

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. Fundada en 1551

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E. A. P. DE LITERATURA

Interpretación de los filones inconscientes y otros tópicos en "La casa de cartón" de Martín Adán

TESIS Para obtener el Título Profesional de: LICENCIADA EN LITERATURA

AUTORA:

VIOLETA TRINIDAD MALPARTIDA CHAUPIN

Lima – Perú 2004

..	1
INTRODUCCION .	3
CAPÍTULO I . VISION DE LO INCONSCIENTE EN LA NOVELA .	7
A.- INTERPRETACION DE LAS CLAVES ONIRICAS: . .	7
1.a. - SUEÑO DE MANUEL (cap. 11) . .	8
1.b.- FANTASIAS E IMAGENES ONIRICAS EN LA SUBCONCIENCIA DE LA SEÑORITA MULER (cap. 12) . .	10
1.c. SUEÑO DIURNO O FANTASIA DEL NARRADOR (cap. 29) . .	11
B.- LOS OTROS TOPICOS INCONSCIENTES EN LA NOVELA: .	12
CAPÍTULO II. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD RESPECTO DE LOS PERSONAJES . .	21
A.- DESDOBLAMIENTO Y AMBIGÜEDAD: .	21
B.- CRISIS DE LA LIBIDO: .	26
CAPÍTULO III . OTROS TEMAS .	33
A.- LOS MITOS DEL “TIEMPO PERDIDO Y DE LA FELICIDAD”: .	33
B.- BILDUNGSROMAN “UN RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE”: .	45
CAPÍTULO IV. OPTICA FILOSOFICA SUBYACENTE EN “LA CASA DE CARTON .	51
A.- LOS TEMAS METAFISICOS: . .	51
B .- SENTIDO TRAGICO DE LA EXISTENCIA: .	59
CONCLUSIONES . .	63
BIBLIOGRAFÍA .	67
BIBLIOGRAFIA CITADA . .	67
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .	68
I TEORIA LITERARIA: . .	68
II GENERALIDADES: .	70
III PSICOANALISIS: .	70
IV ESTUDIOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE MARTIN ADAN: .	71
V VANGUARDISMO : .	72

A mi padre, quien me guió en este camino.

INTRODUCCION

La casa de cartón de Martín Adán, se inscribe como **novela vanguardista** que, a consideración de los más importantes críticos de nuestra literatura, marca un hito innovador. Su complejidad semántica y estructural, sus muchos “puntos de indeterminación” (siguiendo el concepto de Roman Ingarden), hacen de esta novela un desafío para la crítica y demanda un riguroso ejercicio comprensivo.

La casa de cartón, apareció en 1928. Pero ya en la revista *Amauta* (Nº 10, Lima, diciembre de 1927, página16) junto a otros, se reveló el capítulo -que es una descripción de los personajes- capítulo que suprimió el autor en la primera y sucesivas ediciones de la novela. Hemos consultado aquel capítulo para ahondar en la comprensión del texto.

Nuestro trabajo se inscribe como **exégesis interpretativa**, por tanto es una **comprensión hermenéutica**, sustentada en el **paradigma teórico psicoanalítico** (en los aportes teóricos de Sigmund Freud y los de Jacques Lacan). **La casa de cartón** engloba un discurso **sintomático** que tratamos de interpretar. Así postulo que todo texto literario conlleva un síntoma, y que la labor del crítico es la de su interpretación. Desde nuestra perspectiva visualizamos un narrador, cuyo discurso global tiene peculiares características.

Existe un desplazamiento del yo-narrador a través de varios discursos en los que se advierte rasgos semánticos que a veces se contradicen. Explícita se muestra esta característica en el **discurso mítico** que es un construir y deconstruir sus mitos. He requerido para esto del auxilio del concepto “deconstrucción” de Jacques Derrida.

He complementado mi interpretación con una exposición filosófica que pretende asir la visión ontológica del personaje narrador y del personaje Ramón. El método interpretativo psicoanalítico que aplicamos tiene la mira de la interpretación global, la deconstrucción y la filosofía nos auxilian en nuestra ya mencionada interpretación.

Para evitar confusiones dejaré sentadas las fundamentales definiciones lacanianas utilizadas:

Se denomina como estatuto de lo **simbólico**, al del mundo del significante, de acuerdo al cual la realidad está organizada por el lenguaje, que establece funciones específicas a los seres, diferenciándolos. El orden simbólico laciano es el orden del gran Otro, es decir del significante; en el presente trabajo me ciño a esta noción. Ampliando el concepto, cuando Lacan habla del Otro lo circunscribe a tres grandes cosas: algo que tiene que ver con el padre, con la madre, o con el complejo de Edipo en su conjunto.

El nivel de lo **imaginario** relativo a las imágenes que el sujeto tiene; registro en el cual se ubica la representación que el sujeto se hace del mundo y de su propia imagen.

El **goce** es aquello que no se puede simbolizar, el único significante posible del goce es el significante de la falta en el Otro (orden simbólico). La **fantasía** es básicamente un argumento que llena el espacio vacío de una imposibilidad fundamental, una pantalla que disimula un vacío. Pertenecen al orden laciano de lo Real como imposible. El **Real laciano** no existe, pero puede producir efectos en la realidad simbólica de los sujetos.

Para Lacan todo el "ser" del sujeto consiste, en la fantasía-objeto que llena su vacío. El sujeto por medio de vincular su goce a una determinada formación significativa, simbólica, asegura un mínimo de congruencia a su ser - en - el - mundo.

El análisis llega a su fin cuando el sujeto es capaz de reconocer, en lo Real de su síntoma, el único soporte de su ser.

El sujeto está construido en el orden simbólico y el inconsciente, que es un depositario de significantes reprimidos y prelingüísticos, se constituye como una fuente potencial de disrupción del orden simbólico.

El goce es perdido por el sujeto al acceder a lo simbólico (el goce es la ausencia de falta, estado en que no existe placer ni displacer, es el estado primario de unión del niño con la madre, esto es imposible). Entre el displacer y el placer se ubica el **deseo**. El sujeto deviene en ser del lenguaje y por ende en un ser escindido que sufre un estado de **no-goce**.

Retornando a la novela, motivo de nuestro estudio, especificamos nuestros propósitos:

El de esclarecer la lectura de una obra tan significativa y excepcional en la historia de nuestra literatura, asumimos el resolver la supuesta ambigüedad que presenta; realizando la tipificación del discurso englobante que articula un yo-narrador **homodiegético**, así como analizando descriptiva e interpretativamente cada uno de los discursos del entramado textual.

Todo lo dicho conllevará al resultado final: el develamiento del significado más

profundo del texto de **La casa de cartón** a través de la lectura psicoanalítica, apta para su interpretación.

Además pretendo incentivar a que otros estudiosos se detengan y reparen en esta novela, que no ha sido lo suficientemente estudiada como debiera a su condición. Al respecto hay que decir que, urge una edición crítica de **La casa de cartón**.

Para nuestro análisis he utilizado la edición de PEISA, 1989 con prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva. Se ha seguido la secuencialidad de los capitulillos que presenta esta edición (en total 38). Cada apartado de nuestro trabajo acoge la explicación e interpretación de aquellos capítulos de la novela en donde se verifica el tema señalado en los títulos respectivos.

La estructura de nuestro texto novelístico no presenta una secuencia de acontecimientos lógicos, y es aquí que surge el atractivo del texto vanguardista y la exigencia para el lector, exigencia que asumimos en nuestra exégesis involucrándonos con el mundo construido por el lenguaje mediante la subjetividad discursiva del personaje narrador.

Agradezco a mis profesores de la Universidad de San Marcos, por los conocimientos brindados, en especial al profesor Santiago López Maguiña, la profesora Esther Castañeda Vielakamen, al Sr. Jorge Abregú Lara; quienes incondicionalmente me apoyaron en esta empresa.

CAPÍTULO I . VISION DE LO INCONSCIENTE EN LA NOVELA

La cosa real, si la pretendes, No es aprehenderla sino imaginarla. Lo real no se le coge: se le sigue, Y para eso son el sueño y la palabra. De ESCRITO A CIEGAS.

A.- INTERPRETACION DE LAS CLAVES ONIRICAS:

En La casa de cartón el mundo y los seres son percibidos subjetivamente por un narrador, que volcará a través de sus diferentes discursos la interioridad de su ser; mientras los otros son aprehendidos sólo en sus rasgos exteriores. En tanto subjetividad la voz del narrador traslada a su discurso productos del magma inconsciente. Por esto iniciamos nuestro análisis con la comprensión hermenéutica de dichos productos. Para ello requerimos del marco teórico psicoanalítico freudiano, y de los aportes de Jacques Lacan.

Impulsamos nuestra interpretación de las facetas oníricas, ocupándonos en primer lugar de los llamados sueños diurnos: "producto del pensamiento despierto, a las que calificamos de 'ensoñaciones' o 'sueños diurnos' (...) estas ensoñaciones son realizaciones de deseos, y tienen, en gran parte, como base, las impresiones provocadas

por sucesos infantiles, y sus creaciones gozan de una cierta benevolencia de la censura"¹.

Es importante añadir lo siguiente: "Los productos más conocidos de la fantasía son los 'sueños diurnos', (...). En estos sueños diurnos se nos muestra claramente la esencia misma de la felicidad imaginaria, que consiste en hacer independiente la adquisición del placer del sentimiento de la realidad"².

Encontramos en nuestro texto, un primer **sueño diurno** en el capitulillo 7, luego de la descripción del inglés "que pescaba con caña", un agente viajero de la casa Dawson & Brothers. En este sueño diurno el personaje narrador camina por una calle, en un paisaje de anochecer, en el que se siente despojado de su identidad, abierto a cualquier variación física y temporal. Culmina su divagar en el reconocimiento de que todo lo percibido visualmente es apariencia.

El yo-narrador tiene el deseo de universalizarse, perder su identidad, escapar a su presente, llegar a ser intemporal, perteneciente a todos los continentes. Descender hasta perder la conciencia, ser un animal (como un pez). En este sueño diurno existe el deseo de hundirse en lo impersonal, en lo no-escindido; se observa la aspiración a integrarse en un todo, oscuro y acuoso como en el vientre materno.

En el capitulillo 11 se nos expone un sueño facilitado por una fantasía: el de los jóvenes amigos, aspirantes a escritores. En esa fantasía coinciden el narrador, Ramón y Manuel. Hay que señalar que existe un breve párrafo inédito de **La casa de cartón**, que no está incluido en la primera edición de la obra³, donde Martín Adán presenta a sus personajes: el cartesiano Ramón, Lucho Mos el socialista, y Manuel, un muchacho que funge poseer una gran capacidad intelectual.

1.a. - SUEÑO DE MANUEL (cap. 11)

La voz narrativa nos expone el "sueño de Manuel", con la celeridad de las imágenes oníricas: Manuel deja Lima, se establece en París con sus ansias literarias volcadas en una novela; se duerme Manuel y enseguida retorna a Lima, donde observa a los personajes limeños. Manuel despierta, es París con su particular paisaje y personajes; luego es Lima con su olor a mar. Manuel indeciso no sabe qué hacer, vuelve a dormirse, esta vez, profundamente.

Coexisten oníricamente las imágenes yuxtapuestas de París – Lima, por último el yo narrador se extiende largamente en describir la peculiaridad y el cosmopolitismo de Barranco.

Todo sueño está constituido por imágenes plásticas visuales y símbolos que en la

¹ Freud, Sigmund. Freud para todos. Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1977; pág. 407.

² Freud, Sigmund. Obras completas. Volumen 12, Ensayo XCVII: Lecciones introductorias al psicoanálisis. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988; pág. 2355.

³ Este párrafo apareció en las páginas de Amauta N° 10, Año 1927, pág. 16.

formación de los sueños integran el **contenido manifiesto**, producto de la elaboración onírica. Se trata de un nivel susceptible de ser dividido. Procedo por tanto a descomponer el **sueño de Manuel** (cap. 11):

1. Manuel muy alegre, abordo de un barco, escribiendo una novela de sesenta capítulos camino a París. El argumento de la novela trata de crisis históricas y de atracción erótica con cierta dosis de sadismo. El motivo del sueño es la fantasía de ser un escritor cosmopolita que llega a Europa con una novela muy vanguardista.

2. Manuel en un hotel y su peculiar atmósfera, en el texto onírico hay un intercalamiento de lugares: París - Barranco, alusión a Lima.

3. Como un chispazo Lima y el Jirón de la Unión, la aparición fugaz de Ramón. Existe una voluntad de hacer dudar si es sueño o realidad. Se destaca un mecanismo de la elaboración onírica: la condensación; aparecen yuxtapuestos los lugares -Barranco y Lima- con sus habitantes emblemáticos. Detrás de esas imágenes subyace la añoranza, la identificación con el paisaje, los habitantes y la cotidianeidad de Barranco y Lima.

4. Ahora París con su paisaje urbano, fabril y “sus placeres públicos”. Manuel el aspirante a escritor aparece en su sueño visitando los lugares más sobresalientes de la Ciudad Luz: el Louvre, el Moulin Rouge, el Puente de Alejandro III; todos estos lugares se asocian a una figura femenina que incita al erotismo, al pecado. Para Manuel, París es una ciudad que invita al deseo sexual.

5. Ahora Lima, con el olor a mar y “sus placeres solitarios”. Manuel no se decide por París, o por quedarse en Barranco, que están presentados como sueños parciales.

A partir del contenido manifiesto del sueño, determinamos las ideas latentes del mismo. Las **ideas latentes** son los verdaderos deseos inconscientes, reprimidos por la censura onírica, ellas mediante la deformación que impone a los deseos prohibidos puede exteriorizarlos en el contenido manifiesto. En el **sueño de Manuel** podemos confrontar el contenido manifiesto con el latente:

Manuel rumbo a París con una novela de temática surrealista. Se encuentra en París, situado en un hotel, duerme y se presentan los paisajes y personajes de Barranco y Lima. Enseguida se despierta y ahora es París con sus atractivos asociados a la sensualidad, al sexo connotado por “pecado”. En el trasfondo de este **contenido manifiesto** hemos hallado que Manuel, amigo de Ramón y del narrador comparte con ellos las inquietudes de artista adolescente: ir a París, experimentar el sexo. Esto está asociado, evidentemente, a “pecado”, a un sentido de culpabilidad. Paralelos a este deseo están Barranco y Lima -el principio de realidad- los lugares donde cotidianamente transitan estos aspirantes a artista.

Los deseos motivadores del sueño son, el anhelo de ser escritores y conocer Europa (París), y la urgencia de la libido del adolescente que pugna por el placer. Barranco es descrito como una realidad vivida cuya atmósfera semeja ser cosmopolita. Barranco es escenario a la vez pueril y monótono, y sus personajes son bordados con humor solitario y melancólico. Los veraneantes extranjeros que llegan a Barranco están mostrados como prototipos, así como los escritores europeos de la época vanguardista que buscan lugares exóticos. Ellos son semejantes a los turistas veraneantes que invaden el

balneario. Así es Barranco y su alma vanguardista. Los habitantes propios igualmente están configurados con ironía.

La descripción de Barranco y de Lima es contrapuesta al París del "sueño de Manuel", a la fuente de deseos de los artistas adolescentes, que al ser alcanzada hará de ellos seres cosmopolitas, de aires europeos.

Se mencionan al final del capítulo las estaciones de aguas medicinales en Europa, como una réplica a este Barranco amado y denostado.

1.b.- FANTASIAS E IMAGENES ONIRICAS EN LA SUBCONCIENCIA DE LA SEÑORITA MULER (cap. 12)

La señorita Muler, maestra fiscal, lleva una vida monótona, limpia, perfecta. La soltería parece estarle destinada. En las tardes la maestra fiscal elaboraba fantasías, de claro matiz erótico, y una noche, sueña con Ramón. Agrega el narrador que la maestra "se enamoró de Ramón". Enseguida paso al análisis detallado de sus fantasías e imágenes oníricas.

La señorita Muler -habitante de Barranco- descrita con ternura; maestra de atuendo conventual, en quien la soltería empieza a dibujarse como un estigma, es una mujer recatada que lleva al pie de la letra los preceptos de la iglesia. Sólo el olor de jabón de Reuter es un indicio de sensualidad, pero de una sensualidad neutra. Es un olor a "pureza". Dedicada a su magisterio, intenta neutralizar su libido. El narrador reafirma irónicamente la inmaculada superficie corporal de la señorita. Ella en plena efervescencia de su femineidad, ahoga con su comportamiento excesivamente correcto toda salida a sus impulsos eróticos.

Según el psicoanálisis la **represión** de los impulsos de la libido conduce a la neurosis. Las neurosis nacen del conflicto entre el **yo** y la **libido**. Por los detalles meticulosos de las costumbres cotidianas de nuestro personaje (denotadas por el narrador al señalar horas precisas) podemos observar que propende a la limpieza excesiva y a los actos rituales, características neuróticas obsesivas.

Su abstinencia voluntaria, su vida doméstica y monótona con un vacío melancólico era compensada en las tardes por sus **sueños diurnos** o **fantasías**, todos productos de su libido reprimida. Se trata de fantasías de matiz sensual y de un erotismo disfrazado. He aquí algunos ejemplos: "ser un pájaro con cabeza de clavel, morir como una santa, ir a París". El símbolo del ave designa el deseo erótico y la flor simboliza la virginidad; "morir como una santa" asimismo es la contraposición entre el deseo y su frustración.

La señorita Muler en su fantasía ansía dar salida a su erotismo, mas la censura proveniente de su educación eclesiástica (el super – yo) lo impide. Podríamos decir que en su reposo (en el sueño verdadero), se expresa la realidad de su deseo, **el Real lacaniano**. El contenido manifiesto refleja las mismas fantasías de los sueños diurnos. La maestra sueña con Napoleón en un caballo (símbolo de satisfacción sexual), pero también con Santa Rosa de Lima: la prohibición del deseo carnal.

La recatada señorita tiene un conflicto entre sus instintos eróticos y su moralidad

(producto de su educación) internalizada en la imagen de ser “como una santa”. Hasta que conoce a Ramón: “Al fin penetró Ramón en la subconciencia de la señorita Muler; y una noche mi amigo predilecto se metió a fraile”. **El sueño es una realización de deseos inconscientes.** Ramón, objeto del deseo erótico de la señorita, tiene que ser disfrazado con ropaje eclesiástico para pasar la censura, y en un paisaje onírico conventual y rococó, es un santo.

La señorita sueña con la cruz (la santidad) y la espada (lo carnal), que pugnan en su inconsciente.

El narrador asegura que “La señorita Muler se enamoró de Ramón”. Se trata, sin embargo, de un amor no correspondido, ya que ella es excesivamente rígida para el gusto de Ramón, no encasilla en su fantasía. Barranco y su atmósfera monótona, desolada, cierra la frustración de la maestra.

Conuerdo en el fondo con la interpretación que hace John Kinsella⁴ de la personalidad de la señorita Muler, aún cuando el comentario del estudioso es suscito.

1.c. SUEÑO DIURNO O FANTASIA DEL NARRADOR (cap. 29)

Freud escribe:

El contenido de estas fantasías [sueños diurnos] obedece a una motivación harto transparente. Trátase de escenas y sucesos en los cuales el egoísmo, la ambición la necesidad de potencia o los deseos eróticos del soñador hallan satisfacción. (...). Pero es siempre el soñador en persona quien, directamente o por identificación manifiesta con otro, es el héroe de sus sueños diurnos”⁵.

Paseo de noche: que corresponde al capítulo 29, el yo-narrador pone en claro que al divagar por una calle especial de Barranco elabora una fantasía muy peculiar: la de amar a una mujer no determinada; el personaje narrador quiere ser un héroe romántico cuyo único móvil es el amor que se convierte en un puro deseo, sin sustento real y que necesariamente **no debe ser** correspondido.

Se desarrolla un discurso altamente lírico donde el narrador, paseante nocturno por las calles de Barranco, en un paisaje propicio para su fantasear, va a la pesquisa de lugares donde pueda fluir su alma y encarnarse en cada detalle natural del paisaje; he ahí su fantasear, el deseo urgente de su crisis erótica sublimada esculpe el **amor ideal**, en una mujer inexistente, única, a quien amar. De todas las mujeres creadas en su fantasía -la mayoría de las cuales reverbera en sensualidad física- el narrador opta por la mujer de leyenda etérea, que incluso no es consciente de ser amada. El narrador -héroe de su sueño diurno- ensangrentado en legendaria batalla, rapta a la amada casi divinizada -mujer ángel- que confluye en ser **el deseo mismo que no se llega a realizar**, pues si es poseída perdería todo su encanto: “Yo no te raptaré por nada del mundo. Te necesito

⁴ Kinsella, John. Lo trágico y su consuelo / Estudio de la obra de Martín Adán. Lima, Mosca Azul Editores, 1989; pág. 55.

