

Martín Adán: Escritura y Vanguardia: Los desafíos del canon en *La casa de cartón*

Gregory Zambrano
Universidad de los Andes
Instituto de Investigaciones Literarias

El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible, como la silueta de una mariposa contra la tela vacía

Ricardo Piglia¹

La casa de cartón (1928) de Martín Adán (seud. de Rafael de la Fuente Benavides, 1908-1985) se constituye como un fragmento de vida, como un simulacro de la realidad. De manera paródica establece una nueva lectura del género «novela», que se redefine, también, como una práctica desacralizadora. La autorreferencialidad del texto y las alusiones constantes a una tradición literaria (principalmente hispánica) ponen en juego dos vertientes que le imprimen a la obra un sello renovador: por un lado su inmersión en la atmósfera vanguardista y por otro, la discusión del canon literario, peruano y latinoamericano, que replantea la redefinición de «novela» como un género estable, parodiado en una suerte de juego expresivo que va de lo metafórico hacia lo metanarrativo, hasta constituirse en un arte de la fragmentariedad.

Si la vanguardia se ha institucionalizado académicamente como lo advierte Hugo Achugar², estamos frente a la posibilidad re-

tropectiva de detectar algunos signos de sus alcances, vistos a la distancia, para establecer las filiaciones genealógicas que fundaron su propia tradición³. Así la vanguardia que se debate entre su periodización, interpretación y significado, funciona como un tipo de producción simbólica que muestra la modificación o, mejor aún, la creación de un nuevo imaginario social⁴, por ese mismo sentido nos quedamos con la opción afortunadamente abierta de incluir voces que pese a su impacto inmediato, se quedaron formando reductos ancilares y luego olvidados, como es el caso, por un tiempo, del mismo Adán, y otros autores, como Felisberto Hernández en Uruguay, Macedonio Fernández en Argentina, o Julio Garmendia en Venezuela. La obra de Adán se compromete con prácticas literarias —ensayísticas, narrativas y poéticas— que se estaban dando en el ámbito cultural hispanoamericano, fundadas principalmente en una especie de interdiscursividad.

En el colofón que José Carlos Mariátegui escribió para *La casa de cartón*, la llama «novela»⁵ y dice, hablando de Martín Adán, que éste “no es propiamente vanguardista, no es revolucionario, no es indigenista”⁶ y remite inmediatamente a la otredad: Martín Adán es otro, no es Rafael Benavides. Herejía ante el lenguaje, ante las fórmulas aprendidas y canonizadas; por ello, en esa valoración Mariátegui señala “su obra es clásica, racional, equilibrada, aunque no lo parezca. Se le siente clásico hasta en la medida en que es antirromántico”⁷.

La narrativa de Adán se afianza en una tradición que al ser confrontada resulta parodiada; no hay continuidad formal sino al contrario una propuesta nueva que se impone a la anterior, como el romanticismo o la novela de la tierra. En ello radica su impulso renovador.

En esta lectura de *La casa de cartón*⁸ los hilos fundamentales se centran en el estudio textual de los elementos significantes de la lógica discursiva, la fragmentariedad y la disonancia con lo cual se instituye como un texto sintético de la renovación vanguardista; así lo afirma Mirko Lauer, cuando considera que “*La casa de cartón*, poética prosa que quizás inaugura la narrativa moderna en el Perú”⁹ y pone en práctica “la noción de la novela como juego metafórico más que como desarrollo lineal y sucesivo de una historia”¹⁰. Así en un ensayo de 1945, Raúl Porras Barrenechea despuntaba los desafíos de la

tradición encarnados por Mariátegui: “Después del movimiento literario y social promovido por *Amauta*, agotado el módulo modernista, la poesía siguiendo los cauces de Eguren o evadiéndose de la imagen y la palabra vana, se orienta hacia las regiones ilógicas del sueño y el oculto mundo subrealista”¹¹.

En las valoraciones escritas sobre *La casa de cartón*, impera la consideración de los elementos expresivos, la audacias verbales, por encima del componente fáctico, de la anécdota y la fabulación, caracterizados por la dualidad de “pensamiento y fantasía irreprimibles”¹². Ese carácter establece también una línea de valoración que tiene su impacto en la consideración de sus rupturas, esto es, de la posición de la obra frente a su tradición cultural. Tal como lo expresara tempranamente José Carlos Mariátegui, “Adán en *La casa de cartón* es ecléctico y herético”¹³. El primer problema radica en su escapismo formal que pone en crisis el estatuto canónico de «novela» y hace oscilar su forma -por su lirismo inmanente- en los predios del poema en prosa. Esa indeterminación es ya un asunto de suficiente interés como para pasar de largo en una lectura que busque referentes más allá de los placeres del texto.

La publicación de esta obra en Lima en 1928¹⁴, con un prólogo de Luis Alberto Sánchez y un colofón de José Carlos Mariátegui, no fue en su presente un suceso un gran impacto, al contrario, se habla más bien de silenciamiento o indiferencia: “Pese a sus ilustres padrinos -observa Hugo J. Verani- la novela no despertó mayor interés crítico; las expectativas del lector le impidieron liberarse de los hábitos de lectura predominantes en el Perú”¹⁵.

Los conflictos de interrelación del narrador con su entorno, aparecen como presupuestos de la dialéctica que en el plano de la historia ficticia muestra los hechos contradictorios del personaje frente a su mundo circundante y se torna crónica de ambiente. Al mismo tiempo, plantea una mirada irónica y punzante hacia ese entorno, urbanístico y burocratizado, que pone al narrador al frente de un conflicto de compatibilidades entre la propia historia de vida y el espacio público¹⁶.

