

# La ciudad y la heterogeneidad social en el proceso de modernización desde la perspectiva del humor en la novela vanguardista *La casa de cartón* de Martín Adán

The city and social heterogeneity in the modernization process from the perspective of humor in the avant-garde novel *La casa de carton* by Martín Adán

Recibido: 23 setiembre de 2017 | Revisado: 02 octubre de 2017 | Aceptado: 24 noviembre de 2017

EMMA AGUILAR PONCE<sup>1</sup>

## ABSTRACT

This paper aims to highlight the questioning of the process of modernization from the perspective of humor and social heterogeneity in the extract n.º.35: "On the terrace..." from the avant-garde novel *La casa de carton* (1928) by Martín Adán. In this context, the ambivalence of humor in the character of the narrator, poet, walker, is analyzed since it has a humorous, ironic, and satiric consciousness of the idea of the contextualized progress in the 1920s.

*Key words:* city, modernity, humor, types of humor, social heterogeneity

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo evidenciar el cuestionamiento del proceso de modernización desde la perspectiva del humor en el fragmento n.º.35: "En la azotea..." de la novela vanguardista *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán. En este sentido, se analiza la ambivalencia del humor en el personaje narrador, poeta, paseante, ya que presenta una conciencia humorística, irónica y satírica ante la idea del progreso contextualizado en los años veinte del siglo XX.

*Palabras clave:* ciudad, modernidad, humor, tipos de humor, heterogeneidad social

<sup>1</sup> Universidad San Ignacio de Loyola  
E-mail: eaguilarponce@yahoo.es

## Introducción

El presente trabajo evidencia el cuestionamiento del personaje narrador adolescente acerca del proceso de modernización y heterogeneidad social en la ciudad desde la perspectiva del humor en la novela vanguardista *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. El corpus delimitado para el análisis correspondiente es el fragmento: n.º. 35, de los treintaiocho que conforman la novela. Utilizamos el término fragmento para distinguirlo del término capítulo empleado en la producción de novelas realistas y regionalistas en contexto hispanoamericano. Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1987) realiza una comparación entre obras de arte orgánicas y las inorgánicas (vanguardistas). Al respecto dice: «El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto de arte clásico) [...]. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo [sic] distingue un signo vacío, pues es el único con derecho a atribuirle un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta» (p. 133).

En este trabajo, explicamos la heterogeneidad social que el personaje narrador, poeta observa a través de su mirada literaria, al estilo de un flâneur, paseante, europeo. Para simplificar nos referiremos a este personaje simplemente como el narrador. Por otra parte, analizamos el humor ambivalente de este, ya que presenta una consciencia humorística, irónica y satírica ante la idea del progreso contextualizado en los años veinte del siglo pasado. Para el análisis de este punto, apelamos a la tipología del humor propuesta por Theodor Lipps, a partir del estudio de Nélica Beatriz Sosa; asimismo, recurrimos a los estudios realizados por José Carlos Mariátegui, Jardiel Poncela, Luigi Pirandello, Katharina Niemeyer, entre otros. Los alcances teóricos acerca del proceso de modernidad en el Perú corresponden a Peter Elmore. Y con respecto a los estudios

relacionados a la transculturación y heterogeneidad social acudimos a los realizados por Ángel Rama y Patricia D'Allemand, respectivamente.

## El humor en *La casa de cartón*

*La casa de cartón* (1928) de Adán calza dentro del género de novela vanguardista. Este género, nace en Hispanoamérica durante los años veinte, paralelamente a la novela regionalista. Katharina Niemeyer en *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004) propone los siguientes principios dominantes para la distinción de dicha novela: 1) Cambio de la relación ficción: realidad extraficcional; 2) El “discursive turn”; 3) Cuestionamiento del principio del sujeto; 4) Orientación americanista; 5) Apropiación y remodelización de la modernidad; 6) Autonomía novelística como estética de la resistencia: nuevas funciones del género novela (pp. 139-143). Cada uno de estos principios, a nuestro juicio, se observan en la novela de Adán. Sin embargo, Niemeyer en el estudio realizado no considera al humor dentro de los principios distintivos de las novelas vanguardista. A pesar de ello, advierte lo siguiente:

[...] humor e ironía se hallan lejos de configurar las únicas técnicas de ambigüedad y de rechazo de normas literarias y socio-culturales. Tampoco representan la más “intrínsecamente” vanguardistas. Pero sí son típicas de la vanguardia estética y ya en su momento se consideraban como tales. (p.180)

