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: De Bolsillo, 2015. 454.

«Éxodo.» *Biblia de Jerusalén. Latinoamericana*. Ed. Santiago García. Bilbao: Desclée de Brouwer S.A., 2007. 1857.

ELMORE, Peter. —La casa de cartón y Duque: Más allá de la aldeall. *Los Muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul/ El Caballo Rojo, 1993. 53-97.

EVANS, Dylan. “Fantasma”. *Diccionario Introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós: Buenos Aires, 1997.

FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica: 2002.

GADAMER, Hans-Georg. “Acerca de la verdad de la palabra”. En *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós Básica, 2012.

GARCÍA PEINADO, Miguel. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1998.

GARRIDO MUÑOZ, Miguel. *Erotología de los sentidos: El flâneur y la embriaguez de la calle*. Consultado el 15 de abril de 2014.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/viewFile/RFRM0707330177A/9710>>

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

----- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México D.F. Siglo veintiuno editores, 2001.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Greguerías*. Edición, introducción y notas de Antonio A. Gómez Yebra. Castalia: Madrid, 1994.

----- . “Humorismo” en *Ismos*. Consultado el 23 de diciembre de 2018.

<https://monoskop.org/images/7/7e/Gomez_de_la_Serna_Ramon_Ismos_1943.pdf>

GÓMEZ, Mariana. “Cuerpo, Goce y Letra en la última Enseñanza de Jacques Lacan. Análisis de Algunas de sus condiciones de producción”. *Aesthethika*. Revista internacional de cultura, subjetividad y estética. Vol. 2, (1), Otoño, 2005. Consultado el 17 de julio de 2015.

<<http://aesthethika.org/IMG/pdf/Gomezv2n1.pdf>>

GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Tomo XI, A-Z. Montaner y Simón, S.A.: Barcelona, 1960.

HIGGINS, James. "Narrativa regionalista e indigenista. (1920-1941)". En: *Historia de la narrativa peruana*. Lima: Editorial de la Universidad Ricardo Palma, 2006.195-221.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

HOYLE, Alan. *El humor ramoniano de vanguardia*. *Boletín Ramón* nº. 18, Madrid (2009 [1996]): 3-26. Consultado el 10 de mayo de 2014.

<<http://www.ramongomezdelaserna.net/BR18-PDF.pdf>>

HUTCHEON, Linda. *Ironía, Sátira y Parodia*. Consultado el 15 de abril de 2014.

<<http://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>>

IBCHER ROTH, Gred. "Siete reflexiones en torno a la filología". *Serie estudios lingüísticos 2* (1973): 14-56.

JARDIEL PONCELA, Enrique. "Ideas sobre el humorismo". *La comunicación del humor*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación nº 7, p. 139-157). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110139A>>

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de Juan Andrés García Román. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010.

KINSELLA, John. "La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón*". De Martín Adán. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 13.26. (Lima, 1987): 87-96.

LA BUENA PITANZA. "El cocido, el cocido en España y en el mundo". Consultado el 11 de octubre de 2016.

<<http://www.labuenapitanza.com/2015/12/el-cocido-el-cocido-en-espana-y-en-el.html>>

LA SANTA SEDE. "El sacerdote en los ritos de conclusión de la Santa Misa". Consultado el 23 de diciembre de 2018.

<http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100422_sac-riti-conclusionone_sp.html<

LITUMA SILVERIO, Félix Humberto. *Historia de las calles de Barranco*. 1ª ed. Lima: Pakarina Ediciones, 2014.

MARCIAL. *Epigramas I. Libro de los espectáculos. Libros I-VII*. Introducción general de Juan Fernández Valverde. Traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

MARCHESE, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "El proceso de la literatura". *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1973

MATILLA, J.M. y MENA MÁRQUEZ H.B. "Comentario Asta su abuelo". *Goya en el Prado*. Consultado 15 de julio de 2015.

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d>

NIEMEYER, Katharina. *Subway de los sueños. Alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

NOMINÉ, Bernard. "La cuestión de la voz". Desde el jardín de Freud. n° 8, Bogotá (2008): 27-38. Consultado el 15 de julio de 2015.

<<http://search.proquest.com/docview/1677420066/fulltextPDF/392DE6DDA43B43F0PQ/1?accountid=43847>>

ORREGO PENAGOS, Juan Luis. *Notas sobre la fauna de Lima*. Consultado el 20 de agosto de 2015.

<<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2011/06/23/notas-sobre-la-fauna-de-lima/>>

OVIDIO. *Metamorfosis*. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias. Madrid: Cátedra, 2016.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. "Apuntes sobre Martín Adán". *La casa de cartón de OXY* n° 2, 1993.