En la construcción de *La casa de cartón* se percibe una escritura que demanda el proceso hermenéutico de reconstrucción, por parte

del lector, de las posibles intenciones originales del autor. En tal sentido, el texto se representa como una expresión múltiple y compleja, de sentimientos, pensamientos, angustias y deseos del narrador, pero también su visión festiva, humorística e irónica y, a veces, carnavalesca, del mundo que ve e interpreta, que intuye y representa; por ello exige al lector en tanto intérprete un intento de aprehender bajo estas y otras muchas posibilidades expresivas el acto creador¹⁷. La distribución formal del texto obliga a la comprensión y la interpretación, de la parte, del todo, y viceversa, como la conjunción circular de elementos significantes necesarios para asimilar la obra como conjunto dinámico.

Ante las transformaciones del espacio, se impone al narrador la necesidad de proponer una mirada nueva, es decir, un lenguaje novedoso que logre comprenderlo —aun sin sintetizarlo— y luego expresarlo. Hay una poética de oscilación que marca el diálogo formal de la poetización y la narratividad que a lo largo de los treinta y nueve fragmentos que conforman la obra, recrea los procesos de conflicto, reconocimiento, reflejo y autorrepresentación del sujeto.

Las fronteras del canon

Entiendo *canon* como un *corpus* de obras que permanecen en la aceptación, en el gusto de un sector cultural y lingüístico de componentes amplios (niveles de educación y recepción diversos, género y estratos sociales), que despiertan comentarios, explicaciones y filiaciones sobre esas obras que permanecen inmutables, mientras sobre ellas se intentan lecturas nuevas cada vez¹⁸. Por otra parte, el canon también puede y debe ser asimilado a una “institución literaria ligada a hábitos y prestigios de civilización y cultura”¹⁹, condicionada por ciertos valores culturales que involucran a todo un conglomerado social; por ello es tan riesgoso asumir un canon único, de validez universal, porque en él se deben representar tradiciones lingüísticas, culturales e ideológicas de la manera más abierta posible, que evite las censuras, los olvidos, las marginaciones, vistas y fundadas desde la crítica literaria, porque tarde o temprano, como decía Bajtín, el sentido de esas obras tendrá su fiesta de resurrección.

ción²⁰, y para el caso específico, como con cierta ironía profética anuncia Birger Angvik:

Las literaturas peruanas amenazan con vengarse en el canon construido por la crítica en un lenguaje pobre en matices. Las literaturas peruanas amenazan con desbordar las categorías normativas establecidas, y derramarse sobre estudiantes y lectores felices y sorprendidos por la multifacética existencia de unas literaturas experimentales, subversivas y renovadoras y preciosas²¹.

En tal sentido, al pasar del tiempo, aquellas obras marginadas en su momento entran a formar parte de un canon establecido con otros elementos contextuales y otras obras que estaban oscilando en las mismas condiciones. De esta manera, una obra como *La casa de cartón*, forma parte hoy en día -y pese a su escapismo- del canon de la narrativa de vanguardia hispanoamericana.

Así, la estética vanguardista configura su propio canon, que es asimilado y conceptualizado desde la historiografía literaria, pero obviamente, nos situamos en un canon que no es estático sino que tiene sus propias fisuras por las que salen y entran obras y autores que se reactualizan o se guardan definitivamente en su propio museo. Pensamos en un canon sostenido principalmente en la autonomía de los valores estéticos²². En ambos casos, estamos hablando de un efecto consagratorio. El caso de Adán es paradójico pues, salvo algunas excepciones, la recepción crítica de *La casa de cartón* no fue tan abundante. Al transcurrir los años su significación se fue enriqueciendo hasta entrar por sus propios méritos en el ámbito de la consagración, y entiéndase éste como el ingreso a un corpus académico y como pieza antológica (Hugo J. Verani, en su *Narrativa vanguardista hispanoamericana* incluye el texto completo). En ese sentido, hay un acto de «asunción» en la vanguardia estética que fija y difunde determinada obra²³. Si algo caracteriza al canon es la eficacia de la recepción que se sustenta en el consenso (vale decir lo antologable, su difusión, la convergencia de enfoques sobre sus valores, las recomendaciones que van perfilando a un clásico, etc.), y no su decreto²⁴.

El canon de enunciación

El modo como los hechos se enuncian en *La casa de cartón*, denotan ya una forma cuestionadora de los artificios retóricos, la ambigüedad identitaria del narrador, cuando se erige en ello o cuando desplaza ese papel a otro, que puede ser Ramón, a veces espejo que refleja en sus logros las propias carencias y frustraciones de un narrador demasiado atento a la realidad, pero pasivo ante ella. Los significados aparecen diseminados y priva el efecto de lo imprevisto, la alucinación subjetiva que muestra mediante hipérbolos, lo disonante de un mundo estratificado social y culturalmente. En esta obra de Martín Adán, la escritura es una aventura estética que llega a ser antiliteraria, y que en un extremo podría considerarse que ella, como señala Ricardo González Vigíl, “no es otra cosa que lucidez trágica”²⁵.

En el texto hay una sostenida conciencia de los elementos plásticos, pictóricos y composicionales, pero utilizados como parte de la propia materia creativa; la técnica se apoya en un metalenguaje que se adosa a la forma expresiva y el elemento conceptual pasa a autorrepresentarse: “El negro Joaquín mascaba su jeta, negra, e imaginaba el mar, remoto y perpendicular, el mar de la niebla, por entre las orejas de su mula, con una hosquedad y un hermetismo de ídolo javanés. La niebla del mar olía a mariscos, y el mar estaba suspenso en la niebla. Se desató sobre la vereda una lluvia oscura, densa, parva, breve, de periódicos ilustrados alemanes [...] revistas de carátulas en que había desnudos horribles, cósmicos, bravos júbilos de una pintura arquitectural, wagnerizante...” (p. 43): ¿memoria surrealista? o ¿metaforma de onirismo?, concentrado parcialmente en un sueño reescrito, tal como lo intenta el mexicano Gilberto Owen en algunos poemas de *Línea* (1930)²⁶. Probablemente como consecuencia de esa hibridez formal, que se construye entre narratividad y lirismo, y estas marcas oníricas del texto, tan complejas de estudiar, es que Raúl Porras Barrenechea, siguiendo a Estuardo Núñez, incluye a Adán en la corriente purista, “en la que se suman los más finos y difíciles poetas”²⁷.