⁵ Freud, Sigmund. Obras completas. Volumen 12, Ensayo XCVII: Lecciones introductorias al psicoanálisis. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988; págs. 2178 / 2179.

para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo!". Encarna el **deseo del deseo**, se convierte en una pulsión sin objeto. La mujer, **el Otro**, el otro sexo del cual se demanda reconocimiento: "ser deseado".

Este deseo encaja con los postulados lacanianos sobre la fantasía: "la fantasía la que, por así decirlo, proporciona las coordenadas de nuestro deseo -la que construye el marco que nos permite desear algo- (...) *mediante la fantasía, aprendemos a 'cómo desear'*"⁶

Esa mujer anhelada por el narrador, sin rasgos carnales, está enfocada como el **objet petit a lacaniano** (el objeto quimérico de la fantasía, el objeto causa del deseo).

El narrador tiene por objeto de deseo, precisamente lo imposible de poseer, la contemplación en su forma prístina. La felicidad la resume en la no-correspondencia a su amor. Amor sin libido, ni culpa, ni "pecado". La indeterminación de formas y la inmortalidad son sus características, además de su mesura. La figura femenina delineada, nos dice el narrador es: "tonta y linda como todas las mujeres". No posee rasgos eróticos. A ello se añade el imperativo sexual que tienta con la urgencia del tiempo.

Sublimar la pulsión instintiva para vencer al tiempo es hacerse atemporal, es luchar contra el principio del placer. Esa mujer de su sueño diurno, encarnaría en la belleza natural de un paisaje matutino.

Edmundo Bendezú Aibar opone el amor ideal que se desarrolla en el capítulo **Paseo de noche** al amor altamente sexual que representa Catita⁷ a lo largo de la novela.

John Kinsella interpreta la sublimación de la libido del narrador adolescente como: "experiencia dolorosa, pero a la vez placentera de la contemplación estética, (...). Todo esto nos anticipa una actitud poética y un tema importante que se convertirá en central en la poesía de Adán"⁸.

B.- LOS OTROS TOPICOS INCONSCIENTES EN LA NOVELA:

A través de nuestro texto vemos urdir los motivos inconscientes alrededor de la visión del narrador, que como un eje registra los distintos discursos.

En el subcapítulo A hemos constatado el registro del discurso onírico, que nos ha servido de umbral para ir en una **labor transferencial**, encontrando los otros tópicos inconscientes de **La casa de cartón**. La situación transferencial de analista - analizando,

⁶ Zizek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992; págs. 162 / 163.

⁷ Bendezú Aibar, Edmundo. La novela peruana de Olavide a Bryce. Lima, Editorial Lumen, 1992; pág. 166.

⁸ Kinsella, John. Op. cit., págs, 49 / 50.

es útil para encaminarnos en el sentido del síntoma subyacente en el universo simbólico del sujeto narrador⁹. Es precisamente este mundo construido en el fluir del lógos -en cuanto palabra- por un narrador que es una interioridad que debemos aprehender y develar.

La imagen monovalente de la beata (transeúnte del inicio de la mañana) elaborada en base a sensaciones olfativas (capítulo 3) nos remite a repugnancia, rechazo, olores desagradables de objetos usados, sucios. Beatas que invocan la pulsión tanática. Es contrapuesta a la sensación de las doce del día, cuando el sol juega ante el narrador y le inspira vitalidad, alegría. Dos aspectos contrapuestos son simbolizados, lo que es indefinido y decadente -las beatas-, y lo que es definido y móvil -el sol y el viento- (la naturaleza).

Lulú que es la exaltación de la vitalidad, de la pulsión de vida, aparece opuesta a las beatas. Lulú acaba con la solemnidad del templo y de paso, con la monotonía. Es una muchacha que despierta las simpatías del narrador. (Ver capítulo 14 de la novela).

No explicitado en el texto, aparece en el capitulito 4 el personaje Ramón¹⁰, denotado por la debilidad de sus ojos y por la sinceridad de sus confidencias. Hay un no quererse enterar de lo triste, una ansiedad del narrador por mantener su alegría, la búsqueda de una serenidad intuida en el mar, un quedarse asido a sus percepciones visuales. La voz del narrador invoca a un **tú** -Ramón-, pero los elementos disonantes, los cinemas, un gallinazo y una vieja transeúnte terminan por desestabilizar, por imponer un halo de tristeza en ambos.

La indecisión de si fue ayer o es hoy cuando caminan por la Plazuela de San Francisco, refiere a una atemporalidad de sentimientos que emergen de lo inconsciente.

El narrador entrevé que sus percepciones no siempre resultan agradables, hay displacer en ciertos elementos percibidos, displacer al oír las confidencias de Ramón, por lo cual acude a un mecanismo de defensa a través del humor.

Miss Annie Doll una turista de Barranco apreciada por el narrador y Ramón, hace pensar en muchas cosas, adquiere rasgos diversos pero indefinidos, que provienen de un mundo desconocido para los dos amigos, un mundo que es resumido a través de lecturas geográficas. La turista atrae al narrador por su aspecto físico indefinido, que es comparado con el jacarandá de la calle Mott. Ramón no ve a la gringa como un jacarandá. La gringa no es asequible en su interioridad sino sólo a través de su imagen externa. La gringa es el Otro sexo, pero sin una connotación erótica para los amigos, hasta cierto punto es un ser asexuado. Miss Annie Doll, cuyo lugar en el universo simbólico es el de una "turista", carácter que le da congruencia. Ha de advertirse que todos sus caracteres son relativos a su función de turista que está de paso. La gringa es el Otro pero que no es temida, más bien es "casi una mujer", que no ejerce atracción erótica.

⁹ Léase en el sentido lacaniano de universo estructurado por el lenguaje, el código.

¹⁰ Disentimos de Edmundo Bendejú Aibar cuando señala que el personaje Ramón aparece en el capítulo cinco. (Ver op.cit., pág.160).

La gringa Miss Annie Doll es equivalente al jacarandá de la calle Mott precisamente porque hay una indefinición en ambos. Para la fantasía que estructura el deseo del narrador, Miss Annie Doll es el jacarandá de la calle Mott. La fantasía de personalizar a un ente vegetal o de vegetalizar a una persona. Anhela una fusión de los elementos de su entorno, eliminando las rupturas. Encontrar otro orden distinto al orden simbólico.

Herr Oswald Teller, es retratado como un alemán que se siente falto de consistencia, en el presente, en tanto que sitúa en su pasado la congruencia de su ser. Es un ser que en forma compulsiva vive para el pasado. El pasado le ofrece una fuente de placer, es su objeto de deseo. La fantasía de que "se creía en Hannover" al peinarse cubre la falta en él. Guarda objetos que le recuerdan Alemania: el retrato de Bismarck, el jarro cervecero, los periódicos ilustrados alemanes, que son una suerte de fetiches, **significantes de otros significantes ausentes**. Estos objetos ocultan la falta en Herr Oswald Teller.

En el presente capítulo notamos que la presencia del mar es obsesiva en el narrador: "La niebla del mar olía a mariscos, y el mar estaba suspenso en la niebla".

Herr Oswald Teller es percibido por el narrador y Ramón con extrañeza y en cierto sentido con una mirada piadosa. Evoca lugares extraños, exóticos, imaginarios que contrastan con el Barranco y el mar cotidianos. Al igual que Miss Annie Doll, este alemán es un surtidor de imágenes de paisajes ideales (en este caso del paisaje de Hannover).

En los capítulos anteriores y en éste, puedo destacar que el narrador al mostrarnos a los otros y su accionar puntualiza el discurrir del tiempo, con una preocupación de fijar las horas, como si temiera una intrusión amenazadora de **lo Real** (el espacio que se resiste a la simbolización -al lenguaje-) en la **edificación** de su mito.

El discurrir del imaginario del yo-narrador, que se sirve del mar para despistar a la realidad, se nos presenta en el capítulo 15. Sintomáticamente tiende a transfigurar la realidad, cada malecón es una variación del mar, que convierte en escenario de algunos de los libros leídos, aún cuando el mar es el escenario real de su cotidianeidad, de su melancolía.

La voz del narrador en su discurso de no-aceptación de la realidad asumirá satisfacciones sustitutivas para no caer en la angustia. Se sentirá escindido, entre su pérdida niñez y su tránsito por la adolescencia. La niñez es entrevista como un "paraíso perdido". Ante el presente, el narrador busca disociarse, para así poder defenderse de esa sensación que rechaza, que le produce displacer. Pero, asimismo el malecón inspira el deseo de la mujer: la cita con la primera enamorada. La libido emerge, es el principio del placer. El cielo y el mar como si fueran espejos uno de otro concluye por aliviar los sentimientos del narrador.

Como vamos apreciando, el discurso narrativo proviene de un faro que capta lo circundante y refleja lo percibido a través de su imaginario, hay una no-aceptación de la realidad, y por tanto aparece la configuración de un síntoma. Vayamos a la definición lacaniana de **síntoma**: "El síntoma se nos presenta primero como una huella, que nunca será más que una huella, y que siempre permanecerá incomprendida hasta el momento en que el análisis haya avanzado suficientemente, y hasta el momento en que hayamos comprendido su sentido"¹¹.

A través de la descripción del verano, y las calles de Barranco con sus casas pintadas de colores característicos, el narrador nos trasmite sus impresiones, de acuerdo al principio de realidad, en las primeras líneas del capitulo 16. El sol atenúa su imaginar. Fiel al principio de realidad constata la hora: "Son las dos de la tarde". Su propensión a percibir a los seres a través de los olores también se atenúa. Un día cualquiera de verano en el Barranco real, no sometido a ninguna transposición.

Una carreta que pasa por las calles y el tranvía, dos objetos que se deslizan, rompen la quietud y estimulan al narrador en su avizoramiento interior de las calles, éstas entonces se humanizan, sufren el calor. Juega con la imagen del tranvía que pasa, y con su velocidad que es un paliativo a la monotonía, uniformidad y estatismo de la tarde de verano, después del almuerzo. El sujeto narrador tiene la inclinación por lo móvil, y es en las horas vespertinas o en la noche cuando Barranco es más sugestivo y el misterio de los olores o sonidos lo hacen divagar.

Debemos aclarar que el orden de los capítulos no es indicio de un orden secuencial en el texto. La disposición temporal al inicio de la novela es la del principiar del invierno; y en el presente capítulo es el mes estival de febrero. El texto vanguardista acoge esta característica como un recurso común.

Uno de sus paseos vespertinos corresponde al mundo transfigurado del paisaje de campo, casi de noche (capítulo 18). Esta es una confesión que apuesta por el mundo rehecho, tomados los elementos circundantes, pero filtrados y recompuestos con el predominio de la sensación olfativa, el narrador en su pensar se aísla, y a través del lenguaje estructura un mundo peculiar: "El cielo, afiliado al vanguardismo", que es un referente cultural. Precisamente, uno de los mecanismos elaborativos de su universo transfigurado es la utilización de la cultura artística proveniente de sus lecturas y el emerger de sus imágenes inconscientes. Subordinar la realidad a modo de un juego que compone y descompone, dirigido por su voluntad omnímoda. Los colores, el nivel visual son también otra compuerta de salida a su obsesión sintomática de trastocamiento, animando lo inanimado. El cielo es una especie de espejo reflejante del mundo trastocado.

La tarde de un lunes de marzo que se puso de un tinte rosa congrega a los otros. Las tardes de verano y las tardes de invierno son constantes, pero de pronto surge una tarde que muestra intenciones de originalidad. El narrador con las anteojeras culturales apunta: "una tarde de la decadencia de D'Annunzio". Observador de sus semejantes, las viejas encarnan lo decadente, el camino a la descomposición, aneja a la muerte, a la pura pulsión de muerte. Por ello las viejas son figuras grotescas que causan temor y repulsa al narrador, pues prefiguran y anuncian la finitud.

Los otros están vistos fragmentariamente en sus caracteres externos, en las palabras que emiten. La tarde se vuelve igual que siempre, ocasión para burlarse de los otros y sus cortedades de visión, pues ellos no son capaces de salirse de su respectiva racionalidad. Son también piezas de juego, a pesar de sus apariencias "respetables y honorables". El cielo se confabula en esta chanza enseñando unas posaderas

¹¹ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 87.

enrojecidas. Los otros querían divertirse espectando la tarde, pero la tarde los especta, se divierte a costa de ellos. El narrador hace al cielo cómplice en su burla.

Al hablar mordazmente de la tía de Ramón, la que era una "buena veraneante", la voz del narrador nos da a entender la desaparición de Ramón: [ella] "Volverá en diciembre. Ramón en cambio, no volverá nunca". Pero el lector en capítulos anteriores ya va intuyendo la extinción del personaje Ramón, como por ejemplo en el capítulo 21, cuando se nos habla del diario de Ramón que tiene en su poder la señorita Muler. Se nos va preparando para la aceptación del deceso, mediante el recordar los momentos de mutua compañía. En parte por ello comprendemos el desconsuelo del sujeto narrador.

La burla mordaz a Sergio, el mitómano que se metió a fraile, sirve a la vez para burlarse de la literatura de Eugenio D'Ors. Se da un doble juego que involucra la oposición realidad – irrealidad, la ficción literaria inspirada en una vida "inmotivada y estúpida". El narrador que fija a los seres de su entorno, a través de sus lecturas literarias, crea a Sergio a partir de la imagen imprecisa de un muchacho y hace con ello burla mordaz. "Todo él estaba en su piel, de una frialdad y un matiz y una tersura y una luz de ámbar". Énfasis en lo exterior, que impacta los sentidos, y que posteriormente reflejará lo interior. El mecanismo es guiarse por lo externo, y así subjetivamente dotar a los seres de caracteres internos. Es crear otro ser, desde los defectos de una mala literatura, donde además se pueda jugar con la muerte, -y con el sexo como antídoto-. Aquí **la muerte** es motivo que perturba la elaboración del mito construido y deconstruido a lo largo del texto por la voz del narrador.

En el capítulo 35, se puede apreciar, como nunca, un discurso motivado por el registro de lo **inconsciente**: al aprehender los objetos y seres de su alrededor y atribuirles rasgos provenientes de sus obsesiones se va configurando **el síntoma del narrador**. En la primera parte se centra en los objetos que puede espectar: los calzones de una señora que están colgados en la azotea (rasgo de fetichismo), el chaleco de un señor que está puesto en el respaldo de una silla. Este discurrir inconsciente va presentando imágenes que constituyen un simbolismo.

El mismo aire dota de un clima onírico a las cosas que envuelve. Al filtrarse la luz por los cristales de la ventana, infunde de humanidad a la silla y al chaleco (graficada mediante la figura denominada metagoge o prosopopeya). El chaleco del señor empotrado en el respaldo de la silla, cuyas varillas semejan huesos, son restos, huella de muerte, significantes de una obsesión que conlleva un temor, el de la extinción del ser. Desde la perspectiva psicoanalítica: "Mantenemos (...) nuestra hipótesis de que el miedo a morir ha de concebirse como análogo al miedo a la castración, y que la situación a la que el yo reacciona es la de ser abandonado por el *super-yo* protector -por los poderes del Destino-, con lo que termina la seguridad contra todos los peligros que lo rodean"¹².

En el texto de la novela se va fijando como una constante obsesiva, que se busca evitar y conjurar, el **miedo a la muerte**, que siempre amenaza al mito de la felicidad que construye el sujeto del discurso.

¹² Freud, Sigmund. Obras completas. Volumen 16, Ensayo CXLV: Inhibición, síntoma y angustia. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988; pág. 2858.

En el retorno al juego con las cosas ("El chaleco sería un borracho sesentón, cínico, mujeriego, torpe -si él tuviera nariz, la tendría roja, grasienta, velluda, salpullida de barros-"). Podemos ver cierta tendencia escatológica, detectamos en un sentido lacaniano rasgos que escapan a la simbolización¹³, objetos perdidos, prefáticos: nariz, vellos, barros. Objetos repulsivos en sí. Los calzones de la señora en la azotea y el ojal del chaleco corresponden a la curiosidad por lo genital femenino. En cambio, la silla ("A la esterilla, flaca, beata, soltera") es el símbolo de la continencia sexual. Contraposición entre una libido desbordada -el chaleco- y la inhibición sexual -la silla-.

Asimismo se puede deducir que existe en este discurso simbólico (sentido freudiano) una escisión entre sexualidad culpable (sexo como pecado, como prohibido, que se busca inhibir) encarnada en la silla, cuyas varillas nos recuerda la muerte; y el chaleco del señor signo del sexo empedernido y de la gula sin límites. La muerte nos recuerda la inutilidad del placer sexual.

Chaleco y silla atrapan en su materia el accionar de las personas que hacen uso de ellos. Son objetos de un espacio interior, de cuartos cerrados, íntimos.

Pasa luego el narrador a esquivar sus obsesiones, con la diversión de mirar el paisaje de afuera, sin constricciones, el cielo y las calles de Barranco en un atardecer. Y por ahí se escapa una confesión: "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". Barranco está dejando de ser una aldea y el adolescente narrador lo lamenta.

La humanización de los animales de corral sirve para criticar y burlarse irónicamente de la sociedad de los hombres. El último párrafo del capítulo, es la visión tanática del paisaje de la campiña que adquiere trazas grotescas -muestrario de metáforas irracionales vanguardistas-. La campiña de un "paisaje loco" visto desde arriba. Sólo la lluvia aquietta esta alucinada visión. Se puede concluir que aún en la serenidad que le proporciona la contemplación del campo, logra deslizarse la angustia de lo irracional y las pulsiones tanáticas que amenazan constantemente el espacio lúdico construido por las ansias míticas del sujeto narrador.

Aspiración a la unidad, eliminación de las diferencias entre lo animado y lo inanimado -en el capítulo 37-, muestran que existe una voluntad de volver al seno materno, a la no consciencia, cuando no existía para el sujeto el universo de las diferencias. Siguiendo a Lacan podríamos definirlo como un síntoma en que se manifiesta lo **Real del goce**. El **goce** apunta al retorno y a la reintegración a un estado en el que no existe placer ni displacer -no hay diferencias-, a un estado donde no existe falta. El cuerpo materno para Lacan equivale a ese estado. Es la sustancia viva del goce. Nos dice el narrador: "Esta mula nos está creando al imaginarnos. En ella me siento yo solidario en origen con lo animado y lo inanimado".

Juega con la irrealidad del universo simbólico, con la posibilidad de su disolución,

¹³ Conviene aclarar términos: en el psicoanálisis freudiano, el inconsciente se vale de símbolos (como representaciones graficadas en las imágenes de los sueños). Mientras que en el psicoanálisis lacaniano la instancia de lo simbólico es la del lenguaje, que se refiere a un código, una lengua. Distinguir esto se hace necesario para evitar incongruencias o lecturas equivocadas de nuestro análisis.

como si la experiencia empírica fuese un juego de ficción que ejercita el narrador en los sucesivos capítulos de la novela. Hay una confesión de no-saber: "tiembla mi ser al destino inconocido". Temor al futuro desde la visión adolescente que anhela sólo evitar que destruyan su mito, que es su isla de salvación.

Tras la disquisición sobre la ficcionalidad - realidad, el narrador asume el dominio de una visión lúdica del paisaje: humaniza a los postes de las calles barranquinas, en su hora propicia, vespertina, casi noche, en una visión compadecida de los postes, relacionada a una consciencia del tiempo: "A la mañana siguiente (las mañanas siempre siguen)". El tránsito de las horas del día cambia el color del aire, y muestra al tiempo como un transformador inexorable de los seres. En su ficcionar sobre la humanización de los postes, los ve cansados de su oficio y de su estatismo, por lo cual se echan a caminar por las noches.

En el último capítulo de la novela, a través de la descripción de un día bochornoso de verano, transmite el yo-narrador las sensaciones que emanan de tal día e impregnan su conciencia. En su peculiar mecanismo de percepción, transforma esas sensaciones en imágenes sensitivas. En oposición a la forma normal y corriente de percibir las sensaciones y transformarlas en ideas¹⁴. Al sonido de la corneta de un heladero lo transforma en un aullar nocturno de perros.

Se suscita una contraposición de dos imágenes: una calle de Barranco de día y en verano (reiteradas expresiones referentes al calor), donde se destacan el polvo, el sol, y la luz, que contribuyen a hacer monótono el día. Pero en la noche (hora propicia al narrador) la misma calle se transformará, de modo que el ambiente se hará indeterminado y perderá la orientación. La noche propende al fantasear.

El recuerdo involuntario de Ramón y su imagen asaltan la conciencia del sujeto narrador: "Ramón, jabón de afeitar, frazada verde, palma bendita a la cabecera del lecho". El tiempo obsede por momentos el discurso del narrador, una metáfora del tiempo como remedio casero de eucalipto. La libido se inclina por el principio del placer en la imaginación de una muchacha indeterminada, una muchacha cualquiera, que constituye la fantasía de un narrador adolescente en quien lo sexual deviene en crisis grave. Una confesión: "Tú desapareces a cada instante de mi conciencia".