PIÑEIRO, Andrés. *Martín Adán. Entrevistas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. "Esencia, caracteres y materia del humorismo". *La comunicación del humor*. CIC (Cuadernos de Información y Comunicación n° 7, p. 95-130). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002. Consultado el 20 de abril de 2014.

<<http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0202110095A>>

RAMA, Ángel. "La ciudad letrada". *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte. 23-39, 1984.

----- "Literatura y cultura". *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.

RAMOS, Nekane. "El agua como símbolo en la literatura" en *Compluteca* nº.50, mayo 5-9. 2006. Madrid: IES Complutense. Consultado el 20 de setiembre de 2017

<escomplutense.es/old/compluteca/compluteca50a_web.pdf>

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Consultado el 5 de diciembre de 2014.

<<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle.>>

ROSENTAL, M. y IUDIN, P. *Diccionario filosófico abreviado*.

<<http://www.filosofia.org/enc/ros/spe.htm>>. Consultado 8 de mayo de 2017.

ROVIRA, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Síntesis, 2005.

RTVE.es. "La España de Felipe II: Un imperio sin emperador" en *Memoria de España*. Subtitulado por Paloma Masa Barroso 2012.

<<http://www.rtve.es/alcarta/videos/memoria-de-espana/memoria-espana-espana-felipe-ii-imperio-sin-emperador/3275678/>>

RUIZ PÉREZ, Pedro. *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Bern: Peter Lang, 1996.

RUSSELL, Bertrand. *Historia de la filosofía*. Madrid: RBA Coleccionables S.A., 2009.

SÁEZ DELGADO, Antonio. "Ramón Gómez de la Serna, Antonio Ferro y la greguería". *Península, Revista de Estudios Ibéricos* nº4, 2007: 195-202. Consultado el 20 de julio de 2014.

<<http://rdpc.uevora.pt/bitstream/10174/2742/1/A.%20S%C3%A1ez.pdf>>

SOLOGUREN, Javier. Los primeros cincuenta años de *La casa de cartón. Gravitaciones y tangencias*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2005. 383-394.

SOSA, Nélica Beatriz. *Del humor y sus alrededores*. Consultado el 19 de abril de 2014.

<<http://fadeweb.uncoma.edu.ar/medios/revista/revista13/10nelly.pdf>>

STEINER, George. "El ser y el tiempo". *Heidegger*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. 133-196.

TORD, Luis Enrique. *Barranco. Historia, leyenda y tradición*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres, 2015.

VALDELOMAR, Abraham. *Obras completas*. "La ciudad interesante y fantástica". Tomo II. Lima: Ediciones Copé, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario. "La casa de cartón". En: *Cultura peruana*. Vol. XIX. 135.136 y 137 (Lima: 1959).

VÉLEZ NIETO, Francisco. "Luigi Pirandello" en *El librepensador*. Magazine de cultura y pensamiento. Consultado el 8 de mayo de 2017.

<<https://www.ellibrepensador.com/2012/02/22/luigi-pirandello-la-vida-desnuda-luigi-pirandello-la-vida-desnuda/>>

VERANI, Hugo J. "La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano". En: Antonio Vilanova, coord. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: 21-26 agosto 1989. 1992. Vol. 4. 1077- 1084.

WIGHT, Fred. *Usos y costumbres de las tierras bíblicas*. Seminario Reina Valera. Consultado el 6 de diciembre de 2014.

<<http://www.seminarioabierto.com/tiempos24.htm>>.

WELLER, Hubert. "La casa de cartón de Martín Adán, y el mar como elemento metafórico". *Letras*. 66.67. (Lima: 1961):142-153.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. "Ricardo Palma y Martín Adán". En *San Marcos: Revista de Cultura General*. N°25 (Lima, 2006):149-156.

ANEXOS**Anexo 1.**

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Sueño 26. El asno literato

Fecha: 1796-1797

Serie: Caprichos [dibujo], 39

Técnica: Pluma, tinta de bugalla. Recuadrado a lápiz

Soporte: papel verjurado agarbanzado

Fuente: Museo del Prado

<<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/sueno-26-el-asno-literato/>>



Anexo 2: Ficha técnica

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Título: Asta su abuelo (1797-1799)

Serie: *Caprichos* [estampa], 39

Técnica: Aguatinta

Soporte: Papel verjurado ahuesado

Fuente: Museo del Prado

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=d>



Anexo 3: Ficha técnica

Autor: Francisco de Goya y Lucientes

Título: Asta su abuelo.

Fecha: 1797 c.

Serie: *Caprichos* [dibujo], 39

Técnica: Sanguina, aguada de sanguina y aguada de tinta roja sobre tinta de bugalla a pincel

Soporte: papel avitelado agarbanzado fino

Fuente: Museo del Prado

<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/asta-su-abuelo-1/>