El humor, la ironía y auto-ironía son elementos que, datan de tiempos remotos, se encuentran en textos antiguos de la tradición griega y romana. Según Bajtín (2002), Aristófanes se burla del filósofo Sócrates en *Las Nubes*, y este se ríe de sí mismo (auto-ironía); durante la Edad Media y el Renacimiento textos como *Gargantúa y Pantgruel*, de François Rabelais y *Elogio de la Locura* de Erasmo de Rotterdam

se caracterizaron por el humor desarrollado en sus contenidos. A nuestro juicio, estos elementos —humor, ironía, auto-ironía— trascienden en los diferentes movimientos de vanguardia del siglo XX. El antecedente más inmediato se rastrea en el romanticismo, siglo XIX. Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974) advierte las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia, por ello afirma lo siguiente: «En ambos movimientos *el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor —armas que destruyen también al que las usa;* en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma» [la cursiva es nuestra] (p.145). La defensa del yo frente al “mundo” —representado en el balneario de Barranco durante el proceso de modernización— la observamos en las páginas de la novela de Adán, a través de la voz del narrador.

Sosa en *Del humor y sus alrededores* (2007) afirma que Theodor Lipps en *Fundamentos de la estética* (1923) distingue tres tipos humor: el humor humorístico, el humor irónico y el humor satírico. El humor humorístico tiene como fin desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser. En efecto, Lipps acota lo siguiente: «Considero lo pequeño, lo mezquino, lo ridículo del mundo, pero me elevo sobre ello, sonriente, porque conservo mi fe en ese mismo mundo» (Lipps, citado por Sosa, p. 175). Por su parte, Sosa agrega: «un humorismo que tal como lo concebía Gómez de la Serna, “sólo [sic] pretende desacomodar interiores y desmontar verdades”; un humorismo consciente de la relatividad de todas las cosas y que, por lo tanto, se limita a la crítica de lo que cree ser definitivo», puntualiza (p. 175). Con respecto al humorismo satírico, este se opone a las contradicciones del mundo ideal, un deber ser. Este deber ser, en cuanto constructo simbólico, aunque sea humorísticamente, delimita como verdadero un conjunto de prescripciones éticas y propone como correctas, buenas y justas, las prácticas sociales, correspondientes. Por último, explica Sosa, en el humor irónico, el sujeto es consciente de lo absurdo del mundo, pero no explicita cuál es el “debe ser” porque en definitiva no tiene ni fe

ni proyectos. Este tipo de humor no propone nada con respecto al cambio de las situaciones con las que se encuentran en desacuerdo. Solo se limita a desenmascarar la incompetencia de políticos, académicos, sindicalistas, etc. en una desesperada catarsis emocional (p. 176).

Desde nuestro punto de vista, en esta novela vanguardista se perciben tres tipos de humor: humorístico, satírico e irónico; los cuales se presentan yuxtapuestos, conjugados al punto de conformar una amalgama de humores en cada uno de los fragmentos que la conforman.

En el título *La casa de cartón*, observamos cierto sentido del humor humorístico. Hugo Verani (1989) con respecto al título dice lo siguiente: *Su mismo título, emblema de la estética vanguardista, alude a la fragilidad del mundo fenoménico y a la desconfianza ante una realidad objetiva* [La cursiva es nuestra] (p.1079). La estética vanguardista se caracterizó por la ruptura de los paradigmas estéticos oficiales y por ello utilizó las “armas” del humor y la ironía. La perspectiva objetiva de la casa siempre denota protección, pero en la novela en cuestión, el proceso de modernización es el que genera “la desconfianza de la realidad objetiva” en la subjetividad del narrador. Por lo tanto, discrepamos con Verani al indicar lo siguiente: «El autor construye explícitamente un simulacro, una arquitectura de papel, *reducida a su condición de lenguaje, que no extrae sus andamios de la observación directa de la realidad, sino de lecturas literarias*» [La cursiva es nuestra] (p. 1079). A nuestro juicio, las observaciones del autor, Adán, parten de la realidad concreta: Lima, el balneario de Barranco y sus habitantes, a partir de estas, el creador, productor “construye la arquitectura de papel” valiéndose de su ingenio cargado de una amalgama de “humores”. En este sentido, José Carlos Mariátegui (2001[1928]), en el Colofón de la novela, afirma:

En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor, de sus veraneantes. *Si la biografía resulta*

*humorística, la culpa no es de Martín Adán, sino de Barranco.* Martín Adán no ha inventado a la tía de Ramón ni su bata, ni su negrita; todo lo que él describe existe. [La cursiva es nuestra] (p. 83)

El contexto histórico, político y sociocultural, peruano, en el que se situó *La casa de cartón* fue durante el auge de la “Patria Nueva” del Oncenio de Augusto B. Leguía (1919-1930). Peter Elmore en “Puertas de entrada: Lima y la modernidad” (1993) nos dice los siguiente:

El auge urbano que transformó a Lima entre 1919 y 1930 tiene, entonces, antecedentes en las dos primeras décadas del siglo. Podría decirse que Leguía no fue un desprendimiento anómalo del civilismo aristocrático sino que, con un ímpetu más depuradamente burgués, prosiguió lo que esa casta ya había emprendido (p. 24).