El fluir onírico causa la doble factura de la lógica narrativa, pero al mismo tiempo, construye una nueva significación, la lírica, atravesada por la productividad de imágenes que se suceden en una

vertiginosa carrera. El onirismo de Adán, como el de Owen, propone una nueva realidad espacio-temporal cuya ilación -al igual que el sueño- funda una semiconsciencia autorrepresentada: “salimos del baño como del lecho, como de un sueño” (p. 51).

La afectividad está negada, como en el caso de Ramón y de la señorita Muler; ella lo amaba, él huía de ella a pesar de que tuviera diez años menos; nada garantizaría que esa condición fuera un elemento de encuentro y concordancia afectiva. Pero también el narrador, no obstante sus deslices amorosos, la atmósfera de erotismo intermitente —iluminada y velada de manera sucesiva— hace que la posibilidad amorosa aparezca descartada: “Lalá me enseñó el pezón de uno de sus pechos. Yo me escondí en el mar. Lalá ya podía ser mi novia. [...] Yo la besé súbitamente, sin motivo, detrás de una ola achacosa y complaciente que no seguía adelante; el beso resonó en la tarde como un teatro [...] Yo no quería a Lalá” (*Id.*).

El hombre, hecho de imágenes, únicas, personales y compartidas entre el narrador y Ramón, mantienen ese carácter ambiguo, esa duda que funda la posibilidad de la creación artística, de la imaginación. Sólo que ese «otro» creado, posiblemente imaginario, no deja de tener elementos del reflejo especular del mismo que narra y describe.

El erotismo pasa por una objetivación de la imagen visual. La exteriorización de los atributos físicos de una chola no dejan de encarnar al sujeto deseante que, inmerso en la magia de la imagen femenina, se regodea en ella pero no se involucra: “Una chola bonita, con la cabellera dura, tersa, mojada -talla de barro- camina absorta, mirando cómo saltan sus pechos, cómo tiemblan, cómo saltan... Una cocinera. Las pantorrillas firmes, feas, pardean las medias blancas de algodón. Ella ha dejado el crío en la cocina. Y es seguro que ahora no piensa en él: ahora solo piensa en sí misma, en sus pechos que mira temblar, saltar” (p. 53).

Las filiaciones estilísticas

Hay un fluir del pensamiento, un cuestionamiento del pensador consciente que es anulado por la inmovilidad, un laberinto de subjetividad que lo circunscribe²⁸. La transición del sujeto está nega-

da por esa misma inmovilidad, un proceso desasido del mundo que lo cerca en tanto sujeto y que finalmente lo anula, como en el precepto platoniano donde la idealidad se opone a la realidad. En ese sentido, Luis Alberto Sánchez explicita su consideración en torno a *La casa de cartón* a la que llama “arte de vanguardia”, que en la forma está “brincando de novedades”²⁹, sin embargo, como con casi toda la narrativa que se publica en los años veinte, en el marco vanguardista, se produce un choque de gustos y hábitos que rechazan o marginan sus manifestaciones, privilegiándose principalmente las manifestaciones de la poesía lírica³⁰.

Obviamente, la obra se mueve en un trapecio del lenguaje: movimientos de malabaristas y contorsionistas; la imagen circense aparece aludiendo a quien es capaz de llevar su existencia física a la experiencia límite del salto mortal; allí está el riesgo del trapecista, del cual hay que desconfiar, como recomienda Luis Alberto Sánchez³¹. El fluir de las metáforas que tienen un efecto de narratividad está en el mismo circuito significativo de la llamada «novela lírica» de los escritores reunidos bajo la denominación de «Los Contemporáneos», en México, cuya propuesta formal riela sobre las posibilidades expresivas de las metáforas encadenadas a un intento narrativo en donde todo transcurre de manera intermitente, irradiando el efecto fabulador de la anécdota en diversas direcciones y sin perseguir una construcción de sentidos narrativos únicos³². Por este camino se emparenta parcialmente la obra de Martín Adán a la de Jaime Torres Bodet, en sus obras *Margarita de niebla* (1927) y *La educación sentimental* (1927); también a la de Gilberto Owen, *Novela como nube* (1928), y *Dama de corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia, igualmente novelas de Salvador Novo, *El joven* (1928) y *Return ticket* (1928). Novelas líricas, subjetivas, que en México abrían un nuevo surco como reacción ante una narrativa que estaba fuertemente impregnada del compromiso social y político, como consecuencia de la Revolución Mexicana. La labor de estos escritores, reconocidos principalmente por su obra poética, no quedó como un esfuerzo aislado ante esta otra vertiente, fuertemente ideologizada e impregnada de nacionalismo, representada por obras como, por ejemplo, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela³³; *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929), ambas de Martín Luis Guzmán, entre otras.

El mundo real sólo puede ser percibido por los sentidos como proyección. El mundo real es certeza y, al mismo tiempo, ilusión; reflejo especular que muestra un recorte de la realidad como en la pantalla cinematográfica. Ese mismo recorte permite apreciar en el contexto, el tiempo que se vive a partir de marcas de época. Por eso son ubicables los signos de modernidad, aunque el léxico no corresponde plenamente a lo que pudiéramos llamar una sensibilidad nueva.: cinema, aeroplano, automóvil, trasatlántico, aspirinas, cámaras fotográficas kodak, etc. (p. 33), lemusina Ford de último modelo y pianola (p. 78). Elementos que ya venían prefigurando la estética europea del dadaísmo y posteriormente del futurismo, cuyas noticias llegaban al Perú a través de revistas españolas, como *Grecia y Cervantes*³⁴.

