

2008

Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán

Chrystian Alberto Zegarra

Citas recomendadas

Zegarra, Chrystian Alberto (Primavera-Otoño 2008) "Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 6.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/6>

**UN PAÍS DE *BEAVER BOARD*:
CINEMATOGRAFÍA Y NACIÓN DESECHABLE EN
LA CASA DE CARTÓN DE MARTÍN ADÁN**

Chrystian Zegarra
University of Indiana, Bloomington

Las conexiones entre cine y literatura, a nivel temático y técnico, se manifiestan de manera amplia y fructífera en el escenario de la vanguardia histórica en ambas orillas del Atlántico. En Latino América valdría mencionar la novela-film *Cagliostro* (1927) de Vicente Huidobro, cuya forma original fue un galardonado guión cinematográfico, como ejemplo notable de este vínculo. En el prefacio a la edición en español de este texto (1934), el poeta chileno remarca: “He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género” (17). Esta premisa sintoniza con el tono “scandalously transgressive” de la narrativa vanguardista sugerido por Gustavo Pérez Firmat, en el sentido de que la novela de vanguardia expropia materiales de otros géneros y no titubea “to foray into the territory of the poem or the essay; or even of film” (51). En el Perú de los años 20 y 30, el empleo de técnicas cinematográficas en poesía y novela se convirtió en una actividad compartida por un extenso número de escritores. El caso más celebrado es el poemario *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, donde los recursos cinemáticos se incorporan magistralmente al tramado textual. También son significativas las propuestas de Xavier Abril, quien desde el surrealismo pretendía forjar “un cinema del sueño” (52), y de Emilio Adolfo Westphalen, quien apostaba por un híbrido estético descrito como “poesía cinemática” (17). Por su parte, José Carlos Mariátegui valoró las novelas que asimilaban a su diseño la capacidad de síntesis del montaje cinematográfico, como se lee en este comentario sobre *Sin novedad en el frente*: “Como los cineastas, estos novelistas están en

aptitud de recortar todo lo que . . . es vago o redundante. En esta simplificación cinematográfica de los materiales de su relato reside, quizá, una buena parte del secreto. . . ." (*Alma* 176-177). De hecho, la influencia de las artes visuales europeas, particularmente el cine, en la literatura de vanguardia latinoamericana alcanzó notoriedad al punto de que en el Perú, a falta de un apropiado desarrollo de la industria cinematográfica en las primeras décadas del siglo XX, la adaptación de técnicas cinemáticas en obras de prosa y poesía suplieron esta carencia (Moore 629). Refiriéndose a un nutrido grupo de poetas vanguardistas peruanos en actividad durante la segunda mitad de los años 20, Mirko Lauer apunta que estos:

. . . también fueron sensibles a ese encantamiento, y nada movilizó tanto su inquietud medianera entre lo real y lo aparente como el cine. La filmación fue vista por ellos como una fase tecnológica y expresivamente superior de escritura, y circulaba la idea, algo alquímica, de que había una cierta manera nueva de escribir capaz de elevarse a las alturas de lo cinematográfico o de calar en sus profundidades, sin necesidad de cámara, utilizando la página en blanco como pantalla. (*Musa* 116)

Sin embargo, también existieron voces detractoras a la confluencia entre cine y literatura en el ámbito vanguardista. Una de éstas es la del escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona, quien ensaya esta ecuación para desacreditar a los novelistas franceses contemporáneos y a sus pares latinoamericanos: "cinematógrafo + poemita + tontería = novela" (36).

A la luz de estas consideraciones, analizaré la novela vanguardista *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, con el propósito de demostrar que las filiaciones que establece con el cine de la época se dirigen en una doble, pero convergente, direccionalidad. Entonces, además de identificar ciertas técnicas cinematográficas incorporadas a la narración —cámara lenta, yuxtaposición de planos, puntos de vista múltiples, etc.—, discutiré cómo la temática de la obra (resumida metafóricamente en la referencia al cartón del título, que en realidad remite al material de construcción conocido como beaver board, como se precisará después) propone una visión crítica frente al gobierno peruano de Augusto B. Leguía, cuyo programa de modernización de la capital tuvo como correlato la creciente penetración de capitales y modos de vida foráneos, principalmente estadounidenses, al país. Algunos críticos han señalado que la obra de Adán no cuestiona explícitamente la realidad social del Perú de los años 20. Entre estos, Roberto Paoli ve un "rechazo de lo político" (140) por parte de Adán, James Higgins puntualiza que el autor "has none of the revolutionary pretensions of Vallejo or Moro" (*Poet in Peru* 145) y John Kinsella afirma que, a diferencia de escritores comprometidos como Julián Petrovick o Serafín Delmar, Adán "pertenece a otro grupo de poetas cuya poesía no expresa la misma preocupación política o social" (*Trágico* 21). Luis Loayza plantea un juicio que no posiciona una ideología definida en Adán: "Un revolucionario o un burgués