Barranco se arrastra en verano hacia la frescura del mar. El ambiente es percibido como extremadamente cálido. La hora vespertina llega como un alivio acallando el bochorno.

El último capítulo de **La casa de cartón** nos deja un Barranco en un día de verano oprimente. En oposición al primer capítulo de la novela, que se inicia con la frase: "Ya ha principiado el invierno en Barranco". No pretendemos encontrar una secuencialidad cronológica; en el texto de la novela el pasado se intercala caóticamente, y lo actual se puede destacar a partir de la voluntad definida por el mandato de **poemas underwood**.

De acuerdo a una lectura e interpretación psicoanalítica de **La casa de cartón**

¹⁴ En el sueño los deseos, recuerdos e ideas son transformados en imágenes plásticas, visuales en el contenido manifiesto. Estas imágenes son producto de los mecanismos de la elaboración onírica; de la que no es consciente el sujeto. El narrador de nuestro texto produce sus imágenes consciente e inconscientemente en mayor y menor grado.

podemos señalar que todo texto literario en sus discursos, va **englobando un síntoma**. El analista debe, a través de la hermenéutica, acoger en una labor transferencial las constantes obsesivas que podamos sacar a luz en una labor cognitiva.

Son constantes, la fantasía de un ordenamiento y desordenamiento de los seres empíricos percibidos por la conciencia del sujeto narrador de **La casa de cartón**, quien busca llenar el vacío de su perdido paraíso infantil, el ingreso traumático a la adultez desde la adolescencia, la sexualidad apremiante (su inhibición) y la consciencia del temor a la muerte. Para evitarlos confluye hacia su fantasía fundamental -de este período inicial-: 'ser el soberano de su juego de armar y desarmar a los seres de su entorno para su deleite, en un mecanismo de repetición proveniente de sus vivencias lúdicas infantiles'.

El narrador del **discurso mítico**, va igualmente confluyendo hacia la elaboración de su mito salvador. Todo el texto de **La casa de cartón** es un construir y deconstruir su **fantasía fundamental** y su **mito mayor** en contrapuntos de un lirismo insuperable.

CAPÍTULO II. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD RESPECTO DE LOS PERSONAJES

Yo buscaba otro ser, Y ése ha sido mi buscarme. Yo no quería ni quiero ya ser yo, Sino otro que se salvara o que se salve. De ESCRITO A CIEGAS.

A.- DESDOBLAMIENTO Y AMBIGÜEDAD:

En nuestro recorrido textual hemos apreciado el desplazamiento del sujeto narrador a través de varios discursos: onírico, el de su fantasear, el mítico, el filosófico etc. Hasta ahora nos vamos ocupando del campo **inconsciente** y de sus huellas insertas en sueños y otros tópicos inconscientes. No pretendo afirmar que **La casa de cartón** es un texto de escritura automática -nada más lejano a mi propósito-. Más bien postulo el de **un entramado textual compuesto de diversos discursos (aún contrapuestos)**. De ahí que redundo en la definición de **texto constructivo y deconstructivo de un mito**. Subyacente en el citado entramado textual detectamos el nivel inconsciente como disruptor del orden simbólico (en el sentido lacaniano). El desdoblamiento y la ambigüedad respecto de los personajes, cae también dentro de la afirmación anterior. Por eso creo importantísimo definir, lacanianamente, el **carácter del inconsciente**:

“El análisis se concibe, así pues, como una simbolización, una integración simbólica de huellas imaginarias sin sentido; este concepto implica un carácter fundamentalmente *imaginario* del inconsciente: el inconsciente está hecho de ‘fijaciones imaginarias que no pudieron ser asimiladas al desarrollo simbólico’ de la historia del sujeto; en consecuencia, es ‘algo que se realizará en lo Simbólico o, más exactamente, algo que, gracias al progreso simbólico que tiene lugar en el análisis, *habrá sido*’ (...)”¹⁵.

Dentro de la problemática del desdoblamiento y ambigüedad de los personajes, debemos enfocar la **cuestión de la identificación**. Procedo a realizar el análisis de los capítulos de **La casa de cartón** donde se vislumbra el tópico referido.

El narrador en los primeros capítulos observa, recepciona los estímulos de su entorno y los retorna en forma de imágenes peculiares donde las sensaciones visuales y olfativas tienen la supremacía. Pero en el capítulo 4 aparece **Ramón** y aparece en medio de una **indeterminación temporal**: en el pasado (ayer) o en el presente (hoy), cuando el narrador y Ramón pasean por la plazuela de San Francisco en Barranco. La voz del narrador nos brinda los siguientes indicios sobre su amigo Ramón: “tú me decías que el crepúsculo te hacía daño a los ojos”. “Yo temía tus confidencias –siempre demasiado sinceras–”. El narrador se dirige a Ramón, sin obtener respuesta (sin explicitar su nombre), usando expresiones deícticas. El narrador teme las confidencias de Ramón, quien se convierte en un Otro. Rechaza convertirse en el “sujeto supuesto a saber” de los temas que tratan las confidencias demasiado sinceras de su amigo.

En el siguiente capítulo, 5 (que aparece como una rememoración), se puede notar más eficazmente lo aseverado; aquí Ramón se va configurando como un personaje depresivo: “Humildemente, Ramón se despojó de su esperanza como si se hubiera despojado de su sombrero. (...) Había que resignarse, citó a Schopenhauer”. Ramón deposita en su amigo, las confidencias sobre el porvenir. Todos los sucesos que dan el sentido de **adulthood** causan displacer en Ramón, quien se siente **fracasado**. Esos sucesos constituyen una de las causas de la angustia que atormenta a Ramón, el Otro del narrador: las funciones de la adultez son no-deseadas, son esperadas como inevitables e investidas de connotaciones pesimistas. Se cita por ejemplo a Schopenhauer¹⁶. El narrador a su vez, teme las confidencias de Ramón, porque padece las mismas preocupaciones, ve reflejado en Ramón sus propias obsesiones. Este es un punto de **identificación narrador - Ramón**.

Un punto de no-identificación entre Ramón y el narrador es la imagen de Miss Annie Doll. Para Ramón, Miss Annie Doll no es un jacarandá, es sólo “una gringa medio loca”. Para el narrador la gringa se parece “al jacarandá de la calle Mott”.

Tenemos un imaginario que se inclina a la sinestesia, de parte del narrador, -quien ve las campanadas del Angelus vespertino como pompas de jabón-. Así tiende a establecer “correspondencias” entre los seres y los objetos que le rodean. Ramón en cambio aparece como un joven realista. Se ofrece claramente aquí una no-coincidencia

¹⁵ Zizek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. México, Siglo XXI Editores, 1992; pág. 87.

¹⁶ Schopenhauer avizora el mundo como representación de una inmensa, feroz y ciega voluntad: un negro empuje vital que en el hombre se hace conciencia dolorosa y desesperada.

entre ambos.

Se podría dividir este capítulo en 2: en la primera parte, el narrador habla de lo que Miss Annie Doll le sugiere (mediante la enumeración caótica), para finalmente dirigirse a la gringa en un diálogo frustrado; en la segunda parte coloca a Ramón como interlocutor (mediante el uso de expresiones deícticas), haciéndole recordar los paseos vespertinos por la calle Mott para oír las campanadas del Angelus y esperar el ocaso.

Niega el narrador que Ramón sea un muchacho neurasténico que padece de conjuntivitis, mas esa negación, es en verdad una afirmación. Freud deduce que mediante la negación, el sujeto expresa lo reprimido. "El contenido de una imagen o un pensamiento reprimidos pueden, pues, abrirse paso hasta la conciencia, bajo la condición de ser negados"¹⁷. Tiene lugar un compartir los paseos vespertinos y la alegría fugaz del sonido, pero también una disidencia en cuanto a la imagen de Miss Annie Doll.

El capítulo del hombre imaginado por el narrador o por Ramón -capítulo 21- es el más pleno de ambigüedad, así como de coincidencia entre los dos amigos. Es como un juego de espejos en que el narrador se refleja en Ramón, quien es su **imagen especular** y viceversa. Ello se observa en la secuencia donde el narrador divaga sobre unas líneas del diario escrito por su amigo. Se describe fragmentariamente a un hombre, y encontramos que esas líneas tienen el mismo estilo del discurso narrativo. Hay, pues, un reflejo textual.

El diario de Ramón, "el cuaderno de tapas de negro hule lleno de palabras que no sé cómo vino a parar en las manos de la señorita Muler", contiene, en efecto, la configuración de un hombre que podría ser alguno de los personajes descritos a lo largo del texto de **La casa de cartón**.

Se impone aquí también la misma inseguridad temporal de si fue ayer o es hoy; que aparece en el capítulo 4 (cuando pasan Ramón y el narrador por la plazuela de San Francisco). En la descripción del hombre es dudoso que aquél haya existido, o si ha sido una creación compartida (similar a la ejercitada por el discurso narrativo), un hombre con facciones ajenas, pero con gestos propios. "¿Nos habrá llevado el aburrimiento a hacer un hombre?" Plena confesión del ejercicio creativo como remedio a la monotonía, confesión del **ejercicio transfigurador de la realidad** a que nos tiene acostumbrados el narrador, una "taquigrafía de observador viandante que en un momento dado rehacía en la gorda y crinuda cabeza de Ramón, la imagen de aquel hombre, que, en verdad, existía". Las líneas finales del capítulo son la postulación discursiva de una teoría sobre la vaciedad humana: seres que llenan objetos, siendo los objetos más representativos que aquéllos.

Se observa que la relación **especular** incide sobre la **labor de creación**, Ramón y el narrador se confunden en el ejercicio transfigurador; ambos tienen la misma obsesión, son como un mismo imaginario, y entre ambos se establece una **identificación**. El narrador (yo) se desdobra en su imagen (Ramón).

Fernando es asimismo, en el capítulo 22, una imagen del narrador: "Después, nada,

¹⁷ Freud, Sigmund, Obras completas. Volumen 16, Ensayo CXLVI: La negación. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988; pág. 2884.

ni siquiera nosotros mismos, tú y yo, Fernando, cara devota y pantalones largos". El narrador se refleja en Fernando, se ve a sí mismo en una hora aburrida y vacía.

Otro acontecimiento importante en el proceso de identificación desarrollado por el sujeto narrador, se da cuando se hace heredero de los **poemas underwood** que le deja Ramón al morir. Ante esto, se produce, en primera instancia una **identificación imaginaria** i (o) en el narrador; Ramón se convierte en el **yo ideal**: "la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa 'lo que nos gustaría ser,' (...)"¹⁸. El narrador explícitamente detalla dos rasgos de su identificación imaginaria con Ramón, imita a su amigo en el fumar: "Ramón se volvió un fumador viciosísimo". -Capítulo 27-. "Mi cigarrillo tira admirablemente, y es júbilo de juego pàrvulo, con pelotas y aros minúsculos y azules"; -capítulo 31-. Esta oralidad del vicio de fumar, da una imagen de seguridad, de "hombre mayor" al narrador, a la vez que se despoja de su pasada inocencia y asume todos los rasgos de Ramón. Hay que considerar que "la identificación imaginaria es siempre identificación *en nombre de una cierta mirada en el Otro*"¹⁹. El narrador actúa el papel de Ramón para ofrecerse al Otro **-al sexo opuesto**, a Catita- como el objeto de su deseo. Catita encarna la mirada del Otro. El narrador se ve a sí mismo en la imagen de su amigo Ramón: "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" (capítulo 31).

El otro sexo como fuente de angustia para los amigos adolescentes, la urgencia de la libido, Ramón lo resuelve pronta pero traumáticamente a través de Catita. Mas esa fuerza misteriosa obsede también al narrador quien lo reprime y sublima, hasta la muerte de Ramón, en que mediante la identificación imaginaria encuentra una salida. Será sólo el primer paso, camino a la plena **identificación simbólica**.

Catita quiere ver al narrador con "la cara triste", lo explicita en su carta, pero esto es eludido, no-aceptado, siendo así resquebrajada la identificación imaginaria fundada exclusivamente en el principio del placer, en la tensión sexual: "Pero no: Ramón ha muerto, y Ramón nunca tuvo la cara triste, y sobre todo, tú ya has catado a Ramón. Sí, Catita, es verdad, pero yo no soy un hombre triste." (Capítulo 31).

El narrador se hace amar por Catita: "Mi cuarto amor fue Catita", pasa por la experiencia sexual temida y evadida, pero necesaria. Catita lo toma como objeto de deseo, pero es una etapa fugaz, precisamente el punto de escisión en su identificación imaginaria. La experiencia con Catita es traumática en Ramón, no así en el narrador.

Se rompe la identificación imaginaria i (o) Ramón - narrador cuando éste último descubre la mirada para la que actúa: la mujer como objeto de deseo sexual investida en Catita, entonces el sexo pasa a ser experiencia vivida y superada. Ramón deja de ser una imagen a imitar, un "yo especular", un doble, y pasa a convertirse precisamente en el Otro de la **identificación simbólica** I (O), Ramón como el **Ideal del yo**.

¹⁸ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 147.

¹⁹ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 148.

El narrador carga un mandato simbólico mediante un significante, volviéndose un ser del lenguaje al heredar los **poemas underwood**, los versos escritos por Ramón. Esta voluntad puede ser observada en el **capítulo 36**, antepenúltimo del texto de la novela: “De Ramón sólo me queda la grave amargura de haberle conocido y el permiso de hojear su diario íntimo en la alcobita mentecata de la señorita Muler, un reguero de colillas en el jirón más largo de la ciudad y una manera de pensar y ver que me posibilita vivir entre este amorfo agrupamiento de casas, (...)” Los **poemas underwood** se erigen en un modelo de vida, el narrador se concilia con el universo simbólico, deja de temer a lo desconocido y asume su rol simbólico, aleja la angustia obsesiva y se desprende de su afán transfigurador de la realidad (aunque no completamente), del hacer y rehacer los elementos tomados de su entorno. Se apresta a ver enteramente “la realidad” organizada por el orden simbólico: “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”.

Hay que decir que el campo del significante, del código, de la lengua, del “gran Otro” lacaniano, es el campo donde el sujeto narrador se instaure conciliatoriamente en la red simbólica.

“ [La] *identificación*: I (O) representa la identificación simbólica, la identificación del sujeto con alguna característica significativa, rasgo (I), del gran Otro, en el orden simbólico.

Esta característica es aquella que, según la definición lacaniana del significante, ‘representa al sujeto para otro significante’; asume una forma concreta, reconocible en un nombre o en un mandato que el sujeto toma a su cargo y/o se le otorga”²⁰.

El narrador toma a su cargo el mandato de Ramón contenido en los **poemas underwood**. Explícitamente lo manifiesta así: “En las tardes difíciles de luz o de tedio abriría yo el álbum y preguntaría a Ramón: ¿qué hago ahora, amigo mío? Y él respondería como en los días felices de su vida en la Sierra: -Haz lo que quieras. Y yo haría lo que quisiera”. Recapitulemos: El narrador y Ramón son dos amigos adolescentes, dados a melancolías y a fantasear, a jugar a transfigurar la realidad; de pronto surge la urgencia de la pulsión erótica; va Ramón al encuentro del sexo-Catita, encuentro traumático, pero que deja una lección en el narrador a través del testamento de Ramón –**poemas underwood**-, que involucra perder la inocencia, el pasado, el paraíso, y el amor sublimado. Al descubrir el sexo en Catita, el narrador se ve a sí mismo, y al descubrir los **poemas underwood**, la instancia a través de la cual es observado y juzgado. **La identificación imaginaria i (o) siempre está subordinada a la identificación simbólica I (O).**

Postulo que **La casa de cartón**, en el sentido de texto global con un **final abierto**, concluye con la muerte de Ramón y la transformación del narrador. Como texto vanguardista no vertebra una secuencialidad de acontecimientos. La muerte de Ramón es el umbral del porvenir, que debe cruzar el narrador investido de una firme voluntad.

Descubrimos además de la identificación del narrador con Ramón, otra ambigüedad relacionada al personaje **Catita - Lalá** en el capítulo 34. Confunde el narrador a Catita

²⁰ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 146.

con Lalá: "Y Catita era una ventana rubia de mediodía; una pila de cemento blanco, moderna, pulcrísima; un sombrillón de trapo para la playa; un lazo loco de colegiala ... Lalá, he aquí su nombre de ella. Pero Lalá era una chica desvelada y rápida. Lalá, Lalá, Lalá..." Tiende pues el narrador a confundir identidades en su discurso rememorativo acerca de Catita, asociándola a la figura de Lalá. Ella es un personaje que presenta rasgos de un erotismo sin sublimación, de fuertes connotaciones sexuales: "Lalá me enseñó el pezón de uno de sus pechos. Yo me escondí en el mar. Lalá ya podía ser mi novia". (Capítulo 20). Lalá es confundida con Catita porque a ambas les une el haber tenido comunidad sexual con el narrador.

Otros estudiosos también han sondeado el aspecto de la identidad ambigua de los personajes ya señalados. Para Mirko Lauer la: "ambigüedad se expresa en juegos, juegos entre el autor del libro, el autor del diario que allí aparece y es la narración, y el personaje Ramón. A partir de 1939 la ambigüedad es elevada a categoría de tema central, de tópico generador de la propia retórica, de válvula inevitable para los procesos de conocimiento del poeta"²¹.

Por su parte John Kinsella resuelve este problema afirmando que Ramón es el "alter ego" del narrador, y que "Adán está intentando describir un único estado de mente"²². Disentimos de esta opinión, pues Ramón es un personaje que se constituye en un "Otro" del narrador en el sentido estricto lacaniano que ya hemos explicado.

Los temas del **desdoblamiento y la ambigüedad**, traen consigo el problema de la **identificación Ramón - narrador** que se debe situar primeramente en el nivel de lo **imaginario**: el narrador imita la imagen de Ramón; y finalmente en el nivel de lo **simbólico** el narrador asume una función en la red del significante, resuelve su inseguridad y se prepara para su papel de adulto investido de una firme voluntad.

La casa de cartón es un texto esencialmente vanguardista y por ende entretejido de ambigüedad; requiere, por tanto, de una lectura participativa y de un ejercicio atento interpretativo y explicativo. El desdoblamiento y la ambigüedad de Ramón - narrador es una faceta con la que se debe tener sumo cuidado al tratar de desentrañar el sentido profundo de esta parte del texto global.

Esas gitanas, todas, tan hediondas, tan bellas. En donde está mi vida... la lengua sepultada... No sé qué de lascivo de mi carne cansada! ¡Y no sé ningún nombre de gitanas aquellas! ... De DIARIO DE POETA.

B.- CRISIS DE LA LIBIDO:

En el desarrollo de nuestra interpretación, en un intento por dilucidar la verdad del texto en cuestión, llegamos a un tópico principal: **la crisis de la libido** en los personajes adolescentes. En nuestro trabajo interpretativo privilegamos **la labor transferencial**:

²¹ Lauer, Mirko. "Bajo el volcán". En: Domingo del diario La República. Lima, 30 de enero de 1983; pág. 6.

²² Kinsella, John. Lo trágico y su consuelo / Estudio de la obra de Martín Adán. Lima, Mosca Azul Editores, 1989; pág. 53.

“La conciencia de la importancia central de la transferencia, el reconocimiento de que la verdad de un texto puede no estar en lo que un intérprete autorizado dice sobre él, sino en la inesperada relación del intérprete con él, hace posible una sutil y fructífera investigación de los problemas de la interpretación planteados por la conjunción de literatura y psicoanálisis.

La crítica psicoanalítica postestructuralista (...) se interesa en la estructura transferencial de la lectura y la interpretación, la lectura es una repetición desplazada de estructuras que ella dice analizar, y la verdad del texto aparece en la repetición transferencial en que quedan atrapados los lectores o los analistas”²³.

Aparecen los primeros visos del despertar de la libido en el capitulo 9. El narrador y Ramón viajan en el tranvía rumbo al colegio. De improviso Ramón muestra a su amigo un regalo de Catita: una estampa en que figura un ángel “con cara de estrefido y un crepúsculo bellaco en primer término”. Se puede deducir que Ramón y Catita están en los primeros estadios de su relación erótica en que la sexualidad se encubre con un halo de romanticismo, de idealidad. Pero Catita no es afín al romanticismo y lo denota la voz del narrador: “Catita, dáttil de palmera del desierto”, frase en la que detecta que, no es en verdad un dáttil inocente. Tenemos allí la visión del amor romántico, en que la pulsión erótica ha sido reprimida y prima la ternura más que la sensualidad sobre el objeto sexual, propia de la primera fase de la relación Catita – Ramón.