En *La casa de cartón* hay una manifiesta intención de definir, de explicar, de nombrar con señales, es decir, aprovechar poéticamente los recursos de la nominalización y de la adjetivación. La tendencia hacia la enumeración caótica, propia de la poesía vanguardista, con presencia de la escritura automática, permite asumir de manera intensa el rápido paso de la imaginación poética que envuelve en su raudal al lector/espectador. El lenguaje fluye concentrado en la sucesión encadenada de imágenes, una tras otra se produce un efecto rotundamente plástico por la utilización de adjetivos y asociaciones insólitas, y también con la animación actancial de lo inanimado. Mirko Lauer habla de una “prosa de caleidoscopio, que no se compromete con las formas, sino con las sensaciones cambiantes que las formas pueden despertar”³⁵. Así, con lo visto (o soñado) y lo objetivado, como la novias-amantes que anteceden a Catita, el cuarto y verdadero amor, en el orden de aparición, se construye narrativamente una ilación, una continuidad que desdice del caos.

Si las apariencias han sustituido la realidad, la palabra que nombra instituye el recorte preciso, a filo de escalpelo de esa realidad, y se convierte en mecanismo restituyente de la conciencia moderna; la estampa de una evidencia sublimada de esa realidad, una «gruta de artificio» (p. 38) donde se alza, como ante una muerte frente a un altar de sacrificios, el cuestionamiento de lo fáctico y lo lineal, como reflejo del mundo para privilegiar el vértigo, la sucesión diaspórica de imágenes que dan la sensación de movimiento y cam-

bio: “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 sobre la cortina y dejó sobre el alféizar de la ventana un vaho de victrola —caucho, adulterio, jarabe de bolsitas...— Así hubiera abandonado una cigüeña un niño en la cama de una soltera, por equivocación, por cansancio, por broma... (pp. 37-38).

La tradición literaria

En *La casa de cartón* se repasan nombres de autores y títulos de obras que pertenecen en su mayoría aunque no de manera exclusiva, a la tradición de la literatura hispánica. Otras se mencionan y descartan en la afición de Raúl, un personaje que apenas se menciona, que pasa de largo con sus obras francesas, inglesas, italianas (en traducciones). Joyce, Pirandello, Shaw. Todos asumidos como idiotas, pero no sin antes desdecir de sus pecados literarios. En cambio, con los españoles acuden muchos nombres de esa “olla podrida” literaria, que significa conjunción y disyunción de autores en quienes se afianzan prácticas, temas y motivos literarios. Así desfilan aquellos autores reconocidos como fundadores de alguna tradición, entre ellos, Marcel Proust, Pablo Neruda o José María Eguren.

Por otra parte, un paréntesis narrativo que se abre con los “Poemas Underwood” (pp. 58-62) no hace sino subrayar el sentido unipersonal, ideologizado e incisivo del narrador, es una especie de «otra voz» que recuenta, entre imágenes destellantes, sus tomas de posición ideológica frente al mundo, sus dinámicas y símbolos. No dejan de mostrar al hombre en su soledad cósmica y urbana, casi desatado del mundo porque no tiene remedio, porque la palabra, en su vértigo, funda un caos. Por ello es irónica la percepción, y lo humanístico se fundamenta en lo impactante de la imagen lingüística, como ocurre también con los poemas en prosa atribuidos a Ramón y heredados por éste al narrador quien incorpora las palabras de «otro» como si fueran las propias, acción que luego justifica ante el lector. El elogio de los zapatos es un ejemplo claro de la irreverencia, de la capacidad ilimitada para fabular saliéndose de los patrones de la lógica y del sentido común:

Zapatos adolescentes, elegantes, lacios, locos, siempre descaminados, nunca decentemente paralelos...Zapatos en la mala edad, en la edad peligrosa, los pulmones débiles y las inclinaciones robustas...Zapatos viejos, un alma sola en dos cueros y este no amarse [...] Zapatos viejos, un alma -una sucia capa de cola entre la plantilla y la suela -un alma en dos cuerpos -dos hinchados y reumáticos cuerpos de cuero rugoso-, una sola alma en dos cuerpos... Él y ella no quieren verse la cara (p. 63).

El *locus* enunciativo

Barranco es el *locus* desde el cual se va a estructurar la serie de lenguajes narrativos; esto tiene una importancia fundamental pues se afinca en una tradición literaria que devela una identidad cultural cuya historicidad está en la base del relato³⁶. Es Barranco, es Lima, es una parte del Perú que se afianza en la memoria y fija por lo menos una visión, aunque recortada, de esa tradición. La posición crítica de *La casa de cartón* procede necesariamente de la forma cómo se ubica la obra frente al mundo, ante sus contradicciones y poses; a su inercia corresponde un personaje que aparentemente anula la movilidad y se recrea en el *ritornello* acelerado de su inconformidad, en que se manifiestan las oscilaciones de un narrador inconforme ante ese mundo que vive, y que se plasma también de manera contradictoria.

La propuesta de articular un microcosmos como consecuencia sintética del entorno se convierte en esta obra en una estrategia discursiva que persigue lo totalizante. Por ejemplo, un elemento tópico es la adolescencia, percibida como un estado de transición y por ende, de crisis, deviene como proyección del texto, en suspensión del grado de interés por lo que habría de venir, y se consume en su interioridad como anulación, como proyecto tachado de realización individual. Esto se concatena con lo anteriormente dicho por el desencanto, por el reflejo de la escisión entre el deseo, el pensamiento y los sentimientos, que aparecen sujetos a un choque de contradicciones.