Por lo tanto, Adán se vale del narrador para lanzar su crítica contra el contexto histórico de modernidad que atravesaba el Perú durante las primeras décadas del siglo XX. Desde nuestra perspectiva, en el título se percibe la irreverencia del autor al titular a su novela *La casa de cartón* refiriéndose implícitamente a Lima una ciudad que se encontraba en pleno proceso de urbanización y modernización.

### La heterogeneidad social en el fragmento n° 35: “En la azotea...”

D’Allemand en el artículo “Hacia una crítica cultural Latinoamericana” (2001) se refiere al trabajo de Ángel Rama: *La ciudad letrada* (1984), libro que recoge los resultados de su investigación acerca de las culturas urbanas latinoamericanas desde sus inicios durante el período colonial hasta los procesos de modernización iniciados en las últimas décadas del siglo XIX (p. 83). Para Rama, según D’Allemand, la ciudad latinoamericana desde sus orígenes es la expresión de un proyecto de conquista, de implantación ideológica, cultural y material del proyecto de dominación de fuera

de las Metrópolis. En síntesis, es el espacio físico del invasor y de su modelo social y cultural (p. 83). A nuestro juicio, la modernización en Perú significó la asimilación del modelo socio-cultural que lograron imponer los inmigrantes: españoles (s. XVI-XIX), ingleses, americanos, franceses, alemanes (s. XIX-XX). Por otra parte, siguiendo a Rama, D’Allemand afirma que el modelo socio cultural hegemónico se logra imponer sobre lo autóctono, lo interno lo rural para operar como rectoras de estos (p. 83).

La representación de la sociedad heterogénea en la ciudad de Lima y el balneario de Barranco se destaca en la novela de Adán, particularmente en el fragmento n°. 35 que bien podría titularse: “Desde la azotea”, ya que, a partir de este lugar, el narrador describe a la incipiente ciudad en proceso de modernización. Este se vale del humor para criticar a los habitantes de la ciudad cuyo estilo de vida siguen un paradigma cultural occidentalizado. La ciudad que se describe, todavía, mantiene elementos de una aldea, porque: «El día cacarea. Una gallina cacarea como el día —secreta, inubicable, manifiesta, discontinua, extensa» (Adán, 2001, p. 68), con esta imagen humorística, a partir del juego de palabras, el narrador enfatiza el ambiente rural como sustrato en la incipiente ciudad. Por otra parte, se considera un observador irónico, de manera implícita, puesto que nos dice: «Una chicuela andrajosa ensarta en una piola carretes desnudos de hilo. Yo ensarto adjetivos de palo en la áspera y gruesa cuerda de una idea» (Adán, 2001, p. 68). En esta comparación entre la chicuela andrajosa y él —“yo”—, el narrador personaje en su actitud irónica mira despectivamente, y desde la altura de la azotea, el acto simple y lúdico de ensartar en una piola los carretes faltos de hilo, por parte de la “chicuela andrajosa”. En contraposición, él —“yo”— también juega, se divierte “ensartando” adjetivos agresivos en la piola abstracta de las ideas, es decir piensa de manera crítica e irónica. Por lo tanto, implícitamente se reconoce como integrante de las clases privilegiadas, ya que el entrenamiento en la creación de imágenes requiere de un ambiente dedicado al arte del ocio.

Líneas después el narrador apela al humor humorístico a través del juego de palabras y dice de la ciudad lo siguiente: «[...] Esta ciudad positivamente no es una aldea» (Adán, 2001, p. 68). Esta expresión nos lleva a pensar que la ciudad vista de manera negativa es una aldea, ya que inmediatamente advierte:

Los asnos respetan devotamente la ace-  
ra. Los asnos que solamente rebuznan a  
horas determinadas por el vecindario...  
Los asnos que hacen lo que no se dice,  
tras un árbol o un poste sin levantar la  
pata... Los asnos que no se atreven a  
pastar en las matas de yerba mala y pe-  
ga-pega a los bordes, cementados de las  
acequias... los asnos que, cuando los  
gallos se trasduermen, cantan como los  
gallos... Los asnos que, por el lado de la  
calzada ramonean en las ramas bajas de  
los árboles degüella carreteros... (Adán,  
2001, p. 68).