pueden admirar su obra, pero, en última instancia, deben rechazarla porque les es ajena, el autor un hombre diferente a ellos” (131). Melisa Moore puntualiza un planteamiento similar cuando discute el papel que Adán jugó dentro de la vanguardia peruana ya que, a pesar del entusiasmo de Mariátegui por catapultar su obra como vector del cambio social buscado por el Amauta, la posición de ésta fue más bien “peripheral and apolitical, or equivocal” (627). Si bien es cierto que puede discutirse el grado de compromiso social en *Casa*, pienso que la representación de la nación peruana que se deriva de la novela es una alusión en clave paródica al universo precario, precedero y carente de solidez que resulta del proyecto modernizador de Leguía. Al interior de la casa / país predomina la improvisación y el reemplazo de las estructuras nacionales en formación por una copia de realidades trasplantadas desde otros contextos geográficos plenamente modernos; así, por las páginas de la novela desfilan diversos personajes extranjeros que van componiendo un fresco cinemático de este nuevo país que intenta insertarse rápidamente en los esquemas de las capitales cosmopolitas. Como sostiene Kinsella en un trabajo posterior: “. . . la novela puede verse como una crítica de la sociedad burguesa, de la realidad destructiva de lo provincial, y la descripción de una realidad separada y alienante del artista” (*Tradición* 6-7). De la misma forma en que César Miró describió al universo pre-fabricado de Hollywood como una “ciudad imaginaria”, donde “soldados mecánicos disparan balas de humo contra unas fortalezas de cartón” (14-15), se podría decir que el narrador del relato de Adán visualiza a Lima, Barranco y al Perú entero por analogía, a semejanza de un set cinematográfico hecho de cartón, donde prevalece el artificio y la caducidad de los objetos, personas y realidades representadas. Así, Kinsella declara que *Casa* “contiene una documentación social obvia en su retrato irónico de la clase media de Barranco, tanto extranjera como nacional y de sus vidas vacías, en lo que era un lugar de veraneo de moda en los años veinte” (*Trágico* 46). Consecuentemente, el proyecto de nación que Leguía busca implantar a trompicones se desbarata desde la prédica narrativa, de la misma manera en que las precarias edificaciones de cartón sucumben ante su propio deterioro, convirtiéndose en un programa político desechable. En esta misma vena cuestionadora, Peter Elmore apunta que *Casa* “procede a erosionar las sólidas certidumbres de la visión hegemónica” de las clases altas favorecidas por el “progreso y el ocio estacional” de “una modernidad ya del todo en curso” (66).

Augusto B. Leguía y el “Palacio de Cartón”

En 1921, con motivo de las celebraciones por el primer centenario de la independencia del Perú, el segundo gobierno del presidente Leguía, cumpliendo con el objetivo de rápida modernización de Lima trazado por su

programa gubernamental denominado la “Patria Nueva” (1919-1930), inauguró la Exposición Internacional de Industrias en un local conocido como el “Palacio de Cartón”, ubicado frente a la también recién construida Plaza San Martín. José Gálvez rememora los trabajos de construcción así: “Velozmente, para cubrir con cierto aparente decoro, el vacío con los restos de las apresuradas demoliciones, se levanta un Palacio de Cartón. Se define una Lima nueva . . . y surge la nueva gran plaza con portales y la estatua del Protector” (161). Antes de que este Palacio fuera “desmontado para construir en aquella ubicación el Hotel Bolívar” en 1924, en este local funcionó el Cine Teatro Mundial que proyectó películas entre los años 1922-1923 (Mejía 81). La razón del nombre proviene del material con que se fabricó el edificio: el famoso beaver board (Mejía 79), un producto de fibra de madera, utilizado para la rápida y barata instalación de techos y paredes,¹ inventado por J.P. Lewis en Nueva York en 1903, y cuya distribución comercial empezó en 1906 cuando Lewis fundó The Beaver Manufacturing Company, que desde 1914 adoptó el nombre The Beaver Board Company, expandiendo su radio de exportación mundial (Weaver 71-72).

El agente comercial asignado al Perú fue Antonio Smeraldi, quien llegó a Lima a mediados de 1920 con el fin de gestionar la venta de beaver board al gobierno peruano para la construcción del Palacio de Cartón. La revista *Mundial* publicó una serie de artículos que enumeraban las ventajas de la novedosa mercancía. La persuasiva propaganda de Smeraldi anuncia que “con nuestro material [se] pueden levantar edificios imponentes en un tercio del tiempo que se necesitaría para otros y con sólo un poco más de la mitad del costo de cualquier otro” (“Beaver board”). El éxito de las negociaciones del vendedor norteamericano se saluda efusivamente: “Smeraldi . . . ha obtenido del Supremo Gobierno una importantísima autorización para construir en la Plaza Zela un gran edificio que será destinado a Exposición Industrial durante los días del Centenario” (“Gran edificio”). Y también: “No cabe duda que la realización de esta obra constituye un agradable ‘record’ para la Capital. Los pesimistas que pregonan que nada se puede hacer con rapidez en nuestro país están de malas” (“Antonio Smeraldi”; énfasis en el original). En junio de 1921, a un mes de inaugurarse el Palacio, se enfatiza que “la exposición industrial del Centenario será en realidad la mejor propaganda que podamos ofrecer a los que vengan de fuera” (“Centenario”). Como se observa en estas citas, el Palacio de Cartón se consideraba como una suerte de ventana al mundo desde la cual fueron exhibidos con pompa los logros modernizadores del oncenio de Leguía. Su edificación concuerda con la política y las ramificaciones económicas de la Patria Nueva leguifista, desplegando un escenario donde se desplazaba progresivamente la dependencia de los capitales británicos inicialmente dominantes en los mercados peruanos; para imponer un reordenamiento comercial en consonancia con la consolidación de las inversiones capitalistas “en torno a la hegemonía norteamericana” (Quijano 89), las cuales