Catita, metáfora del deseo

Catita es la ausencia. Sólo una carta es la certeza ficcional de su existencia. Una mezcla de gozo, de ironía, envuelve al discurso referido de ella, manipulado, resumido por el narrador. La idea del amor se asocia con la carencia, con el distanciamiento: "Catita catadora de mozos" (p. 62); y en el ir y venir del reflujo metafórico, se cuele la confesión, la duda, la introspección, el amor y el desamor como una metáfora del deseo. En este puente se cruzan las dos personas que son una, Ramón y el narrador, transfigurados por la misma esencia del deseo:

Quizás tu estrella se dulcificaría si yo endulzara el cielo con azúcar -tu estrella, tan amarga; tu estrella, solterona que se enamora de los cometas imposibles; tu estrella, que te lleva por malos caminos de amor-. ¿Has oído, Catita? Yo no puedo entristecerme a esta hora -a esta hora, la única de todas las del día en que soy feliz, inconsciente, como los niños; mi hora de tontería; mi hora, Catita-. Tú cataste a Ramón, y él no te supo mal. Pues bien, yo seré Ramón. Yo hago mío el deber de él de besarte en las muñecas y el de mirarte con los ojos estúpidos, dignos de todas las dichas que tenía Ramón. Tonto y alado deber, aceptado en una hora insular, celeste, ventosa, abierta, desolada. Yo seré Ramón un mes, dos meses, todo el tiempo que tú puedas amar a Ramón" (pp. 68-69).

El diálogo a distancia con Ramón se mantiene en la evocación, en la recurrencia de la lectura de su diario y sobre todo, en las constantes referencias a aquello que el narrador dice haber aprendido de su amigo, y que enumera detalladamente: "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. Por aquí se ha quedado Ramón hecho líneas, luces, secretos, aspectos, ornamentaciones, detalles, briznas de yerba, campanadas..." (p. 80)

Al mismo tiempo, el narrador es quien pone a Catita en contacto con su propia realidad; para ella él refiere, cuenta, comenta; es para ella el relato de lo que ve y siente. El fluir de la narración, la centella de imágenes que corren, le detienen en el sentido metafórico

la existencia: “¡Ah, Catita, la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe” (p. 69); igualmente, el sentido de la vida con su dialéctica, viene dado por la idea del destino, porque “el destino no es sino el deseo que sentimos alternativamente de morir y resucitar”(p. 40).

A la carta de Catita sucede una del narrador sin la formalización de aquella; el lector es el destinatario de esa carta que en ausencia corresponde a Catita como receptora ideal. En ese marco epistolar se traspasan los rasgos vanguardistas que oscilan entre la sintaxis onírica y la enumeración caótica, atravesadas por ese ingrediente moderno de lo súbito, que puede llegar a ser brusco y violento. Por otra parte, hay una conciencia lingüística que nos muestra al autor al tanto de los linderos que está rompiendo: “Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea” (p. 71). Y luego la forma en que va enumerando y caracterizando las figuras animales seguidas de un gran sentido del humor: asno, gallina, patos, pavos y conejos; mientras que por otra parte, la carga va dirigida más bien hacia lo irónico, en el caso de otros animales: ganso, chivo, caballo, paloma, vaca, gatos y perros. Todo ello construido discursivamente como una gran crítica social.

La apuesta subversiva del humor

El humor funciona como un elemento distanciador del lenguaje frente a la realidad convencional: la visión del adolescente-narrador sirve como un mecanismo paródico de la solemnidad del mundo de los adultos y de sus poses sociales, sus manías exuberantes y pantalleras. Por eso, la reconstrucción fragmentaria y cinematográfica de los personajes en situaciones de trance, los hace aparecer como en actitud actancial frente a ellos mismos. El mecanismo del humor al dismantelar la solemnidad hace más frágil la aparente rectitud del mundo real, que viene a mostrarse como determinante de un orden que no es más que una convención.

En *La casa de cartón* el humor aparece como un rasgo distintivo de esa propuesta vanguardista; el humor que media entre la personi-

ficación del narrador y de Ramón, su *alter ego*; en ello media la figura de la señorita Muler: “Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés” (p. 35), y un conjunto de diminutivos, de pinceladas casi imperceptibles construyen la imagen de una mujer casi etérea. Por otra parte, Ramón, con quien se contrasta el otro yo del narrador, se basa en su asimetría de edades; esto y el entorno, configuran un espacio para la compasión, donde la figura de la señorita Muler parecía más un espectro que una mujer; ella era como un acto de magia, capaz de hacer sentir su propia fantasía; aparece y desaparece con la prestancia que corresponde a su condición casi etérea.

Contra la práctica narrativa de una historia hilvanada y coherente, contra la convención de la regularidad de los personajes y la lógica del sentido que persigue el realismo, se impone una liberación imaginativa que busca —y logra— abolir la referencialidad que en el mejor de los casos, cuando aparece, queda relegada a un plano de penumbras. Por ello comparto el juicio de Verani cuando dice que *La casa de cartón* es fundamentalmente, una experiencia de lenguaje³⁷. Y allí radica, precisamente, la importancia del problema de enunciación y de perspectiva, pues resultan de una gran ambigüedad las funciones del «yo» y sus desdoblamientos, donde Ramón, como *alter ego*, se instituye de manera inversa frente a las aspiraciones del narrador. Ramón representa la afirmación y la dinámica, frente al abandono o impotencia del narrador. Esa función de alteridad abriría nuevos cauces a la narrativa sucesora, hecho que también se observa en otros casos, como por ejemplo, en el cuento “El difunto yo” del venezolano Julio Garmendia³⁸.