En el célebre capítulo que es un recuento de los amores del yo-narrador el primer amor es un “fantasma de vacaciones” que se recuerda; un amor inocente por una niña de educación eclesiástica, a quien las ideas del narrador causan escándalo. Un amor con fuerte dosis de fantasía, que es como un juego con mínima intervención de la libido, pulsión que es sentida verdaderamente cuando el narrador se queda solo, a través del olor que encierra la presencia del objeto de deseo, que es sustituida finalmente por su evocación olfativa referente a la escuela. Hay que decir que este primer amor está especialmente sublimado por la satisfacción que provoca en el narrador, la sorpresa que sus ideas producen en el otro sexo.

El segundo amor es claramente una visión despojada de deseo erótico, una visión burlona del orden de lo imaginario, de la figura femenina elaborada por el divagar adolescente. No es un objeto de deseo, es más bien un tipo femenino, una imagen. Aquí exactamente no existe la pulsión erótica, el otro sexo es visto más bien como carente de sustancia, de presencia, siendo sólo una imagen.

El tercer amor es una ‘fantasía diurna’ elaborada por impulso de la libido adolescente: “tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas, casi cocotas”. Es la que contiene los rasgos que atraen. La fantasía estructura el deseo, y esta visión de mujer deseada y fantaseada, está despojada de sublimación. No evoca nada sino a sí misma; es decir es la mujer como objeto sexual, como anhelo de presencia.

La voz del narrador en el recuento de sus amores, sitúa a **Catita** como a su cuarto amor; por último tenemos al quinto amor, en quien se descarga la tensión sexual. Desde

²³ Culler, Jonathan. "La crítica postestructuralista". En: Criterios, 21-24, I - 1987 -- XII - 1988. Traducción del inglés: Desiderio Navarro; págs. 39 - 40.

el principio se la denota: "fue una muchacha sucia con quien pequé casi en la noche, casi en el mar". **Es la unión sexual con culpa**, vista como pecado, totalmente despojada de idealidad y de inocencia; los olores que evoca son de clandestinidad, oscuridad, que claramente percibimos como contrapuestos al evocar olfativo de su primer amor (amor sublimado y de claridad). El quinto amor constituye al narrador como un sujeto provisto de culpa, escindido respecto de su urgencia sexual.

El capítulo 17 expone una experiencia amorosa, que intuimos se realiza con Lalá, por los indicios. Hay claramente una intencionalidad oral en Lalá que se muestra acezante. El narrador se expone como objeto de deseo para Lalá. Ella se insinúa, mostrando una agresividad sexual oral: "ella me advirtió que mordía como los tramboyos en tierra, y me enseñó su dentadura piscina; también sabía arañar, como las nutrias perseguidas". Asume un papel activo ante los reproches del narrador sobre su impudor. Para él, ella se muestra como una fruta prohibida; Lalá mide el ansia sexual despertada. Se presenta una analogía entre el comer (asimilar) y lo sexual: "quiso decirme como a los niños caprichosos: 'Seriecito, o no hay merienda...', pero temió hacerme llorar". Es una muchacha que es descrita en términos un tanto grotescos, como por ejemplo cuando el narrador equipara sus cabellos con los tentáculos de un pulpo. Existe un ofrecerse y retirarse ante la prevista unión sexual: "ella salió de su remojón vestida de agua; ya no me quería".

En el presente capítulo, se expone entonces una fallida unión sexual. En este caso la mujer asume un papel activo del que desiste. Por los caracteres se presume que el placer queda en ser preliminar, en un acto preparatorio, no llegándose al fin sexual debido a la falta de supervalorización sexual de la mujer. Entendiendo que no se trata de una mujer deseada, idealizada, pasiva, que asume cierta resistencia; factible de ser objeto de deseo. Es decir, ella desiste de llevar a cabo el fin sexual porque cae en la cuenta de que no es amada ni supervalorada: "nos desunimos; ella quiso ser un riel que no se pudiera arrastrar por la playa así no más".

Otra experiencia de no encuadre de la mujer como objeto de deseo, la tenemos en el capítulo 20, mitad retrato de la mamá de Lalá con un tono burlón, mitad visión de Lalá y su impudor: "Lalá me enseñó el pezón de uno de sus pechos. Yo me escondí en el mar. Lalá ya podía ser mi novia". El ambiente marino es un coadyuvante de la frustración para el narrador, y el personaje femenino no es una mujer deseada, no es un objeto de deseo previamente estructurado por su fantasía, es decir no entra en el marco de su fantasía: "Yo no quería a Lalá". Este rechazo se debe tal vez al papel activo que muestra Lalá -como en el capítulo anterior- con la previsible pérdida de aquella supervalorización sexual de la mujer que se niega, que opone resistencia ante el deseo. Subyace un temor al fin sexual, de parte del sujeto narrador, su libido se retrotrae y se convierte en libido del yo.

Un lamento dirigido a Catita, expresa una ausencia de deseo en el discurso narrativo (capitulillo 22): "Catita, mal corazón". Es ahora la figura de Catita la que recepciona la frustración del yo-narrador, es un objeto que no llena el vacío. Por ello el discurso no fija un objeto preciso a desear, no constituye un sujeto por el deseo. Este sentir está condicionado por la tarde.

En la mañana la naturaleza brinda un placer, que es expresado por el narrador,

-aparece como contrapuesto a la frustración anterior- e incluso se percibe la atracción por el otro sexo personificado en: "Una chola bonita, (...) [que] camina absorta, mirando cómo saltan sus pechos". Este sentido de lo natural tiene que ver mucho con el mito del sujeto narrador. Es la presencia de la mujer apreciada como parte de la naturaleza, enmarcada en el paisaje de campo. Esta mujer evocadora despierta la libido, que se complace en su contemplación.

En el capítulo 27, luego de los **poemas underwood**, la noticia de la muerte de Ramón: "Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos (...) Ramón se volvió un fumador viciosísimo. (...), todo ello le facilitaba celestinescamente el gozo de sorprender a los zapatos, casi en paños menores". En este discurso podemos intuir la muerte de Ramón precedida de un comportamiento peculiar, resultado de algún suceso traumático, fijándose su libido en los zapatos como objetos de contemplación susceptibles de producirle placer. Es decir, los zapatos devienen un sustitutivo del objeto sexual, de orientación fetichista: "Para todos estos casos parece constituir una condición previa la disminución del impulso hacia el fin sexual normal (debilidad funcional del aparato sexual)" ²⁴. **El fetiche es un significante de otro significante ausente**, tornándose en una presencia desplazada. Ramón además tiene una fijación oral: "se volvió un fumador viciosísimo". Ambas son satisfacciones sustitutivas. Existe en el fondo de nuestro personaje una no superada angustia de castración. **Un sentido profundo de la falta**. El narrador va dando los rasgos que conducen a la crisis de la angustia de la castración en Ramón; siendo sus fijaciones un retroceso en la evolución conducente hacia el fin sexual normal. Es importante establecer todas estas consideraciones deducidas de los datos consignados. Pero no todo esto es tan simple; la falta, el vacío, tienen que definirse dentro de lo simbólico lacaniano.

Ramón, a través del trauma devela su vaciedad, su escisión; vaciedad que le es revelada, mediante su unión sexual traumática con Catita. **Se instaura como un sujeto que adolece de una castración simbólica**, que buscará remediar su vacío mediante el significante fálico devenido en fetiche. Esa compulsión por mirar los zapatos no debemos entenderla literalmente, sino como una 'búsqueda degradada' por suplir la falta fundamental del sujeto inmerso en un absurdo universo simbólico, quien devendrá finalmente en un ser - para - la muerte; entonces se impondrá la pulsión de muerte.

Delimitando el significado de la **pulsión de muerte** en Ramón, más que un hecho biológico, es un automatismo de repetición ciego, más allá de la búsqueda de placer, más allá de la realidad. Ramón, a través de su fijación oral compulsiva del "vicio de fumar" se destruye, desintegra su universo simbólico, ya en sí mismo endeble; atraviesa la fantasía, llega a saber demasiado, descubre el núcleo de su vacío fundamental, pierde su ser simbólico (del lenguaje, del significante).

En el capitulo 28, la urgencia de la libido en el narrador, entresacada de sus conversaciones con mister Kakison, se figura en la imagen de la mujer como recipiendaria de la libido. Se trata de la imagen de una mujer indeterminada, en la que se vierte el ciego deseo: "Días terribles en que todas las mujeres son una única mujer en

²⁴ Freud, Sigmund. Freud para todos. Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1977; pág. 494.

camisa". El solo instinto sexual que debe dirigirse hacia alguna mujer (según Míster Kakison). Opone a esa imagen, la de Marina que es descrita como una bañista de las ocho de la mañana y que tiene las piernas peludas.

Las conversaciones con Míster Kakison, parecen dirigirse hacia alguna prueba de adultez, relativa al ejercicio erótico, punto en que no coinciden el narrador y el inglés contador de la firma Dasy & Bully. Esta disidencia es presentada en forma de diálogo sin respuesta, donde sólo apreciamos la voz del narrador. Existe un reproche a Míster Kakison relativo al trato de éste con mujeres livianas: "Míster Kakison, usted ha de lavar con bencina las manchas de noche que hay en su bata de color de canela".

Destacamos la internalización de sexo-pecado en el sujeto narrador; que entrevemos en este capítulo (y en otros). Lo mismo se manifiesta en el siguiente capítulo **Paseo de noche**, donde se muestra la inclinación del narrador por un objeto inalcanzable, que perdería su encanto en el instante de la posible unión sexual. Es el 'amor de esencia' que se convierte en un puro deseo. Es una cierta represión subliminal en aras de un estadio de búsqueda que además tiene que ver con el mito que elabora la voz del narrador.

Otro aspecto de la crisis de la libido en el yo-narrador, lo encontramos en el capítulo 30, mientras contempla el campo y sus elementos, se lamenta por el día en que todo ello será urbanizado, tiene que ver con la elaboración de su discurso mítico.

Una mula halada por "una cholita", es causa de atención. Los rasgos de esta figura femenina que atraen al narrador, está asociada a la naturaleza: estructura su deseo a través de la fantasía de un rapto y una unión sexual en medio de los cactus; el sujeto narrador asume en esta fantasía, un papel activo, dominante y heroico, convierte a la cholita en su objeto de deseo y posesión. La visión de lo agreste exacerba la libido, la resistencia que opondría la cholita contribuye a la supervaloración del objeto sexual²⁵.

Los términos en que es descrito este objeto se refieren a las nociones de fragilidad, de pasividad y de naturaleza sin artificio; todo ello entra en el marco de fantasía elaborado en el discurso; una sexualidad sin culpa, cumplida meramente en el deseo que no se lleva a cabo. La unión sexual es nominada con la metáfora de "la pesadilla feliz". Nada hay aquí de sombrío, todo se da directamente: la cholita inspira a la unión sexual sin aplazamiento. Pero esto queda en una fantasía que produce sólo un placer sustitutivo.

Un encuentro erótico entre Ramón y Catita se da en el brevísimo capítulo 33. La descripción incide en lo grotesco corporal y penumbroso en cuanto al ambiente. Ramón aparece más reticente y desorientado, con respecto a Catita, quien permanece "impasible como una ramera". Catita obtiene placer de este encuentro, no así Ramón que "empezaba a hacer ideas". Se puede entresacar de esto una insatisfacción, un vacío. Encuentro que contiene ribetes de lucha y forcejeo.

En el engaño fundamental del amor²⁶, se pretende superar la falta en una ¿supuesta? completud mutua. Aquí podemos notar cierto excedente de insatisfacción luego de la unión sexual, un sentido de fracaso en Ramón. Vacío que no se siente

²⁵ Podemos contrastar el rol pasivo de este objeto de deseo con la figura activa del capítulo 17.

²⁶ Como lo define Jacques Lacan: "El 'amor' es una interpretación del deseo del Otro".

completamente borrado y lleva al fracaso. El encuentro sexual está mostrado como inevitable - traumático; investido en el símbolo del ferrocarril de la noche: "Ramón y ella subían al último vagón. A un triste y oscuro vagón de carga". Catita no percibe este vacío sino hasta la muerte de Ramón²⁷.

El capítulo 34 destaca y detalla la figura de Catita, fuente de preocupación de los adolescentes. Una especie de prueba inevitable que había que pasar. **Catita es el Otro** que se teme y que se desea, de la que se demanda un reconocimiento (este Otro es la mujer, el otro sexo) que otorgará el significante de la adultez.

Ordenando, tenemos en este capítulo dos motivos, que se relacionan: en el primero el narrador nos brinda un discurso que evidencia un conocimiento detallado de la figura de Catita; en segundo lugar, aparece el suceso traumático acaecido a Ramón.

Catita está denotada por su carácter englobante, un punto de fusión como un vientre materno; acoge, brinda la perspectiva del goce-imposible, aún cuando esto sea sólo una fantasía para los amigos adolescentes. El narrador prefiere reconocerla con la metáfora del mar: "Catita, mar redondo encerrado en un muelle semicircular". Contiene rasgos maternos, se da sexualmente, seduce sin pedir compensación. Catita atrae pero repele al mismo tiempo. Atrae porque otorga el sentido de adultez, de experimentación sexual, de la sensualidad plena y el aplacamiento de la urgencia de la libido; repele porque contiene rasgos maternos, está cercana a la Cosa materna, al incesto prohibido. Es una figura contradictoria: es lo permitido así como lo prohibido.

La sexualidad ejercida con Catita no conlleva culpabilidad eclesiástica: "O amor también en que no había viejas, ni sombrerazos de paja, ni consejos, ni persignaciones..."

Catita asume un papel activo, convierte a estos adolescentes en objetos de deseo, los seduce, los engloba. Figura altamente contrapuesta, imposible de ser poseída completamente, produce un remanente de 'falta', de vacío, de incompletud: "Catita, catadora de mozos, mala mujer que a los quince años mal cumplidos, ya tienes las manos solteronas..." "-tu estrella, tan amarga; tu estrella, solterona que se enamora de los cometas imposibles; tu estrella, que te lleva por malos caminos de amor-"²⁸.

Respecto al trauma de Ramón, diremos que este se delimita dentro del sentido de **castración** lacaniano, así como en el freudiano. Existe el suceso traumático, como una falla en la simbolización, que es en último término sólo una fantasía, que produce consecuencias en el universo simbólico del sujeto. Como lo explicaremos más adelante **el trauma pertenece a lo Real**. Ramón, a raíz del suceso traumático pierde congruencia simbólica, busca un sustituto (el fetiche) para remediar la falta. Acerca del detonante traumático destacamos las líneas en las que el narrador lo señala:

"Ramón se arrojó en Catita como un nadador en el mar -de abajo arriba, primero las manos; después, la cabeza; por fin, los pies, flexionados, destalonados. En el palo del mes de enero, enebado todavía con sucias nubes frías, quedó Ramón en cielo, en aire, en medio, en equilibrio, en ropa de baño, a la punta, con cien muchachos trémulos detrás

²⁷ Reparar en el capítulo 31: "He recibido una carta de Catita".

²⁸ Ver el capítulo 31 donde se puede verificar lo aseverado.

que le apuraban, sobre Catita, mar. Ramón cayó mal, de barriga, de bruces, asperjándonos a todos nosotros, desprevenidos, observadores”.

La unión sexual está graficada por un juego en que destaca el símbolo fálico del “palo ensebado”, del ejercicio de trepar por un poste, juego de movimiento que produce sensaciones placenteras. Ramón al tener una unión sexual con Catita ante la expectativa de los demás adolescentes fracasa. De pronto es impotente para llevar a cabo la relación, ésta queda imposibilitada, y es divulgada. Ramón sufre la castración también desde la perspectiva freudiana que define el trauma como una relación entre el organismo y su medio interno y externo. Ramón al percibir inconscientemente rasgos maternos en Catita, se vuelca hacia una impotencia que le resulta traumática, y produce la reprobación de los demás adolescentes, esto aunado a otras ideas angustiantes sobre su adulta vida futura, propician su desintegración como sujeto; entonces se asoma al abismo del vacío, a lo absurdo de su universo simbólico.

Ramón busca una satisfacción sustitutiva a su castración mediante su compulsión fetichista y su fijación oral de fumar; para finalmente convertirse en una **pulsión de muerte**²⁹. Muere Ramón y esto es clave tanto para el narrador, como para Catita.

Nos indica la voz narrativa un dato insólito, en el capítulo 36: “Ramón amaba a las cocineras que se dan a los hijos de familia en el corral, en las yacijas de paja y ladrillos para las aves cluecas”. Que indica una posible seducción, e inclinación por las personas domésticas, inclinación transmitida luego al narrador³⁰.

Percibimos la libido del sujeto narrador, orientada hacia la elaboración fantasiosa de una muchacha indeterminada apreciable en el último capítulo de la novela. Libido de una tarde de estío: es la muchacha un espejismo de tarde de verano barranquino sumamente caluroso.

Debemos añadir el criterio de Antonio Melis que me parece muy acertado, sobre el tema que tratamos y que titulé **Crisis de la libido**: “Otra experiencia fundamental es la del amor, vivido en todas sus innumerables posibilidades y, una vez más, consumado y disuelto a la vez en un afán destructivo y autodestructivo”³¹.

Localizando el plano en que se determinan las variantes de **la crisis de la libido**; podemos situar **las fantasías** que elabora el sujeto narrador dentro del **plano de lo Real**, (fantasías que estructuran el verdadero objeto del deseo erótico). El **trauma castratorio de Ramón** igualmente, pertenece a lo **Real**, producirá una serie de efectos deformantes que traerán como consecuencia la disolución de Ramón como sujeto en el universo simbólico.

²⁹ Confirmarlo en el capítulo 27. Muerte simbólica, cuando destina al narrador sus poemas underwood.

³⁰ En el capítulo 22 observamos la misma inclinación en el narrador: "Una chola bonita, (...) Una cocinera. (...): ahora sólo piensa en sí misma, en sus pechos que mira temblar, saltar".

³¹ Melis, Antonio. "Un ángel al final de las vacaciones". En: La casa de cartón de OXY, Revista de Cultura II Epoca N° 2. Lima, primavera de 1993; pág. 37.

CAPÍTULO III . OTROS TEMAS

El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito. Del prólogo a TREN de José Alfredo Hernández, (prólogo de Martín Adán).

A.- LOS MITOS DEL “TIEMPO PERDIDO Y DE LA FELICIDAD”:

Nos ubicamos en este tercer capítulo, dentro del ámbito del **discurso mítico narrativo**. Aparece a este nivel del texto global de la novela un diagnóstico, la verdad del texto, verdad encontrada a través de la **repetición transferencial**; y para ello lo relacionamos con el **síntoma** que elabora el discurso (con visos inconscientes) del sujeto narrador. Recordemos pues lo que hemos analizado en los capítulos precedentes para dar con el significado del síntoma descubierto. Pero precisemos que: “Los síntomas son huellas sin sentido y su significado no se descubre excavando en la oculta profundidad del pasado, sino que se construye retroactivamente -el análisis produce la verdad; es decir, el marco significante que confiere al síntoma su lugar y significado simbólicos”³².

Hasta aquí vimos destacarse de entre las fantasías “el afán transfigurador”, que consiste en tomar los elementos de la realidad para rehacerlos en un mundo alternativo,

³² Zizek, Slavoj. El sublime objeto de la ideología. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992; pág. 88.

bajo el predominio de las sensaciones olfativas y visuales; esto lo hemos observado como un mecanismo de repetición obsesivo en el discurso sintomático del narrador.

Veremos en adelante la formación de su **fantasía fundamental**. Observamos también que el discurso sintomático va confluyendo con el discurso mítico y esto se va vertiendo en un vaivén constructivo y deconstructivo.

Procedo entonces en este subcapítulo a mostrar **la construcción de los mitos del narrador** así como su **deconstrucción**. Alejándonos un poco del paradigma teórico psicoanalítico, consideramos útil recurrir al término "deconstrucción", acuñado por Jacques Derrida y que es una tendencia postestructuralista muy interesante de la actual crítica literaria.

Barbara Johnson da la siguiente definición de deconstrucción: "la deconstrucción es una estrategia de lectura que sigue cuidadosamente tanto los significados como las suspensiones y desplazamientos del significado en un texto, (...). Es un cuidadoso desgarramiento de las fuerzas de significación antagónicas que están en acción dentro del texto mismo"³³.

Aplicaremos esta definición en el estudio del **mito que elabora la voz del narrador**, pero antes también es preciso delimitar el significado de **mito**. Edmundo Bendezú Aibar lo define en estos términos:

"El mito surge de la imaginación creadora del poeta, de la conjunción intuitiva de imágenes, metáforas y símbolos, para ofrecernos un mundo de ilusión en el que el sentimiento logra su plasmación más pura.

El empleo especial que el poeta hace del lenguaje hace posible su actitud creadora de mitos (...).

La mitología del poeta es su verdad, la de sí mismo, no la de su peripecia y narración ni la de su leyenda y teología"³⁴.