“capturaron las finanzas del estado” (Burga y Flores Galindo 138) después de la primera guerra mundial. En este contexto, no todo fue alabanza hacia las medidas de cambio y progreso introducidas por Leguía. La periodista y guionista Ángela Ramos alza su voz de protesta para criticar el rótulo de “Palacio” adjudicado al edificio símbolo de las festividades aludidas: “La gente lo visitaba para irse a encontrar y mirar el lugar y como somos tan huachafos de naturaleza, le pusimos palacio. . . . Muchos usos hemos arrastrado de la colonia” (Carbone 113-114). La identificación de este rezago colonial enciende una luz de alerta frente a una pretendida modernización de la capital que intentaba asimilarse con prisa a esquemas foráneos de urbes plenamente desarrolladas. Una perspectiva similar es esbozada por Higgins, para quien en el siglo XX, “Lima has tended to be identified with the perpetuation of the legacy of colonialism” (*Literary Representation* 60). Cabe tener en cuenta que el gobierno *de facto* de Leguía se caracterizó desde el inicio por su matiz autoritario, ya que el presidente necesitó aliarse con el ejército para llevar a cabo sus proyectos de reforma, adoptando una actitud contraria a las expectativas de los grupos oligarcas pertenecientes a su mismo partido político. A la vez, con una falsa fachada orientada al bienestar popular —simbolizada en la aversión a los sectores terratenientes dominantes, cuyos miembros enfrentaron persecución y destierro—, Leguía utilizó todas las armas a su alcance para perpetuarse en el poder por medio de continuas reelecciones.

El *beaver board* y sus usos

El abordaje interpretativo de *La casa de cartón* debería empezar por situar y precisar el título de la obra en su contexto específico. Numerosos críticos han asociado la referencia al “cartón” como indicio de que la novela habla sobre la fragilidad y falta de consistencia del lenguaje literario para construir un producto artístico sólido y permanente. En esta vena, Elmore opina que “el texto es un edificio precario, de juguete, que desfamilariza una topografía conocida y familiar” (66). Vicky Unruh relaciona los recursos expresivos limitados del narrador para construir una imagen coherente de uno de los personajes con las herramientas estéticas que dispone, las cuales son “only fragmentary lines and images, as lacking in solidity and dimension as the title’s cardboard house” (108). Para Kinsella, “El mismo título . . . puede . . . interpretarse como una analogía de la propia literatura, la casa de ficción en la que los materiales del lenguaje poco sólidos o ‘de cartón’ obligan al flujo de la vida y al mundo de la imaginación a concretarse” (“Creación” 94; su énfasis). Este mismo estudioso sostiene que “la inestable y frágil construcción de la casa de cartón es vista como una admisión del fracaso de la literatura para expresar o cambiar la realidad. . . .” (*Tradición* 14). Hugo Verani observa que el “mismo título” de *Casa* es un “emblema de

la estética vanguardista” que “alude a la fragilidad del mundo fenoménico y a la desconfianza ante una realidad objetiva” (1079). Es más, el artefacto novelístico es visto como “una arquitectura de papel”, que más que reproducir directamente la realidad retratada, la envuelve en una amalgama de “lecturas literarias” (1079). Marta Sierra subraya que “El hecho de que el texto sea una manufactura [de cartón] . . . señala no sólo la artificialidad del producto artístico sino que tiene una connotación nostálgica por la cual el narrador se pregunta constantemente acerca de sus limitaciones para producir el texto” (47). Estas interpretaciones acerca del carácter volátil de la novela de Adán encuentran cohesión analítica en la teoría de Pérez Firmat, según la cual la narrativa vanguardista se engloba dentro de una categoría rotulada como “estética neumática” (*pneumatic aesthetics*), al mostrar a través de imágenes “a sense of dissolution or weightlessness” (42). Por su parte, Eduardo Chirinos se desliga de estas interpretaciones que vinculan el material del título con connotaciones de artificio y fragilidad para encauzar su lectura de la novela rescatando las “posibilidades de un lenguaje que . . . todavía es capaz de transmitir su desconcierto y novedad” (47). El objeto literario, a pesar de su precariedad, resulta más resistente que la fluctuante realidad que refleja. Por esto, “el libro es la casa de cartón. Una casa construida con los materiales de la imaginación poética, bastante más sólidos que el material físico (el cartón) en el que se encuentra inscrita” (47).

Resulta evidente que la coincidencia de las apreciaciones anteriores, exceptuando la de Chirinos, al catalogar la temática de *Casa* como una metáfora de la fragilidad del mundo representado por la novela así como de los elementos literarios a disposición del autor, se asienta sobre la base de la alusión al material precario que ocupa el título de la obra. Prescindiendo de una adecuada contextualización, como consecuencia tal vez de la distancia temporal que separa el corpus analítico del momento de publicación de la novela, la crítica ha identificado este material con su acepción más común y contemporánea (al punto que la novela ha sido traducida al inglés como *The Cardboard House*).² Frente a esto, propongo reinsertar esta referencia dentro de su significación en la década del 20; es decir que “cartón” era la palabra usada para nombrar al beaver board, que es un producto que difiere en esencia y manufactura de su contraparte, como ya se ha señalado antes. El propio Adán aclara el panorama en el poema “Hora” (1929), donde describe un paisaje que bien podría ser el balneario de Barranco, uno de los escenarios donde gravita la acción de *Casa*: “Clara presencia de eros, jubiloso libido que es una gran redoma de peces de colores; pueblo de *beaver board* al filo falso del mar; verano de sal sintética y árboles de tela impermeable y una luz de cuarzo. . . .” (203; mi énfasis). Este fragmento revela la falsedad del universo representado, el cual semeja un decorado artificial que bien podría emparentarse a un set de cine fabricado de beaver