Ahora bien, la ciudad moderna a comien-  
zos del siglo XX se relacionaba con la revo-  
lución tecnológica: «[...] nuevos servicios  
de alumbrado y transporte cambiaron el ros-  
tro de Lima y abrieron a sus habitantes nue-  
vas maneras de percibirla» (Elmore, 1998, p.  
41). A partir de esta idea, observamos, en el  
fragmento citado líneas arriba, la usencia de  
elementos tecnológicos en el espacio de la ciu-  
dad, por el contrario este da cuenta de varios  
elementos correspondiente al espacio rural  
tales como los rebuznos, las excreciones fisio-  
lógicas y formas de alimentación del asno; así  
también, de las acequias y de otros animales  
como los gallos.

Booth en *Retórica de la Ironía* (1989) pro-  
pone dos tipos de ironía: la estable y la inesta-  
ble. La primera consiste en que, una vez hecha  
la reconstrucción del sentido de la ironía, no se  
invita al lector a socavar el sentido propuesto;  
la segunda, por el contrario, siempre presen-  
tará múltiples interpretaciones. A nuestro jui-  
cio, en *La casa de cartón* predomina la ironía  
estable. Por ello, al construir la interpretación  
de los asnos, la ironía resulta estable porque

no hay dudas de que se trata del sustrato rural  
en el espacio de la ciudad. Por otra parte, el  
narrador dice lo siguiente: «¡Ay, los asnos, que  
son lo único aldeano de la ciudad, se han mu-  
nicipalizado, burocratizado, humanizado...!  
Los asnos hacen merecimientos para obtener  
los derechos eleccionarios, los de elegir los de  
ser elegidos» (Adán, 2001, p. 68). Observamos  
el cambio de humor en el narrador: de humor  
irónico a humor satírico, ya que a través de un  
juego de sentidos y valiéndose de la personi-  
ficación reemplaza la figura del asno por la  
del “humano”, criticando de esta manera ex-  
clamativa y afectada —también el narrador se  
ridiculiza— las actitudes de un determinado  
grupo de habitantes de la ciudad, encarnados  
en la figura del asno.

No queda duda del sentido de humor sa-  
tírico por parte del narrador en generar rela-  
ciones de analogía. Pirandello con respecto al  
humorista afirma lo siguiente:

«[...] *tiene en cuenta el cuerpo y la  
sombra, y tal vez más la sombra que el  
cuerpo; se da cuenta de todas las bromas  
de esta sombra, de cómo a veces se esti-  
ra y otra se encoge, como si remedara al  
cuerpo, que mientras tanto no la calcula  
ni se preocupa por ella [...]*» [La cursiva  
es nuestra](2002, p.130).

Desde nuestra perspectiva, el narrador es  
un representante de la “ciudad letrada” y la “los  
asnos-hombres”, representantes de la “ciudad  
real”. En este fragmento se percibe, por otro  
lado, el legado del humor de Castilla en el autor  
a través del narrador, ya que las imágenes de  
las que se vale para dar cuenta de la heteroge-  
neidad son bastante mordaces. Con respecto a  
este humor, Enrique Jardiel Poncela afirma:

Nuestro humorismo racial, auténtica-  
mente español, personalmente fisonó-  
mico no es melancólico, dulce y tierno  
como el inglés, ni tiene —ni puede tener—  
su origen en el Norte. Ni siquiera  
en el norte de España. *Es acre, violento,  
descarnado, y su cuna se ha balanceado*

*siempre en Castilla con alguna derivación hacia Aragón y la Rioja. [...] [...] desde Cervantes y Quevedo hasta Larra, pasando por Goya y Gracián. [La cursiva es nuestra] (2002, p. 142)*

Por lo tanto, la imagen del asno a partir de la observación subvertida por el humorismo irónico y satírico del narrador nos lleva a pensar que nos encontramos frente a la figura de una fábula alegórica de la incipiente ciudad.

### **El corral: la fábula de la heterogeneidad social**

Hodgart en *La sátira* (1969), con respecto a la fábula afirma lo siguiente: «[...] es una transformación del cuento popular en aras de la instrucción moral; igual que la literatura aforística, es pedagógica y escolar, producida en sus comienzos por los literatos de las antiguas civilizaciones urbanas. El hombre primitivo se ve a sí mismo como parte integrante del mundo animal en muchos aspectos: como cazador opone su habilidad a la velocidad y astucia de los animales. Sólo [sic] en un grado bastante elevado de la evolución social pueden los hombres sentirse esencialmente diferentes de las bestias, y dar paso relativamente complicado de retratar a sus semejantes con apariencia de animales para decir algo sobre su conducta, en lo cual consiste la clave de la fábula. No es necesario que las fábulas sean de animales, pero la fábula de este género es el tipo básico usado por los satíricos, pues corresponde muy adecuadamente al recurso satírico de la reducción, revelando los impulsos no humanos que hay debajo de las pretensiones de grandeza» (pp.171-172).