Los mitos del yo-narrador en ciertos momentos se hacen explícitos, en otros implícitos, precisamente nos interesa detectar estos momentos. Antes aclaremos bien los conceptos; en cuanto a **deconstrucción**, principio que nos sirve para nuestro análisis: 'consiste en mostrar cómo determinado discurso desbarata las oposiciones jerárquicas sobre las que se basa y como esto anula la filosofía expresada'.

Debemos hacer hincapié en la imprescindible relación y distinción que guardan los términos **filosofía** y **literatura** en la **deconstrucción**, puesto que una lectura atenta de las obras literarias considera a las mismas como 'actos filosóficos', poniendo en claro las implicaciones de sus contactos con las oposiciones filosóficas que las dotan de base, y viceversa, considera los discursos filosóficos como literarios. Procedamos al análisis deconstructivo de los mitos contenidos en **La casa de cartón**:

En la naturaleza encuentra el sujeto narrador un placer concentrado en el ambiente

³³ Citado por Jonathan Culler en "La crítica postestructuralista", Criterios, 21-24, I - 1987 -- XII - 1988. Traducción del inglés: Desiderio Navarro, pág. 42.

³⁴ Bendezú Aibar, Edmundo. La poética de Martín Adán. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva S.A., 1969; pág. 151.

marino, del principio del invierno -capítulo 1-. El vagabundeo a través del paisaje es contrapuesto al colegio que se convierte en un ente disonante: “unas ganas solemnes de no ir al colegio en todo el cuerpo”. En contraste el campo se convierte en un paraíso ilimitado: “Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisos, a la sierra azulita”. Existe una connotación especial al mencionar la sierra. Tenemos una primera oposición claramente denotada: Naturaleza / Cultura. El campo es fuente de placer, mientras que la ciudad y el colegio producen displacer.

En el siguiente capítulo tenemos a una naturaleza abarcadora, madre centrada en el mar y los acantilados, pero en el mismo capítulo, el discurso narrativo al referir la naturaleza se ayuda de un concepto proveniente del colegio: “Los huesos crujen a compás en el acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte -plano que corta el del mar, formando un ángulo X, último capítulo de la geometría elemental (primer curso)-”. Es decir aún cuando se otorga la primacía a la **naturaleza**; la **cultura** (el colegio) aparece como un antejo para observar la naturaleza. Se establece entonces una contradicción dentro de la emisión discursiva; se recurre a un significante, mejor dicho opera como significante lo alusivo a la escuela, para producir un significado (naturaleza), cuyo mecanismo es a las claras ‘inconsciente’. Se desbarata la jerarquización, produciéndose un **corrimiento significativo**.

En el capítulo 15 tenemos un discurso mítico acerca del mar y los malecones. Contrapone el yo-narrador los malecones de Barranco y de Chorrillos. Este es demasiado amplio en comparación a aquél. El mar varía con los malecones, establecemos que existe un **mar real** y un **mar mítico**. El mar real se da como una negación: “nunca es el mar glauco, de zonas lívidas, incoloras, con hilos de patillos, pleno de costas mínimas y lejanías flacas”.

En cambio, el mar mítico es el mar de la niñez, el del paraíso perdido: “Y el mar es un río de Salgari, o una orilla de Loti, o un barco fantástico de Verne, (...). El mar es un alma que tuvimos, que no sabemos dónde está, que apenas recordamos nuestra -un alma que siempre es otra en cada uno de los malecones-. Y el mar nunca es el mar frío y nervudo que nos apretaba, en sus lujurias estivales, la niñez y las vacaciones-”.

Se expone dentro de un mismo discurso una alógica concerniente a los enunciados sobre el mar, un conflicto entre los valores que expresa: se afirma, se hace la afirmación de la presencia del mar sugerente, el de las referencias literarias -fuente de evocación y placer- el mar y los malecones míticos de la niñez, pero al mismo tiempo se niega, enunciando la ausencia del mar “glauco, frío, amplio y monótono”.

Tenemos: presencia / ausencia □ mar mítico / mar real □ positivo / negativo.

Jerarquizando el mar mítico y colocando como suplemento negativo al mar real, lo que se produce es la **deconstrucción de lo afirmado**. Este mar negado, en verdad es el que obsede al narrador, es una amenaza de desestabilización del mito que construye, algo que subvierte lo afirmado. Tiene lugar un desplazamiento valorativo: la marginación del enunciado negativo confirma en verdad su primacía y fuerza deconstructiva.

En el capítulo 22 el sujeto narrador encuentra amargura, desazón ante la presencia

de Catita, a quien reprocha su "mal corazón". El yo-narrador hace patente su vacío, su ausencia de deseo. Notamos además que la noche también repele, al estar connotada por referentes grotescos, es denominada con proposiciones negativas, incluso Catita y otros elementos naturales como los árboles y el silencio que obseden pesadamente la conciencia del sujeto narrador.

Pasa enseguida a relevar ese paisaje negativo con el esplendor de "Pulcra mañana de follajes recién lavados". Aparece **la naturaleza mítica, la suprema verdad**, cuyo signo es "un dulce olor de legumbres". El aire se adjetiva con significados límpidos, opuestos al paisaje de noche. La libido es descargada en la contemplación de "Una chola bonita, con la cabellera dura, tersa, mojada", objeto que entra en el marco de la fantasía del narrador porque está relacionada al paisaje mítico construido como fuente de verdad y placer. La "cholita" es un objeto de deseo opuesto a Catita.

Por último, a pesar que pasan los tranvías, se prefigura un silencio positivo inherente al paisaje mítico, opuesto al silencio oprimente del paisaje nocturno. En este discurso se construye **el mito de la naturaleza** a través de la superioridad **logocentrista** de la noción de lo diurno sobre lo nocturno. Inconscientemente sigue el discurso narrativo el concepto logocentrista que el pensamiento occidental privilegia:

Claridad sobre oscuridad. Claridad (verdad) / oscuridad (falsedad).

En el capítulo 25 el fin del verano (y todo lo que esto implica para la experiencia de los amigos adolescentes: el calor, las vacaciones) y la proximidad del invierno (que significa Lima revestida de signos displacenteros), son los motivos de este capítulo. El narrador y su amigo Lucho Mos³⁵ pasean por el malecón que han bautizado como "bulevar Proust"; disfrutaban de los últimos días del verano, e intentan entrever la verdad a través de la contemplación del mar, integrante de la naturaleza. El mar es vislumbrado desde la lectura de Proust, y negada su realidad, su cotidianeidad (también viceversa), se oponen el ocaso y la madrugada.

Surge de pronto la esperanza de encontrar la revelación en un plenilunio, en la contemplación del cielo y la luna llena; existe un propósito de sumirse en un estado de éxtasis místico: "No dejaremos de venir aquí esta noche. En la taza de café del firmamento, flotará indisoluble, ingrávito, el terrón de azúcar de la luna. Y todo ello será poesía, amigo mío. Nosotros, previviremos una supervida, quizá verdaderamente futura donde todos los hombres serán hermanos y abstemios, vegetarianos, y teósofos, y deportistas". El discurso mítico del narrador insta a un interlocutor (su amigo Lucho Mos), a participar de esta reveladora experiencia; mas, abruptamente, el mismo discurso niega esta posibilidad: "Y la luna de azúcar se nos hará una dulzura horrible en la boca. Y una nube del color del café con leche ¿qué será? Es posible que no sea nada". El mismo discurso **deconstruye** lo anteriormente afirmado; lo añadido como una suplementariedad produce una duda sobre lo afirmado, sobre la verdad del mito revelador, que posibilita una negación.

³⁵ Personaje que aparece, o que es presentado como: "Lucho Mos era terriblemente socialista"; en un párrafo de un capitulillo aparecido en la revista Amauta (número 10, pág. 16, correspondiente a diciembre de 1927). Capitulillo que posteriormente sería suprimido por su autor en las ediciones de La casa de cartón.

En el último párrafo del capítulo, se lamenta el término del verano, y hace su aparición el enunciado del **otro mito del narrador**: “Ser felices un día... Ya lo hemos sido tres meses cabales. Y ahora ¿qué hacemos? ¿Morir?... Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea”. **El mito de la felicidad** está investido en los tres meses de verano en Barranco, en lo vivido en ese lapso de tiempo. **Este es en última instancia el principal y determinante de todo el discurso mítico de la novela.**

El yo-narrador convoca a su amigo Lucho Mos a burlar la sensación de vacío (que es como ‘morir’, lo cual se teme y se evade) de la inminencia del invierno y sus connotaciones; evasión que se efectuará mediante la enunciación de juegos verbales, relatos, chistes “Todo, menos morir”.

En el capítulo 26 los **poemas underwood** contienen la lección de vida que dejó Ramón al narrador, un mandato simbólico que deberá en adelante efectuar. Son los **poemas underwood** un **entramado** de los **discursos mítico y filosófico**. En este apartado nos concentraremos en la lectura del discurso mítico y de los fundamentos filosóficos que le sustentan.

Se explicita el mito de la felicidad de los otros:

poemas underwood

“Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad sin inquietudes estéticas. Por ellas se va con la policía a la felicidad. (...). No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido.

Y tú eres un hombre feliz, quizás el único hombre feliz. Tienes camisa y no tienes grandes pensamientos de ninguna clase.

..... No quiero ser feliz con permiso de la policía”.

En estos enunciados Ramón deja constancia de lo que significa la felicidad para los otros: la ciudad, el orden, el dinero. Pero estos hombres son felices porque “no tienen grandes pensamientos”, se abomina de lo relativo a un orden ciudadano (la policía). Todos estos enunciados están consignados como negatividades, son seudo-afirmaciones que se oponen a la creencia, al mito contenido en la escritura de **poemas underwood**.

Pasaremos enseguida a exponer y luego a descifrar los enunciados que son dados como válidos, creencias concluyentes, construcciones de la fe que profesa el autor de estos versos, se presenta también el **mito de la felicidad del narrador**:

“Y los griegos, a pesar de su cultura, fueron hombres felices.

..... Nací en una ciudad, y no sé ver el campo. Me he ahorrado el pecado de desear que fuera mío. En cambio, deseo el cielo. Casi soy un hombre virtuoso, casi un místico.

..... Yo no soy un gran hombre -yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades. Pero la felicidad no basta a ser feliz. (...). ¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada. (...). Yo quiero ser feliz de una manera pequeña. Con dulzura, con esperanza, con insatisfacción, con limitación, con tiempo, con perfección.

..... Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite. (...). Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se

me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca".

La cultura se opone a la **naturaleza** que es la fuente de **verdad**. La naturaleza está sobre la cultura. Es un concepto que podemos encontrar en Juan Jacobo Rousseau. **La naturaleza-verdad que debe ser vivenciada**, porque mediante ella podemos alcanzar **la felicidad**. Pero en el escrito de Ramón consta que esta felicidad no ha sido alcanzada pues irremediamente se está inmerso en la ciudad.

Existe un origen platónico en 'el anhelo por el cielo', patria de las almas; mientras debe cultivarse, o mejor dicho practicarse las virtudes, e ir dotándose de las facultades del orden de lo ideal para poder contemplar lo bello y la verdad. Bajo el concepto platónico se dice que es divino todo lo que es 'bello, bueno, verdadero'. Se tiende a desear entrever las esencias.

Esa búsqueda de la felicidad, no tiene brújula, sólo se convierte en un continuo ensayo. Se duda de lo afirmado: "la felicidad no basta a ser feliz", que se complementa con la ausencia de deseo: "Soy un hombre y no quiero nada".

Tenemos aquí el entrecruzamiento de dos pensamientos filosóficos: el primero proveniente del Romanticismo que privilegia la naturaleza como recipiendaria de lo 'verdadero, bello y bueno'. Pero asimismo, el segundo pensamiento de origen platónico que sitúa en el empíreo la sede de las esencias denominadas 'verdad, belleza, bondad'. Entonces en el discurso mítico se produce un oscilar entre dos pensamientos que en cierto sentido no son equiparables.

Se puede advertir que se suspende el significado del discurso mítico de la felicidad, cuando se invalida el concepto mismo de felicidad y se proclama la ausencia de deseo: "Soy un hombre y no quiero nada".

En los siguientes enunciados se reitera el ansia, la búsqueda, es decir la 'ausencia' de la concreción feliz; pero es precisamente esta esperanza la que dota a Ramón de un pequeño placer en la insatisfacción. Lo afirmado se desdice al requerirse la satisfacción del deseo, el placer completo, la 'presencia' de la felicidad. En las dos proposiciones que se dirigen del emisor Ramón a su interlocutor (el narrador) se desarrolla una alógica semántica, de un ir y venir, de un afirmar y un negar. Sólo se mantienen coherentes los significados de "medida" y "perfección", expresándose una orientación clásica en la valoración de los seres, de parte de Ramón y por ende del narrador. Esta orientación clásica coexiste con la divinización de la naturaleza propugnada por el romanticismo.

Las dos últimas líneas o versos instauran el mito del **tiempo perdido**: el de la **inocencia**, el de la **niñez**; que se aúna a la presencia actual del pecado y a su renuncia formal, así como de "los malos pensamientos".

Exponemos las oposiciones jerárquicas de las categorías filosóficas que se establecen en el discurso mítico de los **poemas underwood**:

Naturaleza / cultura. Alma / cuerpo.

Estas oposiciones constituyen la base de la argumentación y de las relaciones textuales que enhebran la totalidad del discurso mítico de **poemas underwood**. Ellas conservan la uniformidad, la unidad conceptual.

Contrariamente las siguientes oposiciones jerárquicas, la primera filosófica-literaria y la segunda ontológica producen una lógica doble y aporética en su argumentación:

- a.- Romanticismo / clasicismo.
- b.- Presencia / ausencia.

Romanticismo y clasicismo no son jerarquías, sino que se complementan están puestos como líneas de pensamientos en el mismo nivel, no se niegan. Los términos de la segunda oposición: presencia / ausencia, sí entran en conflicto para el destinatario de los **poemas underwood**, el narrador no puede optar por una ni por otra; o bien reclama la 'presencia' de la felicidad, ensaya las grandes felicidades; u opta por el solo deseo (por la 'ausencia', la insatisfacción) es decir el sólo encuentro de sustitutos de la felicidad.

Todo lo visto, debemos recordarlo, debe operar en el heredero de los **poemas underwood**, es decir en el narrador, que se convierte en el único interlocutor y destinatario de dichos poemas.

En el capítulo 29, **Paseo de noche**, que podemos leer como un discurso que soluciona la anterior disyuntiva planteada por los **poemas underwood** sobre 'presencia' o 'ausencia' de la felicidad.

La voz del narrador invoca a una amada que es un 'puro deseo', la declaración de un amor configurada en el desear, con un telón de fondo que es el mar, la naturaleza: "Yo no te raptaré por nada del mundo. Te necesito para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo! El mar canta lejano como un coro que se acerca en la ópera". También en el semantismo de los siguientes enunciados, se puede recalcar esa opción por **la búsqueda de la dicha**, por la ausencia de la felicidad: "-Yo te amo porque tú no me amas. Tu pequeñez me orienta la esperanza en la búsqueda de la dicha. Si tú crecieras como los árboles, yo no sabría qué desear. Tú eres la medida de mi gozo. Tú eres la medida de mi deseo. Detrás de todas las muertes, está el júbilo de reencontrarte en los paraísos terrenales".

Este discurso mítico que sí guarda una unidad significacional, se refiere a dos mitos (que debemos entender en el sentido de creencias, fe, verdad del emisor del discurso). Estos son: **La dicha** (felicidad) y **el tiempo perdido** (la niñez, el paraíso terrenal); "el paraíso no es otra cosa que la fantasía colectiva de la niñez individual. (...). A este paraíso puede el sueño retrotraernos todas las noches"³⁶. El tiempo de la niñez está irremediabilmente perdido, y la dicha, la felicidad en su ausencia, sólo admite sustitutos: "Más allá de la noche, tus pensamientos escogen realidades para encarnarse".

El capítulo 30 presenta el lamento del narrador ante la inminente disminución del campo, en favor de la ciudad: "Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras de la ciudad". Corre peligro el espacio que proporciona placer en su contemplación, el campo que sustituye medianamente a la felicidad, porque la ciudad amenaza con acabar con ese refugio del narrador.

En el capítulo 31 aparece la respuesta a la carta de Catita y su solicitud de ver al

³⁶ Freud, Sigmund. Freud para todos. Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1977; págs. 269 / 270.

narrador con la "cara triste". Todo el discurso mítico de este capítulo gira en torno a la obsesiva y compulsiva reafirmación de la felicidad por parte del yo-narrador, sustentada en la facultad de observar el mar y en el fumar: "A mí, en la tarde, frente al mar, el alma se me pone buena, chica, tonta, humana, y se me alegra con los botes pescadores que despliegan la broma de sus velas, y con la candela del cigarrillo". Esta **declaración de felicidad** va dirigida a Catita, pero en el aferrarse a la visión del mar y a la oralidad del fumar subyacen los síntomas, los modos sustitutivos que tiene el personaje narrador de organizar su **goce**. Las actitudes que están connotadas y que operan como sustitutivos ante la 'ausencia' de la felicidad, son susceptibles de ser denominadas como **síntomas**. Los mitos de la 'felicidad' y del 'tiempo perdido' se inscriben notablemente en el plano **Real**. Son imposibles de ser alcanzados y sólo admiten significantes sustitutivos de su 'ausencia'.

Al verbalizar -dentro del campo de lo simbólico, del lenguaje-, hace a su síntoma **significante** de felicidad, y al expresarlo a Catita, lo presenta como una revelación: 'es feliz con la sola contemplación del mar, de los botes y con el juego de hacer aros minúsculos del humo del cigarrillo'. Esto le ayuda a sustentar el mito de la felicidad, que es amenazado por la ciudad, por los olores nauseabundos de oficina que enrarecen los aires limpios del mar. El mito de la felicidad que deviene en un deseo de integrarse a la naturaleza: "No hay más alegría que la de ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa, un hoyito que deshace la pleamar, un hoyito lleno de agua del mar en que flota un barquito de papel". Aquí se expresa más precisamente la voluntad de convertirse **en la sustancia misma de la felicidad**: el agua del mar, que en última instancia representa la sustancia viva del **goce-imposible** para el narrador.

Así como el yo-narrador tiene su mito de la felicidad, Catita, en este capítulo, también alberga un mito. Ella es presentada como una muchacha supersticiosa que cree en las estrellas y por esto es reprendida: "Catita, las estrellas no saben nada de lo que atañe a las muchachas. (...). Lo que tú descifras en ellas no son sino tus propias inquietudes, tus alegrías, tus tristezas". Estas concepciones corresponden a un conocimiento del mecanismo inconsciente de la superstición (que atribuye a una causalidad externa, una motivación que se encuentra en el interior); magnífico ejemplo del yo-narrador para ilustrar la creencia, la fe que se **construye Catita ante el vacío de la muerte de Ramón**, que podríamos también denominar su mito: 'la verdad que busca interpretar a través de las estrellas'. Tenemos aquí contrapuestos el mito del narrador y el de Catita, además apreciamos cómo la voz del narrador **deconstruye** el mito de Catita, su fe en la astrología.

En el capítulo 35 la voz del narrador insiste en dirigirse a un interlocutor (el oyente, el destinatario del discurso, en última instancia el lector, en un nivel contextual). Estos enunciados afirman la pérdida progresiva del campo, ese espacio mítico, en favor de la ciudad; que implícitamente equivale a la pérdida del espacio aldeano de Barranco: "Esta ciudad positivamente no es una aldea. Los asnos respetan devotamente la acera. (...) Los asnos que no se atreven a pastar en las matas de yerba mala y pega-pega a los bordes, cementados, de las acequias". Esa pérdida va siendo irremediable, Barranco es ya una ciudad. Recordemos como el discurso del narrador a lo largo del texto de la novela ha ido configurando esta suerte de idealizado refugio -espacio mítico, aldeano de Barranco- que

le proporciona placer en lo natural. En el tiempo presente de estos enunciados, ese espacio se ha perdido, lo único aldeano que queda son los asnos. Se realiza la emisión de una queja, que es en verdad un lamento por lo perdido: “¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...!”

El capítulo 36 constituye un entramado de discursos, el filosófico y del inconsciente-mítico³⁷. A partir de la opción por la ‘ausencia’, por el deseo insatisfecho y por **los sustitutos de la felicidad** (mito mayor) del sujeto narrador y que es subyacente en su discurso; vamos a desentrañar mediante la hermenéutica, cuyo paradigma teórico es el psicoanálisis lacaniano, de qué trata precisamente **la sustancia que representa la felicidad (el goce-imposible) del narrador**.

Bajo la identificación simbólica Ramón - narrador, elige éste un modo de actuar, pensar y ver que le permita transigir con el universo simbólico, con el mundo ordenado por el código, por el lenguaje en esa ciudad que es Barranco y sus habitantes. Descartada la posibilidad de una presencia plena de la naturaleza, **pasa el mar a convertirse en una sustancia que contiene, que encarna el goce** (la *jouissance-imposible*) del narrador. “Real *par excellence* es la *jouissance*: la *jouissance* no existe, es imposible, pero produce una serie de efectos traumáticos”³⁸.