board, como era práctica usual en esa época (Croy 306).³ De hecho, la relación entre el beaver board y el cine siempre ha sido estrecha. Por ejemplo, en 1932 la revista *Fortune* describió la apariencia de los estudios MGM de Los Ángeles como “less of a factory than of a demented university with a campus made out of beaver board and canvas” (Maltby 134). También, sobre la construcción del cuarto de control del cohete espacial en el film *Destination Moon* (1950) se comenta que “the entire structure had to be built of steel, not of mere beaver board and paste, to keep it steady while panels were removed” (Fry y Fourzon 100). Estos pasajes dejan entrever la idea de que el beaver board —elemento constructivo de la ilusión cinematográfica— era consignado como material endeble y sin resistencia, a pesar de que los catálogos comerciales insistían en su carácter “permanente” (“Beaver board and its uses” 15). Si a la pretendida durabilidad, que parece ser una eficiente estrategia de venta, se suman su bajo precio y rapidez de instalación, se puede considerar al beaver board como el producto que encarna el tono veloz y efectivo, desde el punto de vista de las naciones hegemónicas, de los nuevos tiempos. En contra de esta preceptiva, la construcción novelesca de una casa de beaver board echa luces sobre las insuficientes condiciones sobre las que se edificaba el proyecto de nación peruana en esa época. En esta misma línea, frente a un esquema comercial que busca uniformizar los diseños de las urbes latinoamericanas en expansión, adaptándolos a los estándares de la industria estadounidense,⁴ algunos escritores vocean su descontento en este marco de penetración capitalista. El poema “Río de Janeiro” (1922) de Oliverio Girondo contiene esta frase: “La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido” (1). Es decir que la fabricación de este sitio de cartón (beaver board) es una mera imitación de una estructura hecha con materiales realmente macizos simbolizados por el “pórfido” (“roca compacta y dura”, según el diccionario RAE). Estas condiciones precarias son un reflejo del terreno inestable sobre el que se perfila la identidad nacional de las repúblicas en Latino América. En el Perú, Enrique A. Carrillo muestra un panorama similar en su novela *Cartas de una turista* (1905), la cual, para Ricardo Silva-Santisteban, constituye un “lejano precedente” de la novela de Adán (10). Al describir el paisaje de “Trapisonda” —nombre ficcional con el que se disfraza el balneario limeño de Chorrillos— la narradora epistolar, una turista inglesa llamada Gladys, expresa su malestar y repulsión ante la artificialidad de este lugar “con sus edificios de cartón pintado y sus habitantes estirados y murriáticos. . .” (51). Además, en el poema “Aldeanita”, que forma parte de los *Cinco metros* de Oquendo de Amat, se menciona una “mañanita de cartón” (4) en la cual la voz poética recibió los “dos reales” de los “ojos nuevos” de la amada (7). En el contexto que venimos describiendo, la conexión entre el mundo del dinero (“reales”) y la novedad del encuentro amoroso podrían aludir al escenario moderno falseado por el “cartón” (beaver board) en que el amor se ha reducido a una mera transacción comercial.

Cinematografías del malecón: Barranco, un balneario de *beaver board*

El cinema juega un rol determinante en la estructura y temática de *La casa de cartón*. Por esto, según Lauer: “El Adán de la vanguardia es visual de un modo claramente cinematográfico: al celuloide y a las nuevas velocidades del siglo pertenecen los ritmos de su prosa poética. . . .” (*Exilios* 16). Y es que Adán, como la mayoría de escritores contemporáneos, “se ha educado en la percepción del movimiento a través de un lenguaje nuevo y urbano, el del cinema” (Elmore 77). El carácter visual de la novela se emparenta con los experimentos cinematográficos de montaje y yuxtaposición de imágenes de la vanguardia fílmica, al punto que se puede afirmar, siguiendo a Verani, que sus “39 secuencias pasan, como en una pantalla de cinema” (1080). Desde su debut oficial parisino en 1895 la evolución técnica del cinema siguió su curso, afianzando prontamente al séptimo arte como herramienta experimental para alterar los procesos móviles, espaciales y temporales, agudizados por los aportes de la vanguardia de la época. Como bien sintetizan Popple y Kember: “Film had the power to picture the impossible and improbable. It could arrest, reverse, slow or accelerate time; objects could be made to vanish, fly or change. Cinema offered bizarre perspectives . . . and manipulated its audience through a wide variety of technical trickery” (61).