En este sentido, Adán resulta un fabulador satírico, ya que parte del fragmento nº. 35 bien podría subtitularse “El corral”, porque presenta una intención moral: criticar la convivencia de las diferentes clases sociales a través de la figura de los animales. Pedro Ruiz Pérez en *El espacio de la escritura* (1996) con respecto al teatro del corral que predominó en España durante el siglo XVII asevera: «La constitu-

ción del corral es un verdadero microcosmos de la sociedad barroca se asienta en la permanencia de una concepción del mundo como representación, pero no es ajena al sistema de tensiones que enfrenta heterogeneidad e integración, sublimando en un estatismo jerárquico las pulsiones de dinamismo de los nuevos sectores sociales» (p.132). Desde nuestra perspectiva, esta imagen del teatro de corral coincide con la tensión fabulada de la heterogeneidad social en la fabulación del corral de Adán. El microcosmo corral es habitado por un grupo de animales, los cuales representan a los inmigrantes europeos, a los mestizos e indígenas que conviven en la incipiente ciudad. De esta manera, el espacio del “corral” representa la heterogeneidad social de Barranco, en las primeras décadas del siglo XX. Rama en *La ciudad letrada* (1984) dice lo siguiente:

La ciudad física, que objetivaba la permanencia del individuo dentro de su contorno, se transmutaba o disolvía, desarraigándolo de la realidad que era uno de sus constituyentes psíquicos. Por lo demás, nada decía a las masas de inmigrantes, internas o externas, que entraban a un escenario con el cual no tenían una historia común y al que por lo tanto contemplaban, por el largo tiempo de su asentamiento, como un universo ajeno. Hubo por lo tanto una generalizada experiencia de desarraigo al entrar la ciudad al movimiento que regía el sistema económico expansivo de la época: los ciudadanos ya establecidos de antes veían desvanecerse el pasado y se sentían arrojados a la precariedad, a la transformación, al futuro; los ciudadanos nuevos, por el solo hecho de su traslado desde Europa, ya estaban viviendo ese estado de precariedad, carecían de vínculos emocionales con el escenario urbano que encontraban en América y tendían a verlo exclusivos términos de interés y comodidad (p. 96).

El narrador hace mención de nueve animales de origen europeo: gallos, gallinas, pa-

tos, pavos, conejos, gansos, chivo, caballos y palomas. Estos representan a los inmigrantes de diferentes países europeos. Por otra parte, se refiere solo a un animal de origen autóctono: el cuy. El narrador apela a la personificación de cada uno de los animales en cuestión.

El corral es presentado por el narrador de este modo: «En un tufo de refrito y cocina, se me descubre un mundo encerrado en este mundo —el mundo del corral—» (Adán, 2001, p. 69). Observamos que este relaciona el “mundo del corral” (rural) con “un mundo de cocina” (doméstico) dentro del “mundo”, es decir la sociedad humana, en general.

“mundo-corral” = “sociedad de cocina”  
dentro del “mundo” = “sociedad humana”

A pesar de sus características tales como doméstico, rural, el “mundo del corral” presenta una estructura interna y jerarquizada. Por ello, en primer lugar, el narrador menciona a los gallos. Estos son descritos de la siguiente manera: «Los gallos también se humanizan, pero no como los asnos —de una manera cuerda, cívica, sensata—, sino de una manera extraña, impertinente, exótica. *No volverse hombres sino ingleses*» [La cursiva es nuestra] (Adán, 2001, p. 69). El narrador destaca con humor irónico la aspiración de un inglés: no de ser un hombre, sino un inglés. Por el contrario, los “asnos” que representan a las clases sociales bajas ante la aspiración “extraña, impertinente, exótica” de los ingleses quedan como “cuerdos” o sea más “humanos”.

Líneas seguidas el narrador dice: «Ahora son los gallos, gringos excéntricos que se visten de la lana escocesa, practican *deportes estúpidos como la caza de gusanos, juegan al golf con huesos roídos y mazorcas de maíz*, [...]» (Adán: 2001, p. 69). En esta descripción, alusiva a los ingleses-gallos, el narrador ridiculiza los deportes que practican. Elmore da cuenta de ciertos deportes que se practicaron hacia finales del siglo XIX y a inicios del siglo XX en Lima:

[...] El fútbol fue importado al Perú en la década de 1880 por marineros ingleses y los primeros clubes reclutaban deportistas entre las colonias europeas y los adolescentes de las clases altas. El deporte fue, inicialmente, un símbolo de status. Las regatas, el tiro al blanco, el ciclismo y las carreras de caballos se agregaron en las últimas décadas del siglo a espectáculos de raigambre española o criolla, como la corrida de toros o las peleas de gallos. En todas esas prácticas nuevas, la rapidez y la precisión eran las cualidades más notables, *Más aún, todas se beneficiaban de un aura cosmopolita, mundana*. [La cursiva es nuestra](1993, p. 27)

Si bien es cierto, el narrador no menciona los deportes que anota Elmore, nos da una idea de que los deportes importados por parte de los ingleses le daban un aire de distinción social, cosmopolita y de desarrollo a la incipiente ciudad moderna. Además, Elmore dice citando a Basadre: «Pensar en la importancia del auge deportivo en las primeras décadas del siglo no es, entonces, banal. Se trata de uno de los índices de la modernidad urbana (Basadre, *La multitud, la ciudad y el campo...*, 253-254) » (1993, p. 27). En consecuencia, los ingleses formaron parte del grupo de inmigrantes extranjeros socialmente privilegiados.

Las gallinas representan a las mujeres burguesas, tradicionales: «son buenas madres de familia que se empeñan en gustar al marido todavía» (Adán, 2001, p. 69). El narrador utiliza la imagen de la gallina para destacar la labor de la mujer-madre. A comienzos del siglo XX, era sumamente común que una mujer se dedicara exclusivamente a cuidar a su familia. Existe una expresión: “mamá gallina”, para destacar el cuidado que una madre tiene con sus hijos. No obstante, el narrador emplea el adverbio de tiempo “todavía”, cuando se refiere a que las “gallinas-mujeres” se empeñan todavía en gustar al marido. Por lo tanto, el deíctico nos indica que la modernidad también empezaba a influir en las actitudes de las

“gallinas-mujeres” con respecto a la decisión de dedicarse exclusivamente a su labor de buenas madres.

Después de “todavía” el narrador dice lo siguiente: «La moral del corral decae». Esta idea anuncia la presencia de los patos: «si no fuera por la sólida buena fe y las austeras costumbres de los patos [...]» (Adán, 2001, p. 69). Los patos representan a los católicos honestos. Luego, menciona a los pavos, de quienes dice: «Si no fuera por el tradicionalismo civilista y clerical de los pavos —poca limpieza, mal olor, preterición, chaqué jurídico, el moco caído, tatarabuelos condes, hipotecas [...]» (Adán, 2001, p. 69). Estos representan a la oligarquía en decadencia. La narración continúa con la mención de la hembra del pato: la pata, el narrador dice: «Las patas no saben de estas cosas —el marido, el almacén, ellas, la casa y los hijos; hay que alimentarse bien, practicar las virtudes y ahorrar para la vejez» (Adán, 2001, p. 69). En este sentido, las “patas-mujeres-amas de casa” solo se dedican a las cuestiones del hogar y no de asuntos que impliquen el cuidado del patrimonio heredado por algún pariente de “sangre azul”.

Por una parte, en el mundo del corral, desde la descripción del narrador, la gente que todavía conserva una actitud tradicional de buenas costumbres y moral son los connotados con “los patos, las patas y los pavos”, es decir los católicos y oligarcas. Además, el narrador se identifica con los patos, ya que se considera como un integrante del corral doméstico, rural, en la incipiente ciudad moderna que todavía conserva la moral. Sin embargo, destaca los defectos del grupo con el que se identifica:

Los patos reprobarían a Nasen el viaje al Polo. Los patos —no sé por qué— siempre parecen peleados con una tía carnal por una maldita herencia. Los patos no sabemos si descienden de emigrantes meridionales o de algún fantástico cónsul francés, casado con una señora paraguaya y radicada en Lima,

donde murió en 1832 ó [sic] en 1905 (Adán, 2001, pp. 69-70).

En este fragmento el narrador se burla de su origen que lo sitúa dentro del grupo social que conserva la moral, las buenas costumbres y las no tan buenas como la de estar peleados con alguna tía política por una herencia y no saber con exactitud el origen de los privilegios heredados.

De los conejos, indica:

[...] tienen las orejas largas, como todos sabemos, pero son buenas personas. De ellos se sabe poca cosa, siempre bien vestidos, eso, sí, pero *viven en una cueva. Un dato además: leen a Pitigrilli*. Diríamos que son gente de medio pelo, fisgona, entrometida, sabelotodo, con bastardos en la ascendencia...*Pronto adquirirán una lemosina Ford* de último modelo y una pianola de segunda mano [...]. [La cursiva es nuestra] (Adán, 2001, p. 69)

En esta descripción, el narrador recurre al humor satírico para criticar las costumbres viciosas de los “conejos-inmigrantes extranjeros”. El narrador empieza su sátira indicando que son “buenas personas” que de ellos “se sabe poca cosa” que se “visten bien” y “viven en “una cueva”. El *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la Real Academia de la Lengua Española registra el significado de la palabra “cueva” de la siguiente manera: «cueva. f. Cavidad subterránea más o menos extensa, ya natural, ya construida artificialmente. | f. sótano. | de ladrones. | f. Casa donde se acoge gente de mal vivir» (1927, p. 625,1).