Final

El estatuto genérico de la novela es cuestionado por la escritura misma del texto que se construye sin la premisa previa o los requisitos exigidos por el formato estable del género. En tanto narrativa, es un texto «otro» que se abre a posibilidades significativas mayores y más dinámicas. Esto, por consiguiente, implica una redefinición de la novela como género o, por o menos, supone una flexibilización de la categoría: “La poetización de la narrativa -observa Hugo J. Verani- no tiene que ver exclusivamente con una invasión del lenguaje meta-

fórico y con la disolución de la trama. El poeta Martín Adán, por su parte, propone en *La casa de cartón* (1928), de un modo similar a lo hecho por los también poetas Pablo Neruda [con *El habitante y su esperanza*] y Xavier Villaurrutia en su *Dama de corazones* (1928), un espacio discursivo donde la primera persona narrativa cuenta con otra apoyatura que el fluir de la conciencia de la voz narradora, alterando la línea hegemónica de la narrativa³⁹.

Es importante subrayar dos elementos: la preponderancia de la primera persona y la disposición del material narrativo que sigue sus propias leyes de espacialidad, temporalidad, orden discursivo y orden de causalidad propios⁴⁰. Y también otros elementos que son característicos más o menos estables de la prosa moderna, tales como la discontinuidad y la inconsecuencia que apelan a la atención del lector y lo implican, dándole sentido a las transgresiones que oscilan entre la creación, la innovación y la sugerencia⁴¹. Entonces, nos situamos frente a una especie de conciencia metanarrativa que evita el llamado efecto de realidad, enfilando su camino hacia una metaescritura. Todo esto pudo motivar en la década de los veinte más rechazo que adherencia, cuestionamiento, palabrería negadora, condena al olvido. Obviamente esta repercusión era producto del desconcierto ante lo nuevo y apego a una estética dominante cuyas variantes eran las formas dinámicas del canon.

Hay en Adán una práctica constante que apela a veces a la autoconsciencia reflexiva de la escritura y una propuesta humorística que alcanza niveles absolutos de ludismo y fracturas de los códigos de lo regular que, al mismo tiempo, implican cierta solemnidad que el oficio de escribir y la escritura misma connota. El humor como una manifestación de la desacralización de lo literario, y la búsqueda de la belleza en lo disonante, en la parodia y la ironía. Este atributo rompe el canon de la buena escritura -regida por leyes de larga trayectoria- y abre una nueva flexibilización del acto ficticio. Como señala Birger Angvik: “La ironía, la parodia, la caricatura y la sátira hacen que la narrativa no sea sólo un reflejo fiel de una realidad dada, de la vida y de la ideología, sino también una especie de desenmascaramiento de ellas, vistas desde ángulos distorsionadores generados y posicionados por los efectos de las lecturas alternativas⁴²”.

En un contexto histórico relativamente cercano, autores como Roberto Arlt, para quien el oficio de escribir se corresponde con la captación de rupturas, que recogen hechos vergonzosos, humillantes, incluso denigrantes de la condición humana, que se expresan en un lenguaje que rehuye lo literario, lo retórico, lo canónico, y allí es esencialmente vanguardista; su desarraigo social lo lleva al grado último de lo irreverente. Para autores como Adán, y obras como *La casa de cartón*, prevalece la metáfora de lo provisional, de lo inacabado, una asechanza de la intemperie. Frente a un orden de lo real que parece exigir seguridad, certezas, esta obra enarbola la bandera de la fugacidad, símbolo inequívoco del tiempo que preconiza: fugaz, inexplicable, vertiginoso. Con esta obra Martín Adán no sólo abrió caminos en la futura línea de la ficción hispanoamericana -que paradójicamente el mismo Adán abandonaría en su obra subsecuente- sino que dio pie para una tendencia creativa, que Luis Alberto Sánchez llama, “la ignota dimensión del “martinadanismo”⁴³, en la que el lenguaje es también protagonista de su propia referencialidad formal más allá de los soportes que requiere una novela y, según la tradición, una obra que también contenga una «historia» digna de contarse.

Ciudad de México, mayo, 2001.

Bibliografía citada

A) DIRECTA:

ADÁN, Martín, *La casa de cartón*, prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva Lima, Peisa, 1989.

B) INDIRECTA:

ACHUGAR, Hugo, “El museo de la vanguardia”, en Hugo J. Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996, pp. 7-40.

- ANGVIK, Birger, *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 1997.
- BURGOS, Fernando, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989.
- CORNEJO POLAR, Jorge, *Estudios de literatura peruana*, Lima, Universidad de Lima, 1988.
- FUENTE BENAVIDES, Rafael de la, *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999.
- GARMENDIA, Julio, *La tienda de muñecos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985 [1ª ed., París, 1927].
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo, *El Perú es todas las sangres*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991.
- LAUER, Mirko, "Introducción" a Martín Adán, *Antología*, Madrid, Visor, 1989, pp. 7-15.
- , "prólogo" a Martín Adán, *La casa de cartón*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, Col. La Honda, pp. 7-19.
- MARLÁTEGUI, José Carlos, "Colofón" a Martín Adán, *La casa de cartón*, prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva Lima, Peisa, 1989, pp. 89-92.
- MAROF, Tristán, "Hablando con Mariano Azuela, el autor de *Los de abajo* ¿Por qué los intelectuales mexicanos son reaccionarios?", *Amauta*, núm. 27, 1929, pp. 89-92.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- RAMA, Ángel, "La familia latinoamericana de Julio Garmendia", en *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, pp. 77-82.
- SAER, Juan José, *Una literatura sin atributos*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

- SÁNCHEZ, Luis Alberto, "Lo barroco y Martín Adán", en Rafael de la Fuente Benavides, *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- , "Prólogo" a Martín Adán, *La casa de cartón*, Lima, Peisa, 1989, pp. 17-21.
- USLAR PIETRI, Arturo, "Somos", en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 175-176.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Hombres, libros, ideas. *La casa de cartón*. I. La poesía y el realismo", *Cultura peruana*, num. 135-136, 1959, y parte II, "El realismo y la técnica literaria", núm. 137, 1959.
- VERANI HUGO J., "La narrativa hispanoamericana de vanguardia", en Hugo J. Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 41-74.
- , *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos), México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- VIDAL, Luis Fernando, "Una lectura de *La casa de cartón*, "prólogo" a Martín Adán, *La casa de cartón*, Lima, Peisa, 1989, pp. 7-12.
- WELLER, Hubert P., *Bibliografía de Martín Adán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- ZAMBRANO, Gregory, "Amauta y la generación de «Contemporáneos» en México (1928-1931)", en *Memoria del Simposio Internacional Amauta y su época*, Lima, Editorial Minerva, 1998, pp. 547-555.
- , "Del lírico vagar entre sueños (A propósito de *Línea* de Gilberto Owen)", en *De historias, héroes y otras metáforas*, México, UNAM, 2000, pp. 209-243.