Es un hecho conocido que *Casa* narra de manera episódica —a semejanza de las seriales de moda, “películas en veinte capítulos” (64)— los eventos experimentados por el narrador y su compañero Ramón en una temporada de vacaciones durante un “verano cinemático” (66) en el balneario de Barranco. La carencia de una trama definida enfatiza la preponderancia de la disposición fragmentaria del tiempo y el espacio en un recinto textual sometido a constantes fluctuaciones en el punto de visionado: “El panorama cambia como una película desde todas las esquinas” (73). Por momentos se puede percibir que el narrador cede su lugar de enunciación a la figura de una cámara cinematográfica que acelera o retarda la acción, a la vez que oscila en un ambiente segmentado carente de fijeza: “Desde un millón de puntos de vista, en un tango largo como un rollo de película, filmaba una victrola a cámara lenta el balneario —amarillo y desolado como un caserío mexicano en un folletín ganaderesco de Tom Mix—” (44; mi énfasis). De aquí se deduce que la inestabilidad del mundo representado convierte al narrador de *Casa*, desde sus “permanentes referencias al cinema” en un “recolector o motivador de imágenes” (Sierra 42). Vale recordar que esta imagería obedece a un espacio quebrado que se encuentra en constante recomposición por medio de un mecanismo de montaje textual de corte cinemático: “Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (25). Esta mecánica destruye la perspectiva mimética tradicional por la cual los objetos son contemplados desde un eje ordenador; por el contrario, el registro

cinematográfico que opera el narrador /camarógrafo de *Casa* distorsiona y recompone al mismo tiempo los materiales dispuestos ante su ojo / lente: “Una calle angostísima se ancha, se contrae del principio al fin . . . para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así —temblante, oscuro, como en pantalla de cinema” (30).

Por otro lado, la acción de la obra se desenvuelve en una zona intermediaria que oscila entre los espacios de la “ciudad” y la “sierra”, teniendo al “campo” como zona de contacto o punto limítrofe entre esas dos locaciones diferenciadas: “Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira de atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisos, a la sierra azulita” (21-22). Es más, la entrada al área intersticial ocurre sin aviso: “Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo” (78). El narrador, sin embargo, predice que el campo será absorbido por la galopante urbanización de la ciudad: “Aquí en este suelo . . . yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor. . . .” (79). Estas alusiones pueden leerse en conformidad con el proyecto modernizador que se implantó en el Perú de los años 20, por el cual el país trataba de insertarse velozmente en la corriente de desarrollo industrial de Europa y Estados Unidos. Empero, este tránsito hacia la modernidad no se produjo de manera adecuada, debido al matiz autoritario del régimen y, sobre todo, a la persistencia de elementos marginados que frenaban este curso progresista. El programa leguista se enfocó en Lima, excluyendo a la vasta mayoría de la población peruana que continuó viviendo en condiciones de atraso y olvido. Como lo nota Luis Fernando Vidal: “Al igual que en la Colonia, la ciudad capital se sigue transformando al compás de los gustos y caprichos de las capas dominantes, que plasman en ella el remedo del arquetipo extranjero” (22). Adán metafórica irónicamente esta faceta de la sociedad limeña, sedienta por asimilarse a esquemas importados de latitudes foráneas, los cuales eran introducidos masivamente por las películas de Hollywood. De este modo, en un país cuya identidad estaba en proceso de definición, y cuyos habitantes capitalinos tenían los ojos puestos en el exterior, desdeñando los componentes internos de su compleja composición étnica, el arribo de la madurez identitaria se asocia con la asimilación a uno de los paradigmas actorales del *star system* hollywoodense. En este sentido el narrador, en clave autoparódica, confiesa experimentar “un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres . . . a lo Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses. . . .” (41). Pero este anhelo no presenta vías de concreción porque un producto del cinematógrafo no deja de ser, en el seno de su naturaleza ilusoria, un simple “muñeco de . . . celuloide” (36) confinado a habitar un mundo de “sombra de cinema” (37). En contra de sus deseos, los miembros de la burguesía

limeña deben resignarse a compartir el espacio urbano con entidades provenientes de grupos marginalizados, pero que en última instancia también forman parte del país que aquéllos buscan europeizar y americanizar. Por eso, al interior del perímetro de beaver board de *Casa*, junto a una galería de personajes burgueses —como aquellas “niñas modernas” con “papás industriales” (79)—, algunos de ellos extranjeros —“Se suplica a los bañistas no hablar en inglés” (40)—, que veranean en Barranco —“señores respetables que vienen a la playa e infestan los aires del mar . . . con sus horribles olores de oficina” (85)—, coexisten un “cholo carretero” (24), un “obrero sin trabajo” (49), un “borrico de panadero” (101) o una “chola bonita”, cuyas “pantorrillas, firmes, feas, pardean las medias blancas de algodón” (60). El siguiente pasaje es sintomático porque reproduce el entrecruzamiento de dos mundos divergentes abruptamente enlazados en el entorno urbano: “Un automóvil ha pasado a setenta kilómetros por hora, velocidad terminantemente prohibida, en una calle por la cual sólo transitan asnos cargados de sacos de arena” (100). En este escenario de modernidad periférica, cimentado a imagen de modelos foráneos, un artefacto plenamente moderno y ciudadano como el cinematógrafo se fusiona con elementos provenientes del mundo pastoral. Así, el fonógrafo que acompañaba a las proyecciones fílmicas se metamorfosea en un coro de mugidos: “Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres” (26). Asimismo, en las partes finales de la novela aparece una “mula pasilarga, tordilla, despaciosa” que a partir de su visualización física a la manera de un proyector de cine itinerante, hace emanar en *slow motion* “todas las cosas” sobre la pantalla cinematográfica de “lino de la atmósfera” (105). La manipulación del transcurso temporal a partir de los distintos grados de velocidad que puede registrar la cámara constituye una de las más eficaces herramientas estéticas del cinema. Por esto, el empleo de la técnica cinemática de la cámara lenta en la novela de Adán sirve para poner en escena un universo desacelerado frente a la vorágine sin freno del prospecto gubernamental en el Perú de fines de la década del 20, el cual desestabilizaba la formación de una identidad nacional sólida por la veloz introducción de patrones foráneos a nivel económico, social y cultural. En este sentido, Paul Virilio advierte que la lógica de la rapidez producto de un incesante “development of high technical speeds” traerá como resultado “the disappearance of consciousness as the direct perception of phenomena that inform us of our own existence” (104).