El mar, es la imagen de esa sustancia-imposible que encarna al **goce**: “¡Ay, el mar! Solamente el mar no ha dejado de ser las largas ondas, negras, líneas a lápiz prolijamente equidistantes de las mil curvas de la playa”. Esta configuración de su ‘*jouissance*’, no es consciente en el narrador; quien asume el mandato, la lección de vida de su identificación simbólica con Ramón, para proponerse abandonar su fantasear pasivo, su inclinación por armar y desarmar mundos y seres inexistentes, que en algún tiempo también compartió Ramón. Trata de abandonar todo ello y de actuar de acuerdo a la realidad, a la realidad montada por el lenguaje: ver a los seres tal cual son, sin ánimo de trastocarlos. Lección que le dejó Ramón antes de morir.

El yo-narrador actuará su papel de adulto en concordancia con el universo del lenguaje, pero se reservará su espacio mítico, de ahí que se lamenta por la pérdida de la aldea-paraíso en Barranco: “Ayer salió el sol diez minutos después de la hora a que debió salir. Algo más: entró por la única parte por la que no debió haber entrado: por entre las orejas del último borrico de panadero que en la ciudad tenemos”. Postulo que este capítulo que nos muestra la decisión del narrador de seguir lo propuesto por Ramón en **poemas underwood**, y que además nos señala la **Jouissance (el goce encarnado) del sujeto narrador**, es el último del texto global de la novela, un **final abierto** como corresponde a una novela vanguardista. Ramón dejó a su amigo una estrategia de sobrevivencia para su papel de adulto en el mundo del gran Otro -el lenguaje- y también su mito de la felicidad.

³⁷ Este capítulo 36, consta desde el enunciado: "Yo sueño con una iconografía de Ramón," hasta el enunciado: "En ella aparecerá cuando no se pueda ver nada, en la noche, una cara linda, linda, linda..." Siendo una errata de la edición PEISA 1989, sobre la que estamos trabajando, el haber puesto como un solo capítulo lo que constituyen dos capítulos -esto es importante aclarar para el presente análisis-.

³⁸ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 214.

El capítulo que empieza con el segmento siguiente: "Las baldosas -sometidas a la helioterapia del mediodía, yacentes, la cara al sol", trata del discurso mítico del yo-narrador que remite a la naturaleza, a los elementos que le permiten percibir la sensación, la huella de presencia de la aldeanidad, del tiempo y espacio de su niñez, que ya se saben e intuyen progresivamente perdidos. Esas realidades donde puede entrever, avizorar la sola huella o signo evocador de aldeanidad, son las flores: "A veces creo que las flores tan solamente existen para atemperar la emoción del día".

Otra vez retorna la voz del narrador a incidir en su **Jouissance**: "El mar también es las afueras de la ciudad. Ahora el mar es un espejo donde se mira el cielo". El mar refleja el cielo y el cielo se refleja en el mar, únicos espacios que le quedan para aferrarse a su goce, y por ende no perder su congruencia de sujeto situado en el universo del significante; aferrarse a sus mitos, así busca el espacio de la sustancia de su goce en los extramuros de esta ciudad que es Barranco: "No sé qué pendiente inadvertible en las calles me lleva siempre a las afueras de la ciudad. El mar es las afueras también". En una compulsión de repetición obsesiva inconsciente, la voz del narrador nos recalca ese buscar sumirse en un goce que es imposible y que se encarna, que se figura en la imagen del mar, casi como sumirse en el vientre materno. Este reiterado enrumbarse hacia el mar constituye claramente un **síntoma** en el sentido que ya conocemos en la enseñanza de Lacan.

Llegamos al momento de sacar a relucir el resultado de nuestra **labor transferencial** con el texto de la novela **La casa de cartón**; a través del análisis de 'sueños', 'crisis de la libido', 'otros tópicos inconscientes' y 'los mitos'; apreciamos la formación de los síntomas denotados en los diversos discursos que flúan de la voz del narrador. El resultado debe provenir ahora, de la **interpretación de los síntomas**:

"De este modo también podemos articular dos etapas del proceso psicoanalítico: *interpretación de los síntomas - travesía de la fantasía*. Cuando confrontamos los síntomas del paciente, hemos de interpretarlos primero y penetrar a través de ellos hasta la fantasía fundamental como el núcleo del goce que está bloqueando el movimiento ulterior de la interpretación; después hemos de dar el paso crucial de atravesar la fantasía, de obtener distancia con respecto a ella, de experimentar que la formación de fantasía sólo enmascara, llena, un cierto vacío, falta, lugar vacío en el Otro"³⁹.

Nuestra labor de analistas sobre el texto de **La casa de cartón**, que se convierte en el analizando, y situándonos en la **experiencia transferencial** que nos ha conducido al conocimiento de los síntomas del yo-narrador, nos permite decir que el sujeto (\$) adolece (desde su inserción como tal en el mundo del significante) de una escisión, de un desgarramiento, un vacío, una **falta** de por sí irremediable -que es una pérdida referente al estado de **goce**-, y que se hace patente cuando se accede al lenguaje. De ahí que organice su goce-imposible el yo-narrador en sus **síntomas**, que devienen en modos de asegurar su congruencia como sujeto, síntomas que son la intrusión de lo Real-imposible de su goce en el mundo del significante. Sus síntomas no tienen otro sentido que el de paliatorios a esa pérdida del goce original (de la unión con el cuerpo materno); aminorándole así el displacer que le aqueja, mientras tanto, observa las imágenes de los

³⁹ Zizek, Slavoj. Op. cit., pág. 110.

seres, los objetos y a sí mismo, en el registro de lo imaginario que él suele trastocar.

Va a distinguir mediante el lenguaje a la Naturaleza y la Cultura, **opta por la Naturaleza**, como dimensión de lo verdadero, entonces, he ahí que forja su mito máximo: 'su creencia en lo factible de la felicidad', y que lo hará configurar como **un sujeto por el deseo de la felicidad**.

De otro lado cuando se decide a actuar siguiendo la lección que Ramón le dejó: "preguntaría a Ramón: ¿qué hago ahora, amigo mío? Y él respondería como en los días felices de su vida en la Sierra: -Haz lo que quieras. Y yo haría lo que quisiera (...). Yo hago lo que quiero. Una paloma se ha llevado mi último buen pensamiento. Ahora soy yo como soy verdaderamente, limpio, asiático, fino, malo. Ahora llevo cuello redondo de caucho"⁴⁰. Este "hacer su voluntad" en su papel de adulto constituye **la fantasía fundamental de nuestro personaje narrador**. Es el marco que le dará significación, un lugar en el universo estructurado por el lenguaje, un rol que está llamado a desempeñar en la llamada "realidad". "Ser dueño de su actuar" es su fundamental soporte en el mundo. Tenemos la fórmula de la fantasía ($\$ * o$) que nos ilustra Lacan como "una respuesta a la pregunta del gran Otro, al orden simbólico".

Nuestro personaje (el sujeto) encuentra en la ya mencionada fantasía fundamental una respuesta al requerimiento del orden del significante; congruente con su ser ontológico. En este sentido la **fantasía** es, por ende, una defensa contra la "pulsión de muerte".

Hemos pasado por la experiencia de haber confrontado los síntomas del sujeto del discurso, y asimismo, hemos llegado a través de ellos a la fantasía fundamental, que exponemos para dar cuenta del significado global de nuestro texto, de su sentido más profundo; sólo nos queda determinar dentro de la enseñanza de Lacan una paradoja: que el **gran Otro**, el orden simbólico, también está estructurado en torno a un núcleo imposible / traumático, en torno a una falta central; que la fantasía encubre, llena el vacío, la falta en el Otro, pues el único significante posible del goce es **el significante de la falta en el Otro**, el significante de su incongruencia. **Los síntomas y la fantasía fundamental**, son las formas de eludir la "pulsión de muerte"; y el **mito salvador** del sujeto narrador sólo enmascara, oculta, encarna una **nada**, una falta, el vacío de su ser - en - el mundo; en fin la **absurdidad de su ser**.

Precisando un **esquema significacional** del texto analizado –ya instalados en el nivel profundo de la estructura semántica-, tenemos un principio y un final de historia, y a través de ella, el desarrollo de las búsquedas y obsesiones del personaje narrador , Ramón, Catita, etc.

Formalmente el texto principia con la estación del invierno y concluye con un verano extremadamente caluroso. **Verano e invierno** se convierten en metáforas de la oposición semémica: **VIDA / MUERTE**. Ya hemos reiterado anteriormente que el yo-narrador evade la realidad de la muerte.

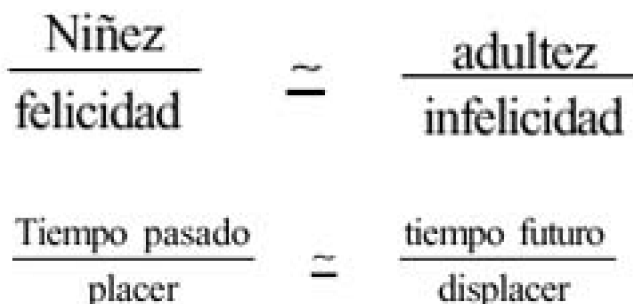
El texto de **La casa de cartón** además contiene una segunda oposición temática: el campo y la ciudad, que corresponden a dos grandes "configuraciones discursivas"

⁴⁰ Capítulo 36 del texto La casa de cartón, que es un capítulo que contiene la clave de la solución de nuestro análisis interpretativo.

(Greimas), **NATURALEZA / CULTURA**. Así se constituyen dos grandes campos de significación (metasemas).

A continuación, se observará el juego de las **isotopías** en que se mueve el texto; tenemos los ejes sémicos de términos opuestos que polarizan las significaciones del texto y que se organizan dentro de los cuatro grandes campos de significación ya mencionados. Para esto utilizo la estructura de sentido de formulación levi-straussiana:

1) **VERANO Vs. INVIERNO**



El presente de lo narrado es el tiempo de la **adolescencia** que añora el tiempo perdido de la niñez y teme el de la adultez.

2) **NATURALEZA Vs. CULTURA**

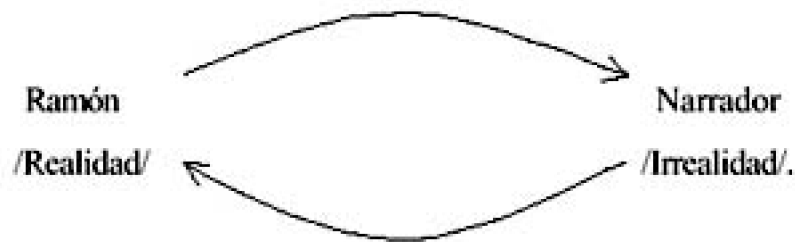


Los mitos del personaje narrador pertenecen al clasema **/irrealidad/** frente al de **/realidad/**. La realidad no se puede evitar y es displacentera.



El deseo sexual especialmente enmarcado por el paisaje de campo es permitido, sólo si se queda en mera fantasía; si se lleva a cabo la acción, o unión sexual, es vista como **pecado** aunado a **culpa** por el narrador.

Finalmente es importante establecer que el personaje Ramón, quien en un inicio se muestra **realista** (cap. 8), deviene un sujeto dado a fantasear (cap. 36). En cuanto al personaje narrador, de aficionado a elaborar fantasías, se propone para el futuro, asumir la realidad, reservando su sensibilidad estética. Así se da un desplazamiento entre los clasemas **/irrealidad/** y **/realidad/**.



¿Soy la Creatura o el Creador? ¿Soy la Materia o el Milagro? De ESCRITO A CIEGAS.

B.- BILDUNGSROMAN “UN RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE”:

La casa de cartón constituye por cualidades propias una novela de los años de formación (y por ello pertenece al género del Bildungsroman). Es una novela donde un adolescente observa al mundo y los seres que le rodean bajo una óptica artística, en la que además es asaltado por los temas ontológicos de la muerte, Dios, la soledad, la vaciedad de los seres, el tiempo, etc.

La casa de cartón es una obra no exenta de rasgos autobiográficos, que se puede situar al mismo nivel de **Un retrato del artista adolescente** (1916) de James Joyce por la similar temática que presenta: la emoción de los años formativos en que hace su aparición la duda religiosa, la urgencia de la libido aunada a la conciencia de culpa, la opción por la libertad configurada en el arte y asumidas por Stephen Dédalus; son cuestiones que no están alejadas de las inquietudes del personaje narrador de **La casa de cartón** (1928)⁴¹.

Como ‘novela de formación’ **La casa de cartón** contiene las inquietudes literarias-artísticas del narrador y de sus amigos, todos adolescentes imbuidos por un afán de cultura literaria. Por eso nuestra obra refiere a otras obras, y a otros autores: “las obras hablan siempre de las obras anteriores o en todo caso las suponen: el deseo de escribir no viene de la vida sino de otros libros”⁴².

Procedemos a develar los referentes literarios y artísticos que corresponden a esta novela de los años adolescentes de formación literaria:

Martín Adán dedica su libro al gran poeta simbolista José María Eguren (1874 - 1942). Ello es muy significativo, ya que es una muestra de admiración y tributo a alguien que es considerado un maestro y ejemplo a seguir.

⁴¹ Francis Scott Fitzgerald, en 1921 sorprende con una obra que también se puede adscribir al género del Bildungsroman: A este lado del Paraíso (This side of Paradise), que es una obra autobiográfica, en que se exhiben la nostalgia y abandono de un joven americano que ve truncada su vida por la guerra.

⁴² Todorov, Tzvetan. Critique de la critique. París, Ed. du Seuil, 1984; pág. 14.

La visión de los elementos del ambiente se da a través de los textos y de los autores leídos: "Una bandera de seis colores, al henchirse lentamente de un viento muy alto, insensible abajo, acusa flancos de bailarina española. Consulado general de Tomesia, país que hizo Giraudoux ". En el capítulo 2, el narrador observa las cosas con una visión literaria, de los paisajes creados por un escritor, en este caso por Jean Giraudoux.

Al resumir sus amores, el narrador manifiesta: "Mi tercer amor tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas, casi cocotas. Hubo que leer a Fray Luis de León y a Carolina Invernizzi". Funciona aquí una calificación irónica de los autores que son del gusto de su tercer amor; mezcla de poesía del Siglo de Oro (lectura obligatoria en el colegio) y de la obra folletinesca de la autora italiana citada. Ambas sirven para una mordaz ironía en la valoración de una muchacha superficial.

La **fantasía colectiva** de la consagración literaria de los jóvenes escritores en París, se ve rubricada por el discurso onírico del narrador acerca del 'sueño de Manuel' -capítulo 11-; incluso nos indica brevísimamente el contenido de la novela, de notorios rasgos vanguardistas, novela que escribe Manuel abordo de un barco. En la segunda parte de este capítulo, denota los caracteres ambientales del Barranco de la bajada a los antiguos baños, ambiente propicio a la recepción de las obras de autores franceses de moda en los años 20: Paul Morand, Blaise Cendrars, Raymond Radiguet, el rumano Panait Istrati, todos escritores cosmopolitas de vanguardia que asimismo fueron escritores viajeros. Esos autores están descritos con una fuerte dosis de ironía, lindando con la burla y que encajan en el Barranco cosmopolita. El narrador contrasta esos autores europeos con el ansia de "un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres". Ilusión de artista adolescente, en el trasfondo; afán de cosmopolitismo, reconocido burlescamente por el propio personaje narrador.

Al mostrar los rasgos de la **señorita Muler** y el de su vida cotidiana -capítulo 12-, transcurrida en la monotonía, añade: "No comprendía a Eguren, pero le conocía de vista", que es una nota de admiración hacia una figura que es considerada como incomprendida por su obra singular. La señorita Muler no trasciende a las cuestiones profundas, por eso no comprende la poesía de Eguren. Se muestra la no-afición de la señorita Muler a la literatura.

En el capítulo 18, explícitamente apuesta el narrador por la literatura vanguardista, y avista lo circundante con la afición por lo imprevisto. Los elementos del paisaje vespertino, son dotados de una intención lúdica proveniente del vanguardismo: "El cielo, afiliado al vanguardismo, hace de su blancura pulverulenta, nubes redondas de todos los colores". Es un artista adolescente que ha roto con el pasado tradicional, pues ahora su visión vanguardista llega hasta la naturaleza, que no es retratada con los visos bucólicos de otrora. Bajo la mirada vanguardista, son confundidos el cielo y la tierra, y ambos se reflejan: "advierdo que el campo está en el cielo: un rebaño de nubes gordas, vellonosísimas, con premios de Exposición, trisca en un cielo verde". Subyace una actitud de desafío a la racionalidad del lector, de desafío a lo acostumbrado. A esa misma finalidad conlleva la humanización y la sinestesia de los elementos naturales. Anida en este narrador adolescente un fuerte ánimo anticonvencional de cambiar las reglas lógicas que rigen el funcionamiento del mundo.

En cuanto a **la visión de la naturaleza desde la literatura** encontramos las siguientes manifestaciones: “Pero en marzo hubo un lunes con la tarde rosa, una tarde de la decadencia de D’Annunzio, y allí todo el mundo se enterneció con la tarde rosa”. (Capítulo 19). Para exaltar la singularidad de esa tarde, cita al autor italiano Gabriel D’Annunzio (1863 - 1938); la voz del narrador define la tarde con signos de lo extraño y llamativo, sin faltarle lo melancólico. Mas esa mirada se burla de lo aparente, descubriéndose la estulticia de los habitantes barranquinos que se aprestaban a esperar la singularidad de una tarde que deviene común y corriente: “la concurrencia al cine celeste desaprobó que se hubiera alterado el programa. ¿No se daba ‘Divino Amor’? El argumento era de D’Annunzio, el héroe de Fiume, un bachiche calvo que hacía versos”. Claramente se indica la burla dirigida al escritor precursor del futurismo, un rechazo a una obra llamativa y que en el fondo no es verdadera; opone el artista adolescente la apariencia a la esencia. D’Annunzio “situaba la existencia por encima de normas, como algo reservado a los fuertes, dominio del Superhombre; asociaba la belleza a la lucha, a la voluptuosidad y a la muerte”⁴³.

Incluso también la música interesa a la visión del narrador: “En una ventana, un piano viejísimo se moría de amor, como el duque de Hohemburgo -calva rosa, patillas blancas- en no sé cuál opereta de Kallmann”. Contribuye el arte musical a la imaginación del artista adolescente.

Hay una confesión acerca de lo selectivo de sus lecturas literarias españolas, excepto en el caso de Raúl, quien leía libros franceses, ingleses, italianos (capítulo 23). Por intermedio de Raúl, los inquietos amigos, conocen a James Joyce y a Stephen Dédalus. Podemos intuir una tácita admiración a **George Bernard Shaw, Luigi Pirandello**, y por supuesto **Joyce**. La peculiar interpretación -no profunda- que hacen de los personajes literarios (amorales pero vivos); es una visión vitalista que hace coincidir **arte-vida**, con humor, resaltando así la fuerza innovadora inherente a dichos personajes. Esta es una forma humorística de rendirles tributo. Igualmente la calificación iconoclasta de los autores: “¿Joyce? Un idiota. ¿Pirandello...? Otro idiota. ¿Shaw...? Un tercer idiota, más idiota aún que los dos anteriores”. A pesar que parezca contradictorio, al aludir a estos escritores y al tratarlos coloquialmente, intenta reunir vida y literatura en un **juego de búsqueda cognitiva**. Se alude ligeramente además, a Oscar Wilde. Se enfrenta esta literatura innovadora de los autores mencionados a los de la literatura española.

Subyace en la sumaria mención de autores peninsulares de orientación tradicional y costumbrista, una crítica a la ‘religiosidad’ que tiñe sus obras, con la intención de juzgar una literatura muy influenciada por lo eclesiástico, y que pretende ser moralista. Los personajes de esta literatura están faltos de vitalidad -salvo excepciones-.

Crítica y burla son los elementos para la valoración de sus lecturas españolas: Jacinto Benavente, Fernán Caballero, Pardo Bazán, Pereda, Pérez Galdós, Maeztu, Camba, el Padre Coloma, Baroja, Azorín, Valle Inclán, Zamacois. **Los amigos -artistas adolescentes- adquieren más conocimiento del mundo y de los hombres a través de los personajes de Joyce, Shaw y Pirandello**, quienes provienen de una literatura que no pretende ser moral y que muestra personajes investidos de **una voluntad**

⁴³ De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia. Vol. I. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974; pág. 120.

afirmativa. Mientras que la literatura española se torna sosa, desvitalizada con personajes que no reflejan humanidad.