Este espacio subterráneo “cueva” denotativamente equivale a las madrigueras que construyen los conejos como parte de su vida. Sin embargo, en sentido connotativo, para el narrador — en “el corral” —, una “cueva” es el lugar que acoge a la gente de mal vivir, en otras palabras a los “conejos-inmigrantes extranjeros”. Posiblemente italianos, ya que se indica



en el texto: «Un dato además leen: a Pitigrilli». Este último dato alcanzado por el narrador se interpreta como una ironía inestable, ya que la expresión; “Un dato además leen: a Pitigrilli” indica muchas posibilidades de interpretación: la nacionalidad, el gusto por la ironía, el ser liberales, el estar en contra de los gobiernos socialistas, etcétera.

Sigue el turno de los gansos: «Los gansos *son ricachones provincianos*, siempre de paso. Tienen la mirada recelosa; el *acento serrano*; *el buche, lleno*; la familia, en la hacienda [...] *Nunca dan limosna*. Él y ella... Esposos ejemplares. Los dos obesos» [La cursiva es nuestra] (Adán, 2001, p. 69). Los gansos representan a los provincianos de solvente posición económica. Con respecto a la palabra ricacho, el NTLLE consigna el siguiente significado: «ricacho, cha.1. m. y f. coloq. Persona acaudalada, vulgar en su trato» (1927, p. 1709,2). A partir del significado del sustantivo “ricacho (a)” el narrador personaje considera a los “gansos-provincianos ricachones” como gente con solvencia económica, pero sin ningún antepasado de “alcurnia europea”, a pesar de ser dueños de haciendas. Por otro lado, los considera como gente que no cuida su dieta, tacaños y ejemplares como esposos.

Otro animal que habita en el “corral” es el chivo:

A veces un chivo, mala cabeza, mala cabeza... hace eses de transnochador al caminar. Es fotóforo, como buen noctámbulo. ¿La edad?... No tiene ninguna. Veinte años... Cincuenta años... Los calaveras no son una edad, sino un carácter; no una personalidad, sino un vicio... o muchos vicios. Rostro de Mefistófeles y el tío Sam. Pudo tener un empleo de gobierno, y no lo tiene, el diablo del chivo. Es cornudo, pero no es casado. Hace amargas filosofías sobre el matrimonio (Adán, 2001, p. 70).

Este chivo representa al bohemio, beodo vicioso, despreocupado. El narrador lo des-

cribe con “rostro de Mefistófeles y el tío Sam”, de esto se deduce un rostro particular donde la astucia de “diablo alemán (Mefistófeles)” y “hombre de negocios- norteamericano (tío Sam)” se conjugan en este bohemio despreocupado que gracias a su posición social podría obtener un empleo en el gobierno, sin embargo no le interesa, porque: «No hay tan rico como no tener deberes. ¡Viva el ocio, la buena vida! [...] El chivo se aburre, el chivo se aburre; el chivo se aburre» (Adán, 2001, p. 69). Si es “tan rico”, con influencias en el gobierno, incluso para desdeñarlas y disfrutar de la vida como mejor le parece, entonces es probable que se trate de un descendiente de la oligarquía.

Los cuyes también habitan el “corral” y representan a los migrantes de la sierra que se dedicaban a realizar labores de servidumbre, asimismo de manera despectiva el narrador, los considera sin el carácter suficiente para sobreponerse a su situación y reclamar sus derechos: «Los cuyes, todos, hembras y machos, son hembras, son hembras. Son la servidumbre del pavo y la pava, tienen la cara prieta, pequeña, los ojos brillantes y pequeños, la estatura curva y pequeña, el paso vivo y pequeño» (Adán, 2001, p. 69). Los cuyes en este contexto representan a los indígenas que desde la época de la conquista fueron considerados débiles al igual que las mujeres.

Los caballos representan a los arribistas, pretenciosos: «[...] menosprecian a los patos y nunca salen a la calle porque no hay dinero para comprar una manta nueva. Parecen zambitas viejas refraneras, rezadoras, irascibles, murmuronas» (Adán, 2001, p. 69). En este sentido, el narrador los ridiculiza feminizándolos.