Cabe explorar entonces a los miembros de este reparto de turistas que veranean en Barranco, en sus playas atestadas donde la mamá de Lalá pisó en el mar a un “gringo submarino” (55), para perfilar la visión crítica del narrador con respecto al trasplante de elementos extranjeros dentro del espacio local. Uno de estos es presentado como un “inglés que pescaba con caña”, funcionario burgués de una compañía trasnacional: “agente viajero de la casa Dawson & Brothers”. El narrador lo describe como un “idiota”, y experimenta la “tentación de empujarle” al mar (28-29). Herr Oswald

Teller, cuyo apellido remite al mundo financiero de la banca, es un alemán postizo que huele a “cuero y jabón sanitario” (45) y habla sobre la “industrialización de América” (46). Cabe notar que para el narrador el ámbito comercial genera casos patológicos que terminan recluidos en hospitales: “Tiempo bueno de los sanatorios. . . . En las cabezas, oscuras, dolorosas, golpea la fiebre de los negocios” (102). También desfilan por los malecones “niñeras inglesas” (49), un “emigrante rumano, taquígrafo, mecanógrafo de la firma Dess” (66), y Mister Kakison, otro funcionario inglés, “contador de la firma Dasy & Bully” (76). Un personaje más elaborado es la “gringa medio loca, fotófoba, fotógrafa” que responde al nombre de Miss Annie Doll (30). Esta turista inglesa encarna en su aspecto de muñeca cosmopolita todos los adelantos de la modernidad occidental — aeroplano, automóvil, transatlántico, cámara Kodak, etc. (31)—, volviéndose un fetiche mecánico (suerte de *jack in the box*) que se activa ante el asombro de los veraneantes barranquinos, ya que ella era un “resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano” (33). En contra de este deslumbramiento, el narrador ironiza la naturaleza moderna de Doll, de quien revela su crianza artificial en una “magra y lívida ciudad de rascacielos” (31). Las menciones a “biberón sanitario”, “leche sintética”, “carne en conserva” y “tabletas de aspirina” (31) ilustran este punto. En consecuencia, el malecón puede verse como un crisol donde se mezclan diversos estratos sociales y económicos de la ciudad, constituyendo por lo tanto una metáfora espacial que resume una perspectiva multifacética de la nación a nivel global, en la que, a la par de los turistas extranjeros conviven seres marginados por el país oficial, como el “negro Joaquín” (46), carretero que ayuda al germano Teller a desempacar sus objetos personales.

Para corroborar mi hipótesis de lectura que defiende la premisa de que *La casa de cartón* dibuja un escenario precario fabricado de beaver board para referirse a un país en tránsito de construir una identidad basada en la imitación de modelos foráneos, resaltaré algunos pasajes del texto que apoyan este asunto. Considero que es factible sostener que el tramado de la novela se edifica a la manera de un set cinematográfico al interior del cual los personajes se mueven de forma inestable. En este sentido, el ojo/cámara del narrador deambula por Lima y Barranco para registrar la falsedad — “acequia pintada” (109), “atmósfera . . . pintada por un mal pintor” (81)— que permea los distintos estratos espaciales de la casa / nación. Así, al caminar bajo “un cielo de porcelana” (26), pisando la “fina y frágil lámina de mica” (30) del pavimento, el narrador percibe la edificación de un andamiaje que se activa para levantar el decorado que sirve de telón de fondo a la atmósfera: “Las tijeras del viento sonaban como en una pulpería y uno no sabía si era el pelo de uno lo que cortaban o la seda china del cielo” (27). En varios momentos de la novela se revela la idea de que los habitantes de la casa de beaver board se encuentran sometidos a la eventual destrucción de este espacio; esto hace presagiar una “lluviaza que hubiera traspasado los