Por todos los discursos que asume la voz del narrador caemos en la cuenta de que **acoge la posición innovadora debida a la vanguardia;** requiere por tanto de un nuevo lenguaje y de las propuestas de los autores que revolucionaron la literatura, entre los que destaca el creador de Stephen Dédalus. Para la visión del mundo de nuestro artista adolescente es necesaria la ruptura con los cánones tradicionales, ya que su mirada traspasa lo usual hacia lo ilimitado, que es al mismo tiempo necesario y liberador.

En el lamento por la extinción del verano, que aparece en el capítulo 25, el narrador y su amigo Lucho Mos denominan a un malecón 'bulevar Proust': "-malecón, antiguo, valioso, notable, que no es un bulevar por los dos lados, sino por uno solamente- al otro, sicológica inmensidad del mar, la acera de la calle en que está la casa de la familia Swann". La realidad se observa a partir de lo literario, como aquí en que se rinde homenaje implícitamente a la obra del escritor francés Marcel Proust y a sus personajes, integrantes de la familia Swann. Para Proust lo más importante es el **tiempo** y el **recuerdo** almacenado en los olores, sabores y sonidos, apegos que vemos realizados en la aprehensión del mundo y los seres, repetidas veces confirmadas por la voz del narrador. Se imprime por ende un vínculo de visos identificatorios con las obsesiones proustianas.

Aclaremos que el narrador de **La casa de cartón** asume una sensibilidad desde la perspectiva del arte y concretamente une a la literatura con la realidad; pero esto también es susceptible de ser **deconstruido**: "Pero ahora no es el mar un lado de calle de novela francesa -el mar ahora es el mar con olas y con su poco de ensoñación para tía soltera-". La finalidad, **el grado supremo de esta visión literaria** constituye **el estado de éxtasis** que se experimenta en una noche de luna plena: "Hoy habrá plenilunio, luna llena, (...). No dejaremos de venir aquí esta noche. En la taza de café del firmamento, flotará indisoluble, ingrávido, el terrón de azúcar de la luna. Y todo ello será poesía, amigo mío". La poesía también es una suerte de revelación mística, un estadio superior al que se debe aspirar.

"Y una nube del color del café con leche ¿qué será? Es posible que no sea nada. O quizá sea ella un verso de Neruda. O quizás una costa de signo, patria de Amara, sueño de Eguren". Esta divagación sirve para ratificar la preferencia por la complejidad del estadio en poesía, una opción obsesivamente denotada. José María Eguren es por esto el inspirador y protector de la vocación poética. "Amara" es el personaje de su poema "Véspera", poema de clara ambientación evocadora del mar, y por ende de Barranco. Eguren es el numen de la opción poética del narrador.

La opinión del autor sobre la labor poética, desde los comienzos de su ejercicio literario, explícitamente apuntaba a aunar el éxtasis, el frenesí con la medida, la lucidez y la razón. Es decir dominar la energía poética y elaborar un magno producto de esa cantera. Todo esto está claramente expresado por el **joven Martín Adán** en el breve prólogo de **Tren**, libro de poemas de José A. Hernández, en 1931, lo cual es de por sí una confesión de su propio quehacer⁴⁴.

⁴⁴ Ver: Bendezú Aibar, Edmundo. La poética de Martín Adán. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva S.A., 1969; págs. 64 / 65.

Volviendo a la novela, debo destacar de aquella actitud de adoración lúdica a la luna un rasgo de **romanticismo**, detectado en otros pasajes de nuestro texto; aún cuando Ramón lo niega en **poemas underwood**, al denostar a Víctor Hugo. Se abomina la ciudad porque no es propicia al arte, como sí lo es la naturaleza; y hay en esto otra confirmación del espíritu romántico.

El poeta es por esencia un inconforme, un iconoclasta fuera de reglas coercitivas: “Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría”. Esta actitud de burla iconoclasta se encuentra en los versos heredados de Ramón: “Spengler es un tío asmático, y Pirandello es un viejo estúpido, casi un personaje suyo”.

Los personajes de la literatura son arquetipos, encarnan cualidades que son percibidas como inherentes al desarraigo del ser - para - la creación (el artista):

“Andar por las calles como los hombres de Pío Baroja (todos un poco perros).

Mascar huesos como los poetas de Murger, pero con serenidad”.

Por último Ramón deja a su amigo una lección que contiene el credo clásico de la elaboración de una obra con pretensiones de eternidad:

“Nada me basta, ni siquiera la muerte; quiero medida, perfección, satisfacción, deleite”.

Podemos compendiar de estas normas dejadas por Ramón: **el gusto por la naturaleza de génesis romántica**; la emoción poética que debe ser sujeta a una ardua elaboración, esquivando el facilismo; que deberá dar como producto, una obra artística en la que el tiempo no haga mella.

En cuanto al ser del creador, éste debe no transigir con los otros, e incluso disentir de las grandes figuras para así **elaborar una obra auténtica, sublime y eterna**.

Los días en que obsede la pulsión erótica también son vistos con la referencia literaria en la voz del artista adolescente: “Días terribles en que todas las mujeres son una única mujer en camisa. Días terribles de las entrelíneas de Zamacois, terriblemente serias... No, nada de Paul de Kock, míster Kakison”. (Capítulo 28).

Cuando el narrador se dirige a Catita (capítulo 31) comentándole que no cree en la astrología, de paso expone su práctica poética: “Acepto que haya estrellas tristes y estrellas alegres. Hasta afirmo que las estrellas tristes son un excelente motivo de soneto catorcesílabo”. Que se convierte en una confesión sobre el ejercicio literario. Inmerso en el mismo capítulo, dentro del discurso filosófico, se erige un homenaje a un poeta predilecto: “Sí, Catita. Pero algunas vidas no son un charco, sino un lago, un mar, un océano donde sólo se miran el cielo y las montañas, las nubes, grandes barcos. Así, la vida de Walt Whitman -un yanqui medio loco que, por eso, fue un excelente poeta- fue un océano lleno de trasatlánticos”.

Para configurar la crítica, con un fondo de burla, se sirve de un personaje que pugna entre la realidad y la ficción, Sergio. La voz del narrador describe la figura de Sergio (capítulo 32) del que destaca su mitomanía. De pronto Sergio se metió a fraile y a partir de ese momento se convirtió en un personaje susceptible de ser motivo de una biografía, cuya autoría debería corresponder al escritor español Eugenio D’Ors. Sergio sirve para

ejemplificar la mala literatura de Eugenio D'Ors: "¡Oh qué libro maravilloso podría hacer Eugenio D'Ors con la vida y la muerte de Sergio! ¡Cómo conviene a una vida inmotivada y estúpida, la filosofía rosa, tan ingenuaza, tan catalana, del Glosador!" El artista adolescente dota a los seres de su entorno de una sustancia proveniente de sus lecturas literarias.

Sergio es producto de la mala literatura de Eugenio D'Ors, pero Sergio es, asimismo, un muchacho cualquiera visto confusamente en una calle. No obstante Sergio sólo adquiere consistencia, existiendo como personaje del autor tan sutilmente criticado y a quien también se le conocía como "el glosador".

Otra confesión del yo-narrador, acerca del ejercicio creativo, de la práctica literaria entendida como esfuerzo, aparece connotada como un secreto, en el capítulo 35: "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".

Un joven tan dado al arte que hasta percibe a los barrenderos como artistas, que realizan con sus escobas dibujos en las calles y cuyos aspectos corresponden al prototipo del artista bohemio.

Vemos, a través de las citas registradas que se forma **un tenue retrato del artista adolescente**. Son citas acerca de sus referentes literarios, de las confesiones de la labor creadora, de las críticas mordaces a autores; de su adhesión a la vanguardia.

En fin una contradictoria emoción romántica que debe aunar al **esfuerzo por producir una obra, (el poéioo) que pugne por la perfección**. Esta es muy suscintamente la meta del narrador de **La casa de cartón**.

Hemos expuesto la etapa de formación de los basamentos para un futuro creativo, el único que avizora el narrador y que es un indistinguible existir y crear.

No podemos dejar de mencionar al poeta Rubén Darío -iniciador del modernismo- quien cierra la galería de los autores predilectos del yo-narrador. El poeta es aludido por un verso perteneciente al inicio del poema "Sinfonía en Gris Mayor":

"Ahora **el mar** es un espejo donde se mira el cielo, **un grueso y vasto cristal azogado** de lizas y corvinas"⁴⁵. (Capítulo 36).

⁴⁵ Las palabras en negrita corresponden al verso de Rubén Darío.

CAPÍTULO IV. OPTICA FILOSOFICA SUBYACENTE EN “LA CASA DE CARTON

Tropezando, siempre tropezando, En esta sombra deslumbrante Que es la Vida, y su engaño y su encanto. De ESCRITO A CIEGAS.

A.- LOS TEMAS METAFISICOS:

Encuentro en la novela, además de los discursos analizados, un ‘discurso filosófico’ que se encuentra subyacente. Propongo por lo tanto realizar una lectura filosófica de **La casa de cartón**.

La literatura se vale del lenguaje (y por tanto de conceptos), en consecuencia, **no elude la posibilidad cognitiva** de exploración filosófica, especialmente en el texto que analizamos que roza insistentemente con grandes y obsesivos temas metafísicos. Esto no es óbice para catalogar a **La casa de cartón** como ‘aventura del lenguaje’, producto del lenguaje nuevo que instauró el vanguardismo.

En cuanto al tema de La Vida, Ramón la percibe con desesperanza, incluso es aceptada con resignación, apoyándose en la filosofía de Schopenhauer. (Capítulo 5).

Al metaforizar la vida: "la vida es una charca que se corrompe". (Capítulo 31), el narrador afirma **la transitoriedad del existir**. Otra faceta de la problemática es la correspondencia inevitable entre el ser y los otros: "Porque la vida de uno es un charco, pero la vida de los otros son caras que vienen a mirarse en él". El alma está contenida en el agua del charco. Existen pequeñas y grandiosas vidas, según las acciones de los seres. Pretender la autoría de la trayectoria de su vida es conjurar lo inevitable: "Y yo soy el niño novillero que cava su vida en las arenas de una playa". La vida trae como correlato la muerte y el ser tiene consciencia de ello, pero asimismo es impotente ante este hecho irreductible; el único paliativo que resta es el **deseo** de la inmortalidad. La **vida** es un tema que produce alegría, pues es la experiencia del existir, así como trae dolor la certeza del **morir**: "ese eterno aburrirme de estar muerto". Se busca evadir la angustia, a través de la expresión lúdica al referirse a temas como vida y muerte.

En relación a La Muerte, diremos que se busca evadirla porque es la consciencia del vacío. El narrador teme pensar en ella (capítulo 25). La llegada del invierno viene signada con la **idea de morir**, y es necesario conjurar esa sensación de pérdida, o mejor dicho de vacío.

Es precisamente una sensación de temor ante la idea de la muerte, la que es enmascarada bajo el tedio: "El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto". (Capítulo 31).

Donde aparece la idea de muerte en su desnudez, es en la representación que se hace, de la supuesta muerte de Sergio, el personaje digno de Eugenio D'Ors. La muerte es adjetivada como "grande y cruel", precisamente porque es inexorable (capítulo 32). Es sólo una nota de angustia dentro de la burlesca crítica a la literatura de Eugenio D'Ors.

Puede agregarse que lo 'grotesco' le es útil para caracterizar los seres que son para - la muerte, como las viejas beatas del capítulo 3; o la vieja que va en el tranvía (capítulo 9): "Una vieja siniestra, con la piel de crespón, del mismo crespón de su manto, en el asiento que ocupaba Ramón". Al espectarla, el yo-narrador siente la presencia de la **idea de muerte**, por eso la refiere con un adjetivo grotesco. Aversión a lo decadente, a la vejez, se percibe así un **evitar pensar en la muerte**.

El concepto del Mundo y el de los Seres viene inmerso en el discurso metafísico del narrador adolescente, dentro de temas obsesivos.

El mundo fenomenológico es sólo apariencia: "Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos". (Capítulo 3).

"En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran, y la superficie tiene a su merced las imágenes". (Capítulo 7).

Se presenta una desconfianza ante la apariencia, lindando el mundo y los seres con la falacia, existe la duda metafísica ante sus existencias. Es en el capítulo 21, donde se profundiza sobre esta cuestión; se muestra a los seres vacíos: "Es indudable que hay hombres que no son sino sus pantalones vacíos. Niños hay que no son sino la alegría de la gorra marinera (...). Frailes que apenas son una arruga de una sotana". Se ve alrededor de esta afirmación la idea central de la vaciedad de los seres. En un mundo

que deviene en apariencia, sólo caben seres vacíos representados por sus vestidos. Resta al **yo** (el narrador) afirmar su voluntad, del que se sabe poseedor. Si se implanta la desconfianza acerca de los otros, se impone la confianza en la voluntad del yo:

“Yo hago lo que quiero. Una paloma se ha llevado mi último buen pensamiento. Ahora soy yo como soy verdaderamente, limpio, asiático, fino, malo”. (Capítulo 36). Se define detrás de estas expresiones la **voluntad de poder** concebida en la filosofía de Nietzsche, como apuesta por la **vida creativa**. El yo sólo debe afirmar su **voluntad de crear**. Este tema también se presenta en el capítulo 37. El mundo es una representación: “- pantalla de cinematógrafo, pero redonda y sin necesidad de sombra-; de ella emanan todas las cosas. Al fin de cada haz de rayos -una casa, un árbol, un farol, yo mismo. (...). Todos somos imágenes concebidas en un trozo amplio y calmoso, imágenes que se folian, o se enyesan y fenestran”.

El narrador siguiendo a Nietzsche sólo justifica la percepción de la realidad, el mundo y los seres como obra de arte, o como fenómenos percibidos estéticamente⁴⁶. El arte se constituye en un estadio máximo, el arte es su verdad ante la apariencia.

En cuanto a la condición humana de La Soledad. En el capítulo 15, se observa que, en el encuentro con el mar queda un residuo de soledad, los espacios amplios conminan al yo narrador a la soledad y lo conducen a la melancolía. Podría afirmar que el sentimiento de **soledad inherente al narrador** discurre a lo largo de la novela, ya que siempre la percibimos a través de sus exploraciones por las calles de Barranco y primordialmente en el contacto con los elementos del paisaje situado a las afueras, sea el campo o el mar; elementos que le incitan a reflexionar, e incluso diríamos que le son propicios (son estancias o espacios que albergan al ser pensante).

No obviemos que el espacio infinito del cielo en conjunción con el del mar es el **summum** productor de la soledad y melancolía. Luis Loayza dice al respecto: “La soledad de Martín Adán ya está expresada en su libro de adolescente. (...). Es un joven nostálgico, tiene una sensibilidad sudamericana y algo perversa por lo viejo, lo condenado a desaparecer. Barranco, la Bajada de los Baños, los ficus abrumados”⁴⁷.

La pérdida de La Esperanza trae como consecuencia la sensación de **fracaso** en Ramón: (capítulo 5). Y es que, aquí se presentan las funciones de la adultez como abominables, el futuro se ofrece desesperanzador y por ello cita Ramón a Schopenhauer, representante de la filosofía pesimista. Un adolescente que avizora la vida que le espera, con signos desalentadores, encalla en **la certeza del fracaso** y revela una faceta de la condición humana: la del ser arrojado a la pérdida de la libertad, a la obligación y a la decadencia. Se intuye subyacente el temor a la finitud, **a morir** en último término.

Toda esta desesperanza, tristeza o melancolía incide en la inminencia del Tiempo, magistralmente graficada en la llegada del invierno y la pérdida del tiempo estival,

⁴⁶ Valverde, José María. "Nietzsche: una nueva exigencia para el pensamiento". En: Historia del Pensamiento. Fascículo Nº 83. Ediciones Orbis S.A. Madrid, febrero, 1986; pág. 92.

⁴⁷ Loayza, Luis. "¡Todo, menos morir! Martín Adán". En: La casa de cartón 7. Revista de Arte y Literatura. Año V, Nº 7, Callao, julio de 1985; pág. 4.

(capítulo 25). Al connotar la voz del narrador que el invierno que se aproxima es bergsonianamente, nos quiere decir que se aproxima un tiempo 'vivencial' plagado de negativismo. El tiempo de este verano barranquino que ya fenece, no se repetirá; el tiempo lúdico de ser libre para intentar aprehender la felicidad se desvanece y se avecina el de la faz seria, Lima y la temida edad de las obligaciones de adulto. El único refugio que queda y permite la **sensación de eternidad** es la 'contemplación estética' de emoción romántica; por esto busca el narrador, acompañado de su amigo Lucho, ahondar en el estadio místico al prometerse contemplar 'la noche de plenilunio' para conjurar el tiempo disonante que inexorablemente debe vivirse. El verano, tiempo del adolescente, de la esperanza, del **ensayo de felicidad** culmina y la vida ofrece ahora la desesperanza que parece un ensayo de muerte.

El destino, el porvenir conmina al temor: "tiembla mi ser al destino inconocido". (Capítulo 37). Pero en esa intuición del tiempo serio y negativo que deberá vivir, y en ese someterse a su condición de ser finito, el yo-narrador se siente aún con derecho a ejercer la labor lúdica de crear su peculiar 'concepto de tiempo y espacio' (mientras no llegue el invierno). Prefiere el tiempo de la noche, el de los postes que caminan: "De noche se echan a andar los postes. Yo he reconocido en una calle alejadísima a un poste que se pasa el día entero parado a la puerta de mi casa", desecha por tanto "El día, con su invariable humor de lluvia, [que] los detiene en sus catorce horas, al filo de las aceras".

Opone débilmente el tiempo creado por su fantasía al inexorable de las mañanas que se suceden unas a otras. Quiere ver los minutos como pequeños frutos que caen de "un eucalipto gotero" (diseñar el tiempo como un remedio casero)⁴⁸. Por último, ejercer la función lúdica en la aprehensión fenomenológica, hasta cuando la proximidad al negro foso de la adultez lo permita.

Un tópico en que incide continuamente el discurso filosófico del narrador es en el concepto de Religiosidad que denomino **religiosidad lúdica**. Las campanadas del ángelus vespertino se convierten en: "-pompas de jabón tornasoladas que el pueril San Francisco lanza por las cerbatanas de las torres de su iglesia en un cielo para un niño-". (Capítulo 8). Se destierra la solemnidad del culto religioso, esquivando así la tristeza que implica lo cristiano, la noción de Dios en el narrador incluye la alegría. San Francisco hace pompas de jabón para alegrar a Dios; esto debido a que la imagen de los santos, en la iconografía católica, siempre prefigura sufrimiento, solemnidad, melancolía, muerte.

Lo hierático deviene lúdico en **La casa de cartón**, porque aproxima un Dios benevolente al narrador, quien se siente adentrado (por formación religiosa) en una conciencia de culpa, primordialmente con respecto a la función sexual⁴⁹.

En el yo-narrador se produce una "crisis de la religiosidad", ya que al referirse a la religión (como censora moral) no obvia la crítica irónica. Al discurrir sobre el **sueño de la señorita Muler** (capítulo 12), aplica la burla, para definir la influencia nefasta de la religión en la conducta inconsciente de la maestra fiscal. Para entrar en el sueño de la señorita Muler, Ramón debe tener ropaje eclesiástico, ser un santo para pasar la censura.

⁴⁸ Ver el último capítulo de la novela.

⁴⁹ Véase el capítulo II, subcapítulo B: "Crisis de la libido".

Hasta el decorado del paisaje del sueño, debe tener esa propiedad. Un tono humorístico esconde una crítica ante la rigidez de la moralidad religiosa extremada, que limita el impulso vital de la libido.

Desarrolla su crítica anticlerical en el capítulo 14, encontrando en la saludable y cándida actitud de Lulú un antídoto ante la oscuridad, solemnidad y decadencia de las beatas que acuden al templo: “Y era buena: una almita pura que sólo quería alegrar a Dios con sus travesuras. Lulú era una santa a su manera”. Es una exaltación a la espontaneidad, a la alegría, al **vitalismo**⁵⁰. La **religiosidad lúdica** es la solución a su crisis religiosa.

Sergio que ‘un día se metió a fraile’ (capítulo 32), se convierte en un motivo para la crítica anticlerical del narrador. Sergio es por antonomasia un amoral; pero a su modo es un espíritu afirmativo nietzscheano, hasta que se convierte en un fraile y deviene una “vida inmotivada y estúpida”, afín a la filosofía y materia de la literatura de Eugenio D’Ors. Una literatura sosa, insulsa y por esencia clerical.

En el capítulo 36, encontramos otra ejemplificación de la **religiosidad lúdica** como única teología adaptable al ser del narrador: “Tararean las campanas de San Francisco una cancioncilla ligera -no las oiga el prior-”. La finalidad es no percibir el sentimiento de **culpa** que proviene del Dios castigador. Es **una búsqueda de un Dios cómplice** en este juego que lo ayuda a soportar la existencia que se intuye en sí trágica.

Crea su alegría, desacralizando lo solemne: “Una hora sacristana apagó el sol con la caña de un sauce”. (Capítulo 38 y último de la novela).