Notas

¹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 137.

² "Si hoy es posible hablar del museo, o de una antología de la vanguardia en general e hispanoamericana en particular, es porque la institucionalización académica de la vanguardia ha alcanzado su auge y porque nuestra época necesita colgar los retratos de sus antepasados para que se reconozca su genealogía y su vigencia", Hugo Achugar,

- “El museo de la vanguardia”, en Hugo J. Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 7.
- ³ Diez años después de publicada *La casa de cartón*, Rafael de la Fuente Benavides presenta su tesis doctoral *De lo barroco en el Perú* (1938), editada de manera definitiva por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, en 1968; en esta obra está la filiación de la literatura peruana, a la herencia del barroco y del romanticismo, y es en esas corrientes donde se asume su tradición. En la presentación de esta obra aparecen cuestionamientos de Luis Alberto Sánchez sobre Adán, como por ejemplo, “¿Quién más barroco que él? Y ¿qué más barroco que *La casa de cartón*, *Travesía de extramares* y *La mano desasida*?”, Sánchez, en Rafael de la Fuente Benavides, *De lo barroco en el Perú*, p. V
- ⁴ Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia”, p. 13.
- ⁵ Esta definición genérica es cuestionada por Mario Vargas Llosa en su célebre artículo “Hombres, libros, ideas. *La casa de cartón*. I. La poesía y el realismo”, *Cultura peruana*, nums. 135-136, 1959, y parte II. “El realismo y la técnica literaria”, núm. 137, 1959.
- ⁶ Mariátegui, “Colofón” a Martín Adán, *La casa de cartón*, prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva Lima, Peisa, 1989, p. 89.
- ⁷ Idem, p. 91.
- ⁸ Las citas corresponde a Martín Adán, *La casa de cartón*, prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva, Lima, Peisa, 1989.
- ⁹ Mirko Lauer, “Introducción” a Martín Adán, *Antología*, Madrid, Visor, 1989, p. 7.
- ¹⁰ Hugo J. Verani, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, en Hugo J. Verani, ed., *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996, p. 63.
- ¹¹ Raúl Porras Barrenechea, *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969, p. 103.
- ¹² Luis Alberto Sánchez, “Lo barroco y Martín Adán”, en Rafael de la Fuente Benavides, *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. XIX.
- ¹³ Cf. Mariátegui, “Colofón” a Martín Adán, *La Casa de cartón*, edic. cit., p.92.
- ¹⁴ Ricardo González Vigil, recupera un testimonio de Estuardo Nuñez, donde señala que las páginas de *La casa de cartón* se remontan a 1924 y fueron concluidas en 1927; véase González Vigil, *El Perú es todas las sangres*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991, p. 62.
- ¹⁵ Hugo J. Verani, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, p. 61.
- ¹⁶ Las condiciones sociales, políticas y sobre todo económicas que se vivían en el Perú en unos años de profundas crisis, las resume Mirko

Lauer en el “prólogo” a la edición de *La casa de cartón*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, Col. La Honda, pp. 7-19.

- ¹⁷ Martín Adán estaba consciente de los procesos de articulación de la obra literaria, y a ello apunta en su propia praxis escrituraria: “en nuestra literatura la disociación de forma y fondo, de estilo y sentido debe de ser; y debiera ser empresa de todo crítico descubrirla, y de todo artista remediarla”, Rafael de la Fuente Benavides, *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 17.
- ¹⁸ La determinación de un canon, cerrado a un limitado número de obras y privilegiando una tradición y una lengua convoca riesgos extremos como los que asumió Harold Bloom en su ensayo *El canon occidental* —quien de los autores latinoamericanos solamente incluye a Borges, Neruda y Pessoa— y sin embargo, uso el término aquí para fijar unas coordenadas de una tradición lingüística y cultural que estaba empezando a asimilar unas formas literarias distintas a las acostumbradas y que por consiguiente despertaron duda, sospecha o indiferencia, como podría desprenderse de un libro como el editado por Hugo J. Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), que reúne obras de similares aportes.
- ¹⁹ Carlos García Gual, “Apuntes y reflexiones sobre el canon”, en su libro *Sobre el descrédito de la literatura y otros avisos humanistas*, Barcelona, Península, 1999, p. 205.
- ²⁰ En relación con las aperturas dialógicas que proponen las obras literarias y la riqueza de sentidos que esto connota en un «gran tiempo», que no tiene fronteras, decía Bajtín: “No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección”, Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982, pp. 392-393.
- ²¹ Birger Angvik, *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999, p. 21.
- ²² En este sentido, la obra persiste por sus méritos sin necesidad de amoldarse, ella o su autor, a una valoración que implique alguna forma de sumisión, como bien escribió Juan José Saer: “un escritor en nuestra sociedad, sea cual fuere su nacionalidad, debe negarse a representar, como escritor, cualquier tipo de intereses ideológicos y dogmas estéticos o políticos, aun cuando eso lo condene a la marginalidad y a la oscuridad. Todo escritor debe fundar su propia estética —los dogmas y las determinaciones previas deben ser excluidas de su visión del mundo”, Juan José Saer, *Una literatura sin atributos*, México, Universidad Iberoamericana, 1996, p. 60.
- ²³ Caso similar es el del venezolano Julio Garmendia; su obra *La tienda de muñecos* (1927) pasó casi inadvertida para lectores y críticos, luego, se fue valorando ya entrada la década de los setenta. Estableciendo

vínculos con autores que había vivido procesos similares como Martín Adán, en Perú; Julio Torri en México, Macedonio Fernández en Argentina, Felisberto Hernández en Uruguay, entre otros, Ángel Rama logró establecer filiaciones estilísticas y temáticas entre autores que conformaban “La familia latinoamericana de Julio Garmendia”. Publicado originalmente en *El Nacional* de Caracas (17-7-1978), fue recogido en su libro *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, pp. 77-82.