techos” (47), o temer una catástrofe en la que “los rieles del muelle se quebraban y deshacían por abajo en estrías de sombra”, ya que “parecía que todo iba a derrumbarse” (57); es más, en otra parte se anuncia que “Se desmorona una zona de cielo sobre una esquina del mar” (101). La siguiente secuencia cinemática, registrada en cámara lenta, ilustra perfectamente la visualización del espacio narrativo como un set cinematográfico desmontable: “Hemos hallado una calle escondida del cielo por ramajes graves y densos. Ahora el cielo no existe; se ha arrollado como una alfombra, y ha quedado desnudo el *entaramado del espacio* por donde los mundos caminan, sociedad elegante, con lentitud, con silencio, con fastidio” (76-77; mi énfasis). A la falta de consistencia de este escenario fabricado con materiales desechables, se añade el carácter impostado (acartonado) de sus habitantes, burgueses cursis —“viejas friolentas”, “viejos panzudos” con “arrugas que parecían de maquillaje” (54)— reunidos en una “tarde rosada” para ver una película proyectada en la pantalla de cine del cielo. Para Kinsella, “La superficialidad de sus intereses [de la clase burguesa de Barranco] se manifiesta en el tipo de películas a las que van” (“Creación” 96). La audiencia observaba apacible una película italiana con guión de D’Annunzio —que reflejaba la suntuosa “vida del gran mundo” (54)—, y protagonizada por Rodolfo Valentino, cuando “de pronto, lo rosa se puso rojo . . . y la concurrencia al cine celeste desaprobó que se hubiera alterado el programa” (54). Bajo un sol enrojecido, los espectadores se retiraron “pataleando bravamente, correctamente, como cumplía a ell[os], gente sabidora de sus derechos, gente seria, gente honorable” (54-55). La toma final de ribete vanguardista (*épater le bourgeois*) proyectada en la pantalla ahora roja del cielo, una vez que se ha desarticulado el simulacro del cine burgués, enfatiza la reaparición de esa otra nación que ha sido constantemente camuflada bajo lo superfluo y lo artificial. “Súbitamente el cielo tuvo un ‘vean’ de placera, y entonces no hubo sol ni estío ni nada: sólo hubo unas posaderas al aire, unas posaderas tremendas enrojecidas por un asentamiento larguísimo” (55; comillas en el original), se lee en este pasaje. Este fragmento denuncia cómo cierto tipo de films extranjeros, con argumentos edulcorados y héroes confeccionados a medida, apelan al gusto de la burguesía, desvinculándola del contexto inmediato del país, el cual es disfrazado en una suerte de simulacro que enmascara una realidad que tiende a ser constantemente escondida por la clase dominante. Este proceso podría vincularse al estado de “hyperrealization” (*simulation*) detallado por Jean Baudrillard, por el cual el balneario de Barranco “is no longer anything but an immense scenario and a perpetual pan shot” (13); debido a que, “The great event of this period, the great trauma, is this decline of strong referentials, these death pangs of the real and of the rational that open onto an age of simulation” (43). En esta línea, el cuento “El hombre que se enamoró de Lily Gant” (1915) de Mariátegui es un buen ejemplo sobre el carácter alienante del cinema comercial. En este texto el protagonista abandona a su prometida

porque cree que la actriz de cine se ha enamorado de él. La historia sugiere la idea que la ilusión que causa el cine en las conciencias acrílicas, pasivas, puede conducir las a un estado de despersonalización y de pérdida de contacto con la realidad: “Y en la sala, la concurrencia burguesa, vulgar y plácida, no perdía detalles de la historia folletinesca y cursi de la película” (*Escritos* 171). La alienación del personaje al sucumbir al canto de sirena de la estrella cinematográfica, esquematiza, a la manera de una radiografía, la sociedad burguesa de la época, sometida al poder embrujador de la industria cinematográfica norteamericana. Por esto, hacia el final de la serie poemática contenida en *Casa* bajo el subtítulo de “Poemas Underwood”, la voz poética se interroga: “¿Cómo he venido a parar en este cine perdido y humoso” (73), en clara alusión al poder desrealizador del cine en la mente de los espectadores.

Si bien es cierto que una parte significativa de la efectividad de las obras cinematográficas recae en el decorado y el diseño de los sets, durante el periodo mudo un grupo de directores soviéticos de vanguardia —Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov entre los más notables— “avoided the studio sets” y salieron a las calles para rodar algunas de las obras maestras del séptimo arte (Barsacq 47-48). En Hollywood, por el contrario, el artificio se volvió más sofisticado con la incorporación de sets cada vez más monumentales, lo cual, sumado al “commercialism and superficiality of the star system” aseguró el “success of the American cinema, which flooded the international film market” (Barsacq 51). En esta dirección, desde la “ciudad imaginaria” de Barranco (parafraseando a Miró) —encapotada entre telas decorativas y muros de beaver board, y habitada por acartonados personajes burgueses y extranjeros, así como por representantes de las clases desposeídas del país—, se desbaratan las pretensiones modernizadoras de un programa de gobierno que resulta inapropiado para edificar una sólida identidad peruana. En consecuencia, el proyecto de nación ideado por el oncenio leguista es juzgado como producto desechable desde la mirada crítica del narrador /camarógrafo de *La casa de cartón*.

NOTAS

1 Según el catálogo de venta distribuido por The Beaver Board Company las piezas de beaver board provienen de los troncos sin corteza del árbol de abeto (*spruce*), los cuales son sometidos a procesamiento industrial con el propósito de obtener la fibra de madera que, después de ser molida y sometida a presión, es laminada en tablas compuestas por cuatro capas que miden entre 6 y 16 pies de largo por diversas dimensiones de ancho (*Beaver board* 27-28). Además de usarse para edificios públicos y viviendas, este material se utilizó comúnmente para construir “Moving Picture Theaters” (*Beaver board* 35).

2 La definición para “cartón” que da el *Diccionario de la Real Academia Española* es: “Conjunto de varias hojas superpuestas de pasta de papel que, en estado húmedo, se adhieren unas a otras por compresión y se secan después por evaporación”.

3 Antes de alcanzar un nivel de diseño sofisticado, los primeros sets cinematográficos consistían en una tela pintada que se colocaba detrás de las escenas filmadas: “Canvas was universally used in the making of sets, for the reason that canvas lent itself readily to the scene-painter and could be adapted to any shape desired. . . .” (Croy 190).