Por último, el narrador menciona a las palomas. Estas representan a las mujeres modernas, sin prejuicio, ya que según el narrador: «[...] son el escándalo del corral. Las palomas saben hablar francés, son indecorosamente sentimentales, van solas a toda partes y tienen cosas de cocotas» (Adán, 2001,

p. 70). Las actitudes liberales de las mujeres modernas debieron causar gran conmoción en una ciudad sumamente conservadora como fue la ciudad de Lima a comienzos del siglo XX.

De esta manera, se observa que en el corral “las palomas-mujeres modernas” se oponen a las “gallinas, patas y pavas-mujeres conservadoras-madres de familia”. En este contraste, desde la perspectiva irónica del narrador: “La moral del corral decae” (Adán, 2001, p. 69).

En “el corral”, además, el proceso de transculturación se percibe a través de la convivencia entre diversos grupos sociales. De tal modo, los descendientes de familias extranjeras establecen su poder social, económico y cultural ante los grupos sociales conformados por mestizos e indígenas. Pero la filosofía del progreso no convence al narrador quien considera que la moral decae en el “corral”-ciudad. Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* (1987), con respecto a la cultura modernizada afirma lo siguiente:

Tras la primera guerra mundial, una nueva expansión económica y cultural de las metrópolis se hace sentir en América Latina y los beneficios que aporta a un sector de sus poblaciones no esconde las rupturas internas que genera ni los conflictos internos que han de acentuarse tras el crac económico de 1929. Se intensifica el proceso de transculturación en todos los órdenes de la vida americana. Uno de sus capítulos lo ocupan los conflictos de las regiones interiores con la modernización que dirigen capitales y puertos, instrumentada por las élites dirigentes urbanas que asumen la filosofía del progreso (p. 28).

En el fragmento n° 35, el narrador critica la proyección del progreso desde su perspectiva humorística, irónica y satírica, a partir de su

experiencia en el mundo del “corral” que representa a la incipiente ciudad moderna.

### Conclusiones

En el fragmento n°. 35 de *La casa de cartón* se percibe la proyección del futuro de la ciudad. De la publicación de esta novela –1928– hasta la actualidad –2017– han transcurrido ochenta y nueve años, pese a los intentos de los diferentes gobiernos de turno, Lima se ha convertido en una ciudad contradictoriamente global, donde la miseria, pobreza y riqueza se conjugan de tal manera que todos los días al transitar por esta ciudad no podemos dejar de ver al “monstruo de las mil cabezas”. Si bien es cierto *La casa de cartón* no es un retrato sociológico al estilo de las novelas realistas, es una aventura estética, de su tiempo, e invita a la reflexión acerca del progreso.

Finalmente, el fragmento en cuestión presenta el escepticismo sobre la modernidad en el Perú, específicamente en Barranco, escenario principal en el que transcurre la novela. El autor a través de la construcción del narrador personaje cuestiona la frágil proyección de la modernidad haciendo uso del humor y sus variantes: humorístico, irónico y satírico.

### Referencias

- Adán, M. (2001 [1928]). *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva. Prólogo de Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui. Lima: Peisa.
- Bajtín, M. (2002). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Booth, W. (1989). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península.

- D'Allemand, P. (2001). *Hacia una crítica cultural latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamérica Editores.
- Elmore, P. (1993). "Puertas de entrada: Lima y la modernidad". "La casa de cartón y Duque: Más allá de la aldea". *Los Muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul/ El Caballo Rojo. 11-51, 53-97.
- Hodgart, M. (1969). *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Jardiel Poncela, J. (2002). "Ideas sobre el humorismo". CIC (Cuadernos de Información y Comunicación n° 7, p. 139-157). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Niemeyer, K. (2004). *Subway de los sueños. Alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pirandello, Luigi (2002). "Esencia, caracteres y materia del humorismo". CIC (Cuadernos de Información y Comunicación n° 7, p. 95-130). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rama, Á. (1984a). *La ciudad letrada*. Hano-  
ver: Ediciones del Norte.
- Rama, Á. (1987b). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Real Academia de la Lengua Española. *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*.  
En: [Rhttp://ntlle.rae.es/ntlle/Srvlt-GUILoginNtllle](http://ntlle.rae.es/ntlle/Srvlt-GUILoginNtllle). Recuperado 1 de agosto de 2014.
- Ruiz Pérez, P. (1996). *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Bern: Peter Lang.
- Sosa, N. B. "Del humor y sus alrededores".  
En: <http://fadeweb.uncoma.edu.ar/medios/revista/revista13/10nelly.pdf>. Recuperado 15 de abril de 2014.
- Verani, H. J. (1989). *La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano*. En: Antonio Vilanova, coord. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: 21-26 agosto 1989. 1992. Vol. 4. 1077- 1084.