- ²⁴ Datos completos sobre la recepción de la obra de Martín Adán, pueden seguirse en el compendio de Hubert P. Weller, *Bibliografía de Martín Adán*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975.
- ²⁵ Ricardo González Vigil, *El Perú es todas las sangres*, pp. 202-203
- ²⁶ Esta tendencia onírica la estudio en un artículo específico, “Del lírico vagar entre sueños (A propósito de *Línea* de Gilberto Owen)”, en *De historias, héroes y otras metáforas*, México, UNAM, 2000, pp. 209-243.
- ²⁷ Raúl Porras Barrenechea, op. cit., p. 103. En este grupo incluye además de Adán, a Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Enrique y Ricardo Peña, José Alvarado Sánchez, Alfredo Hernández, Carlos Cueto, Juan Ríos y Jorge Eduardo Eielson.
- ²⁸ Si buscamos filiaciones a esta forma de escritura no podemos olvidar la influencia que tempranamente cundió el *Ulises* de Joyce, publicado en 1922.
- ²⁹ Luis Alberto Sánchez, “Prólogo” a Martín Adán, *La casa de cartón*, Lima, Peisa, 1989, p. 18.
- ³⁰ Sobre la discusión de este aspecto que implica problemas de índole historiográfica y metodológica resulta esclarecedor el estudio de Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995, especialmente el capítulo II, “Transformaciones vanguardistas”, p. 105 y ss.
- ³¹ “Tiene además, Martín Adán un prurito fatalismo de ser disciplinado. Por lo menos, así era Rafael de la Fuente, en la Deutsche Schule. De nacer en otro tiempo, habría sido partidario de García Moreno, y es dueño de una excelente pasta de soldado. Por eso hay que desconfiar de los malabarismos y contorsiones de su literatura”, Sánchez, “Prólogo”, p. 19.
- ³² Sobre los escritores del grupo «Contemporáneos» y el contexto político-cultural del Perú en relación con *Amauta*, véase mi artículo “*Amauta* y la generación de «Contemporáneos» en México (1928-1931)”, en *Memoria del Simposio Internacional Amauta y su época*, Lima, Editorial Minerva, 1998, pp. 547-555.
- ³³ La tensión ideológica entre representantes de la novela de la revolución, como en el caso de Azuela, se tornó a veces en crítica mordaz contra los jóvenes «contemporáneos», como por ejemplo las siguientes opiniones del autor de *Los de abajo*: “esos muchachitos «gidistas» que

trabajan en las oficinas son tan revolucionarios como podían ser reaccionarios! Y no hablemos más de revolución. Ya no se sabe dónde está la revolución y dónde la reacción. La revolución se ha convertido en una paradoja. Por ejemplo, los “europeizantes” son calificados de reaccionarios y los “yanquizantes”, en cambio, de revolucionarios. Pero, ¿cree usted que todos estos empleadillos que imitan servilmente, unas veces a Gide y otras al pobre acróbata de Jean Cocteau, valgan algo? A mí me dan náuseas. ¡Su vida, su literatura de alfeñique, su cobardía! Y el gobierno cree obtener de ellos un gesto, una actitud, un arranque de sinceridad para el pueblo. Intrascendentes, sin originalidad, pueblerinos [...]”, Tristán Marof, “Hablando con Mariano Azuela, el autor de *Los de abajo*, ¿Por qué los intelectuales mexicanos son reaccionarios?”, *Amauta*, núm. 27, 1929, pp. 89-92.

³⁴ Véase Jorge Cornejo Polar, “Vallejo y la vanguardia”, en su libro *Estudios de literatura peruana*, Lima Universidad de Lima, 1988, p. 174 y ss.

³⁵ Lauer, “prólogo”, edic. cit., p. 13.

³⁶ Haciendo la salvedad de que “una tradición literaria nacional reproduce a su manera las imágenes con que cada sujeto social construye su idea de nación, lo que implica que pueden existir al mismo tiempo y en una misma sociedad dos o más tradiciones literarias”; véase Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 16.

³⁷ Verani, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, p. 64.

³⁸ Garmendia, *La tienda de muñecos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985 [1ª ed., París, 1927].

³⁹ Achugar, “El museo de la vanguardia”, p. 23.

⁴⁰ Luis Fernando Vidal sugiere la presencia de elementos autobiográficos ocultos en ese relato de primera persona, y al mismo tiempo afirma que esta obra de Adán es “un digno testimonio de una soledad esencial, que parece haberse escrito para adquirir distancia respecto de sí”, Vidal, “Una lectura de *La casa de cartón*”, prólogo a M. Adán, *La casa de cartón*, Lima, Peisa, 1989, p. 12.

⁴¹ En un artículo de 1927, Arturo Uslar Pietri hablaba de un “arte nuevo que no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como parra tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia”, Uslar Pietri, “Somos”, en Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (Manifiestos, proclamas y otros escritos), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 175.

⁴² Angvik, *La ausencia de la forma*, p. 27.

⁴³ Luis Alberto Sánchez, “Lo barroco y Martín Adán”, p. V.