4 Coincidentemente, en Guatemala se vivió un episodio idéntico al peruano relacionado con el beaver board y los festejos por la independencia; así, el Palacio Centenario, sede del Poder Ejecutivo, “fue construido por el gobierno de Carlos Herrera en el lugar que había ocupado el Palacio Nacional, destruido por los terremotos de 1917. A fin de contar con un marco apropiado para las celebraciones del primer centenario de la Independencia, el edificio se levantó a toda prisa, mediante una construcción muy provisional, por lo que la voz popular lo llamó ‘Palacio de Cartón’. Fue inaugurado el 15 de septiembre de 1921. Un incendio lo destruyó el 3 de abril de 1925” (“Palacio Centenario” 702; comillas en el original).

OBRAS CITADAS

- Abril, Xavier. “Estética del sentido en la crítica nueva”. *Amauta* (Jun. 1929): pp. 49-52.
- Adán, Martín. *La casa de cartón*. Lima: Nuevo Mundo, 1961.
- . “Hora”. *Nueva Revista Peruana* 2 (1929): pp. 203-05.
- Barsacq, Léon. *Caligari’s Cabinet and other Grand Illusions: A History of Film Design*. Nueva York: Graphic Society, 1976.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Beaver Board Companies. *Beaver board and its uses*. Buffalo, N.Y.: The Company, 1920.
- “El Beaver board”. *Mundial* 13 Ago. 1920. N. pag.
- Blanco-Fombona, Rufino. “Personalidades contra escuelas”. *El espejo de tres faces*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937. pp. 27-40.
- Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la república aristocrática: Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú, 1979.
- Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú, 1897-1950: Testimonios*. Lima: U de Lima, 1991.
- Carrillo, Enrique A. *Obras reunidas*. Lima: PUCP, 2007.

- Chririnos, Eduardo. "En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los 'Poemas Underwood' de Martín Adán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (2003): pp. 45-57.
- Croy, Homer. *How Motion Pictures Are Made*. Nueva York: Harper, 1918.
- Elmore, Peter. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.
- Fry, Ron y Pamela Fourzon. *The Saga of Special Effects*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1977.
- Gálvez, José. *Calles de Lima y meses del año*. Lima: International Petroleum, 1943.
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Madrid: Visor, 2001.
- "Gran edificio para el Centenario". *Mundial* 22 Oct. 1920. N. pag.
- Higgins, James. *The Literary Representation of Peru*. Nueva York: Edwin Mellen, 2002.
- . *The Poet in Peru: Alienation and the Quest for a Super-Reality*. Liverpool: Cairns, 1982.
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro y otros poemas*. Santiago: Bello, 1978.
- Kinsella, John. *Tradición, modernidad y silencio: El mundo creativo de Martín Adán*. University, MS: The University of Mississippi, 2001.
- . *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul, 1989.
- . "La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (1987): pp. 87-96.
- Lauer, Mirko. *Musa mecánica: Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.
- . *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero, 1983.
- Loayza, Luis. "Martín Adán en su casa de cartón". *El sol de Lima*. 2da ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 127-136.
- Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. 2a ed. Oxford: Blackwell, 2003.
- Mariátegui, José Carlos. "'Sin novedad en el frente' por Erich María Remarque". *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1959. pp. 175-179.
- . *Escritos juveniles (La edad de piedra)*. Ed. Alberto Tauro. Vol I. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.
- Mejía, Víctor. *Ilusiones a oscuras: Cines en Lima, carpas, grandes salas y multicines (1897- 2007)*. Lima: Mejía, 2007.
- Miró, César. *Hollywood, la ciudad imaginaria: Una biografía del cinema*. Los Ángeles: Revista de México, 1939.
- Moore, Melisa. "Fugitive Signs: Mapping Metaphors and Meaning in *La casa de cartón* by Martín Adán". *Bulletin of Hispanic Studies* 84.5 (2007): pp. 625-43.

“Nuestro próximo centenario”. *Mundial* 3 Jun. 1921. N. pag.

Quendo de Amat, Carlos. *Cinco metros de poemas*. Madrid: Orígenes, 1985.

“Palacio Centenario”. *Diccionario histórico biográfico de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004.

Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1982.

Popple, Simon, y Joe Kember. *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. London: Wallflower, 2004.

Quijano, Aníbal. *Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú 1890-1930: El Perú en la crisis de los años 30*. Lima: Mosca Azul, 1978.

Sierra, Marta. “Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana”. *Confluencia* 18.2 (2003): pp. 42-52.

Silva-Santisteban, Ricardo. “El extraño caso del poeta Martín Adán y el doctor Rafael de la Fuente Benavides”. *Obras en Prosa*. De Martín Adán. Lima: Edubanco, 1982. pp. 7-20.

“Sr. Antonio Smeraldi: un hombre de acción”. *Mundial* 22 Abr. 1921. N. pag.

Unruh, Vicky. “The Tachygraphy of a Wayfaring Observer: Adán’s *La casa de cartón*”. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994. pp. 105-113.

Verani, Hugo. “*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. pp. 1077-84.

Vidal, Luis Fernando. “La ciudad en la narrativa peruana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25 (1987): pp. 17-39.

Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Trad. Philip Beitchman. Nueva York: Semiotext(e), 1991.

Weaver, Shelby. “Beaver Board and Upson Board: History and Conservation of Early Wallboard”. *APT Bulletin* 28.2-3 (1997): pp. 71-78.

Westphalen, Emilio Adolfo. “La poesía de Xavier Abril”. *Difícil trabajo: Antología 1926-1930*. De Xavier Abril. Madrid: Plutarco, 1935. pp. 11-24.