Advierto que la voz del narrador no se despoja de la ‘compasión’ inculcada por la religión, aún cuando afirme su “voluntad de poder”. Por ello se solidariza con lo animado e inanimado; no debo dejar pasar por alto que se inscribe un cierto sentido de **alteridad** hacia las cosas, que poseen una existencia sujeta al hombre, quien impone sobre ellas modificaciones que no debieran producirse:

“Hay entre las cosas, ligas de socorro mutuo, que el hombre impide”. (Capítulo 2).

“Los adoquines son piedras talladas a martillo. El sol los mata, pero ellos no se quejan. No sé por qué están aquí, sufriendo sin pagar”. (Capítulo 36).

Vale la pena citar a Luis Felipe Alarco (quien fue integrante de la generación de **Martín Adán**) en relación al tópico de la religiosidad del autor de **La casa de cartón**: “La devoción de Rafael es poco ortodoxa. Su genio, su ironía, su desgarramiento, lo conducen por parajes descreídos e insólitos. (...). De Dios queda una herida y una ausencia. Ya no es Aquél de su infancia; ni socorre ni se aposenta en la vida, como antaño”⁵¹.

Los filósofos que influyen profundamente en la óptica filosófica del narrador, y de paso en el Ramón de los **poemas underwood**, en toda su magnitud socavadora de los

⁵⁰ No excluimos cierta influencia nietzscheana en su crítica a la religión.

⁵¹ Alarco, Luis Felipe. “En torno a Martín Adán: el silencio de Dios”. En: Dominical / Suplemento del Comercio. N° 22. Lima, 2 de junio de 1985; pág. 7.

valores positivistas y religiosos, son los siguientes pensadores alemanes:

Arthur Schopenhauer (1788 - 1860) con su visión del mundo como una pura representación de lo mismo, un engaño que nos tiende la irracional, única y absoluta voluntad de vivir; la existencia se torna absurda. Nos propone desencadenarnos de la vida engañosa.

Es imposible eliminar el mal moral o físico del mundo. La filosofía de Schopenhauer concibe un sujeto escindido, desgarrado, provisto de un afán irracional e inconsciente de perpetuar la especie⁵², y así prolongar el dolor del existir. Lo único que podría remediarlo es anular **el deseo**. Dota este filósofo al arte con el signo de lo liberador. Su obra máxima es

El mundo como voluntad y representación.

El otro gran pensador, cuya huella se puede percibir en el discurso filosófico de la novela es: **Friedrich Nietzsche** (1844 - 1900), desarrolla una crítica a la religión cristiana que cultiva el sufrimiento, el sentimiento de culpa y que niega la vida. Este filósofo afirmó los valores de la vida 'sana y creativa'. Empezó además una dura crítica al progreso y a la modernidad. Considera que detrás del yo existe una pluralidad de fuerzas: yo es muchos. Otorga primacía a lo estético como revelación auténtica de la realidad, más auténtica que toda expresión esencialista y abstracta.

Al constatar la muerte de Dios exigió la existencia del Superhombre. La obra más importante y conocida del filósofo es **Así habló Zaratustra**.

El narrador no deja de nombrar, a los filósofos vistos, pero de una manera lúdica, como no tomándolos en serio (capítulo 5): "Humildemente, Ramón se despojó de su esperanza como si se hubiera despojado de su sombrero. -La vida, y él que empezaba a vivir... Había que resignarse, citó a Schopenhauer y resolló profundamente, como durmiendo-. Yo preferí Kempis a Schopenhauer. Nietzsche era un farsante. Ramón no había leído a Nietzsche, pero sí había oído hablar del Superhombre. El sabía que Superhombre era un alias de Firpo".

Tomar consciencia de las cuestiones profundas, es tan desgarrador en el yo-narrador, que tiene que recurrir a emitirlas con el disfraz de lo lúdico, lo no-serio; para así no perder el ensayo de felicidad que se ha propuesto.

Hemos dejado para el final de este subcapítulo el discurso filosófico implícito en **poemas underwood**, versos que dejó Ramón al narrador; considero que el analizar estos versos como 'aforismos'⁵³, y no como 'greguerías', no es desvirtuar su carácter literario. Dado que la factura de texto literario de **La casa de cartón** queda en sí establecida.

Un 'aforismo' formalmente se compone de pocas líneas, tiene un estilo breve, su

⁵² Schopenhauer insistió profunda y reiteradamente sobre la importancia del factor sexual y lo calificó: "El deseo sexual es el más violento de los apetitos, el deseo de todos nuestros deseos, la morada de la voluntad". En este punto se acercan el psicoanálisis de Freud y la filosofía de Schopenhauer.

⁵³ El estilo aforístico fue cultivado por Schopenhauer y también por Nietzsche.

finalidad es producir un pensamiento filosófico acerca de un tema, una acción, un ser, una cosa con un sentido de **sentencia**. Nos aprestamos a desentrañar el sentido de los aforismos contenidos en **poemas underwood**:

- De plano se instala la aversión al ser materialista que cree encontrar la dicha en la posesión de bienes: “No hay más alegría que la de ser un hombre bien vestido”. Este pequeño ser no tiene ideas profundas, no cala en la condición humana, no llega a bordear, a conocer las grandes verdades. Sólo de ese modo cree encontrar la felicidad.

Se establece **una tajante distinción entre yo y los otros**. El **yo** se distingue de los otros, se siente diferente: un **yo** que no acepta las reglas impuestas, rechaza el supuesto sentido progresista de la ciudad. **Un ser que reconoce como única fe, la de su sensibilidad estética** se siente desarraigado en la ciudad. Acoge para sí una conciencia trágica de la vida: “Límpiate de entusiasmos los ojos”. Los otros están sometidos a la condición burocrática, a la cosificación, ellos anulan de sí la libertad.

- Impone **su visión del amor, totalmente desacralizado**, el amor no existe, lo único cierto es el ciego deseo por perpetuar la especie: “El amor está en cualquier parte, pero en ninguna está de otro modo”. En esta visión se encuentra la influencia de Schopenhauer. - El alma, la esencia liberadora, es lo único a salvaguardar. Otra revelación es la de su escepticismo, que afirma la **voluntad del yo** y descrea de los otros.

Se rebela contra los que pretenden mejorar el mundo, porque esto es imposible: “Porque

no quieren creer que todo es irremediable”. La cultura ni la ciencia humana han conseguido mejorar a los seres y queda únicamente la convicción de que, la condición del hombre es la del sufrimiento y el tedio, que engañosamente se busca disfrazar en la sociedad organizada como una democracia.

Los valores impuestos por la moralidad fracasan siempre en el hombre:

“Pero los hombres se empeñan en amarse los unos a los otros. Y, como no lo consiguen, acaban por odiarse”.

- **Los griegos fueron felices porque no tuvieron conciencia de la culpa** impuesta por la religión cristiana (la antigüedad griega, anterior a Sócrates que privilegiaba la vida en conjunción con el arte).

- El mundo, en su historia de apego al racionalismo, cultiva la insensibilidad, y no cumple con lo que predica su moral.

Se inserta una confesión sobre la no-comprensión de la sociedad de los hombres:

“Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son los hombres”.

Aún cuando se siente adentrado en la moral de la religión, al ver que no es cumplida por los otros, solamente **le resta salvar las potencialidades del yo**; lo único que en verdad posee:

“Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen y mueren a cada instante y no viven nada”.

El no cumplimiento de la moralidad, es el blanco de la crítica. Una moral que no se cumple es absurda, queda por consiguiente invalidada, y sólo queda burlarse de ella.

Notamos en esta **crítica a la moral** (predicada por la religión y no cumplida) una fuerte influencia nietzscheana⁵⁴.

- Recóndito nace **el ansia de una armonía con la naturaleza**, armonía impedida por la cultura de la ciudad: "Nací en una ciudad, y no sé ver el campo". **En el yo existe además el anhelo de lo infinito**, de entrever las esencias (rezago del idealismo): "En cambio, deseo el cielo".

- "Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, casi nada hombre". Eco de los aforismos de Schopenhauer en los que se destaca 'al perro' como un ser transparente, a diferencia de los hombres. Se prefiere por tanto la compañía de los animales. Cito al respecto el siguiente aforismo de **poemas underwood**:

"Pasa un perrito cojo -he aquí la única compasión, la única caridad, el único amor de que soy capaz".

- Schopenhauer sostuvo que la ocupación de los humanos es asegurar la existencia, y que realizado esto, ya no se sabe qué hacer; entonces el segundo esfuerzo de los hombres es huir del tedio matando el tiempo sobrante con entretenimientos vanos que tornan insensible el vivir⁵⁵. El personaje Ramón deja inscrito el siguiente verso:

"El dinero lo hacen [los hombres] para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío..."

- **El mundo se divide en grandes y pequeños hombres**. La soberbia y el afán de acumular bienes hace presa a los pequeños y mezquinos seres, quienes están vedados de la inteligencia y del afán por penetrar en las profundas cuestiones metafísicas y en la trágica condición humana; son ciegos ante las verdades.

En cambio los seres elevados, dueños de una gran inteligencia y percepción filosófica son los grandes hombres, hombres de genio, poetas que se sienten aislados en el tener que convivir con los otros. Los grandes hombres cultivan el **desapego** de las cosas materiales porque avistan el engaño que se oculta tras ellas, por eso, como el gran filósofo griego Diógenes (413 - 327 a.C.), buscan vivir en la austeridad y sencillez más acendrada, pues esto permite tener un sentido alerta.

- Se va diseñando en estos versos el pesimismo de índole schopenhaueriana, el mundo, la existencia son un tormento irremediable:

"El mundo está demasiado feo, y no hay manera de embellecerlo". Dentro de esta misma filosofía pesimista se elogia al hombre que penetra las esencias de las cosas en sí, que **se despoja del engaño del mundo** y que sólo constata en él una absurda representación de lo mismo. El hombre que llega al descenso de todo **deseo**, a la

⁵⁴ El autor Martín Adán el 11 de diciembre de 1948, a propósito de la lectura del libro: Nietzsche, la moral y la vida, escrito por su amigo, el doctor José Russo Delgado, le envió una carta donde opina sobre el famoso filósofo alemán llamándolo 'poeta'. También escribió Martín Adán una "Oración por Nietzsche" de condición inédita. En su último poemario Diario de Poeta, aparece una alusión a Nietzsche.

⁵⁵ Schopenhauer, Arturo. El amor, las mujeres y la muerte. Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-americana, 1947; pág. 79.

ausencia absoluta de voluntad, a un estado superior:

“¿Qué soy, qué quiero? Soy un hombre y no quiero nada”. Este estado en el budismo se llama **nirvana**.

- **La visión del mundo sólo causa dolor y la felicidad se torna inalcanzable**, el sufrimiento patente. La vida del ser humano siempre constituirá una muerte aplazada, postergada. **Ramón vislumbra la muerte con temor**, es mejor evadirla: “La muerte es sólo un pensamiento, nada más, nada más...”

- El hombre es el ser arrojado a la vida, a este mundo que es un espectáculo, que aparenta ser variado, pero que esconde una única representación: **la del ser humano que avanza hacia la muerte** sin remedio y que cree encontrar satisfacción en ilusiones fugaces.

Se impone la desconfianza ante el espectáculo del mundo: “¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?”

Ante la certeza de estas verdades pesimistas, queda como **lección de vida**: afirmar nietzscheanamente al **ser sin la carga de culpabilidad** que engendra la moral cristiana, borrar el concepto de **pecado**. Finalmente optar por una salvación individual del hombre superior de espíritu, del **ser creativo** que se opone a la muerte con su obra; opción por la vida futura, de alguien que edificará sus propios valores:

“Ahora recuerdo perfectamente mis años inocentes. Y todos los malos pensamientos se me borran del alma. Me siento un hombre que no ha pecado nunca. Estoy sin pasado, con un futuro excesivo. A casa...”

En los **poemas underwood** se describe el mundo y a los seres bajo una óptica proveniente de las lecciones de Schopenhauer y además se propone como solución seguir el ejemplo del Superhombre de Nietzsche. Se produce por tanto una extraña síntesis entre el **nihilismo schopenhaueriano** y el **espíritu afirmativo de la vida sana y creativa de Nietzsche**. Es la filosofía que elaboró Ramón antes de morir y que en adelante deberá cumplir el narrador. Los **poemas underwood** establecen la clave del contenido filosófico del texto de la novela. Un punto de enlace y solución de los diversos discursos que hemos ido verificando.

“Todo es trágico, Amor, todo hasta una alegría”. “La vida no se elige: la vida se padece”. De DIARIO DE POETA.

B .- SENTIDO TRAGICO DE LA EXISTENCIA:

Vemos que en la experiencia del existir se intuye la angustia, que va tornándose inherente al yo-narrador, pero principalmente hace eclosión en el capítulo 5; es Ramón quien manifiesta esa angustia ante la vida que le espera. Ramón califica la vida adulta con signos desesperanzados.

El filósofo español **Miguel de Unamuno** (1864 - 1936) define el ser hombre como el tener la conciencia de ser, y la vida auténtica es el **sentimiento trágico de la vida**.

Miguel de Unamuno dice que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas la vida es tragedia, una perpetua lucha sin victoria. La lucha se establece entre nuestra racionalidad y nuestros instintos de vida (**conocer versus vivir**). El hombre tiene conciencia, y la conciencia es una **enfermedad**. Nace del hombre el ansia de la inmortalidad y el rechazo, el terror a la nada.

El pensador español afirma que del sentimiento de nuestra finitud, nuestra muerte y la congoja que conlleva; queda el consuelo del hombre por perpetuar el nombre y la fama, de alcanzar una sombra de inmortalidad.

Así existen puntos de contacto entre las ideas de Unamuno y la óptica filosófica subyacente en **La casa de cartón**. El **sentimiento trágico de la vida** que se percibe del discurso narrativo va exorcizado mediante tres recursos: la ironía, el juego y el humor.

Hay que anotar que también en el contacto con el mar, avista el narrador la melancolía, se hace patente el sentido del tiempo que transcurre (capítulo 15). El mar es el recuerdo más tangible de la niñez, es el pasado como huella de una felicidad que hoy se entrevé perdida. El mar es una presencia evocadora, a la vez un espacio de íntima soledad, una eternidad contrastada con la finitud del ser; es decir su patentización.

La noticia de la muerte de Ramón, su no-presencia, es enunciada, tras el retrato humorístico de su tía (capítulo 24) -mecanismo para contrarrestar la tristeza, el dolor; un arma defensiva ante la acometida de la angustia- por la desaparición de esta especie de **héroe trágico** en que se convierte Ramón en el texto de la novela.

La llegada inminente del invierno desata **lo trágico de la existencia** (capítulo 25). El yo-narrador busca alivio en la contemplación del mar (que refleja la perdida felicidad de la niñez). Una forma de evitar caer en la desesperación.

El **mar** es un elemento esencialmente contradictorio en la visión filosófica del narrador. El mar es: el mar **mítico** de la niñez perdida, el mar **melancólico** del presente adolescente que intuye la angustia; y en tercera instancia es el mar que brinda una sensación de **eternidad y trascendencia**. En consecuencia advierte al hombre acerca de su medida temporal y refleja ilusoriamente la pretendida eternidad.

El mismo anhelo de alcanzar un estado de éxtasis en la contemplación romántica de la luna llena, no está exenta de ser desestabilizada por la intrusión de la certeza sobre la inutilidad de todo esfuerzo por conjurar el discurrir del tiempo. Al final del camino el vacío, **la muerte, que se convierte en una idea tabú**, que debe ser evadida a toda costa y con toda suerte de sortilegios.

“Pero la felicidad no basta a ser feliz”, dice Ramón en **poemas underwood** y esto confirma la convicción de que **se impone la condición trágica de la existencia**, aún cuando se conciba propósitos y afanes contrarios a esta condición.

El **ser** está desgarrado por la insatisfacción de sus ansias, sólo intuye que al final de la existencia hay un vacío que se sabe inminente. He ahí la verdad de las verdades, lo demás es el falso espectáculo de la vida y sus atractivos.

El tedio y el dolor son estigmas que deben soportarse en el aprendizaje del vivir, así lo deja entrever el yo-narrador en el capítulo 27, cuando describe el vicio postrero de Ramón y su muerte.

Ramón y su amigo perciben sobremanera el **sentido trágico de la existencia**. Incluso Catita lo percibe (capítulo 31), a través de la muerte de Ramón. Lo expresa en el deseo de ver al narrador con “la cara triste”. **La experiencia de la muerte de Ramón es decisiva**, para la visión filosófica del narrador, en cuanto configura la vida como “una charca que se corrompe”, produciéndose la tácita aceptación de ella y la voluntad de ‘cavar su vida’, que debemos entender como el aceptar su condición temporal con la conciencia de **afirmar la voluntad del ser**; profesar una fe auténtica en su **ser creativo**, a despecho de los otros que viven vidas inauténticas.

Ramón es el **héroe trágico** que se purifica a través de su sufrimiento, y mediante su muerte simbólica transmite al narrador la capacidad de conciliar con el mundo, y con la tragicidad del existir. La muerte de Ramón es “Repentino soplo de aire frío [que] nos cambia la vida”. (Ultimo capítulo de la novela).

Creo conveniente citar a Edmundo Bendezú: “En **La casa de cartón** y en los poemas de la adolescencia de Martín Adán se advierte una preocupación constante por encuadrar la creación verbal dentro de los marcos de la problemática existencial del hombre, pero esa preocupación se esconde detrás de una actividad verbal intensa y con apariencia de un juego”⁵⁶.

Para concluir con la presente labor exegética confirmamos que, en nuestra firme adhesión al texto, como base fundamental de interpretación, existe la creencia de que “El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, (...), como *metáfora epistemológica*”⁵⁷.

⁵⁶ Bendezú, Edmundo. “¡Todo, menos morir! Martín Adán”. En: La casa de cartón 7. Revista de Arte y Literatura. Año V, N° 7, Callao, julio de 1985; pág. 4.

⁵⁷ Eco, Umberto. Obra abierta. México D.F.: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Ed. Origen / Planeta. Libro N° 16, 1985; págs. 78 - 79.

CONCLUSIONES

Nuestro análisis interpretativo, ha tratado de ser lo suficientemente claro, y cuando los términos del metalenguaje se hacían precisos, se insertó la definición conceptual. Es hora de inferir los resultados desprendidos de nuestra comprensión hermenéutica:

1. La casa de cartón es una **aventura del lenguaje**, una novela esencialmente vanguardista, donde destaca principalmente la metaforización.

Tiene nuestro texto una **estructura y final abierto**. La ambigüedad que reviste hace de nuestro objeto de estudio un texto complejo, que requiere un esfuerzo y complicidad del lector.

2. Debemos situar el común denominador del discurso del narrador: es un discurso altamente **subjetivo**, que vierte la interioridad de un **yo**; este discurso contiene un gran magma inconsciente. La interioridad de los otros no es percibida, ellos sólo son captados en sus rasgos externos con la subjetiva mirada del yo-narrador.

Los escasos personajes en los que, incompletamente, son develadas sus interioridades por el discurso narrativo en datos sueltos son: en primer lugar Ramón, la señorita Muler, Catita; y el fluir onírico de la subconsciencia de Manuel.

3. Desde una perspectiva lacaniana **La casa de cartón** es un **entramado** de discursos de diversa índole confluyentes en un **discurso total de un yo-narrador homodiegético**, que va configurandoun **síntoma**.

Para la interpretación del síntoma realizamos una **labor transferencial**. A través del síntoma penetramos a la **fantasía fundamental** y atravesando ésta llegamos al resultado

de nuestra labor.

4. El narrador-personaje (homodiegético) se constituye como **un ser escindido por el deseo**. Existe en él una cierta no-aceptación de la realidad, que contrarresta con la elaboración de fantasías, satisfacciones sustitutivas, para no perder su congruencia en la llamada "realidad", el mundo instituido por el lenguaje.

5. En lo que respecta a la narración, encontramos que tras la muerte de Ramón **se produce una identificación simbólica**: el narrador hereda de Ramón los **poemas underwood**, que contienen una lección de vida, las pautas que deberá seguir para poder conciliar con la realidad, en su papel de adulto. Mediante la filosofía de **poemas underwood** erige una firme voluntad para actuar en el futuro y se establece como **un yo-artista**.

La muerte de Ramón y la transformación del narrador sobre su hacer futuro signan **el final abierto** del texto de la novela.

6. La crisis de la libido sufrida por los dos amigos adolescentes tendrá diferentes soluciones: Ramón a través de un encuentro sexual con Catita, que es un encuentro traumático, descubre su vacío, sufre **una castración simbólica** que posteriormente le hará perder su congruencia de 'ser del lenguaje', siguiendo sólo a su **pulsión de muerte**.

El narrador percibe **el deseo sexual con una carga de culpa** (de origen religioso), asimismo elabora fantasías ante la libido apremiante. La solución de la crisis será **la identificación imaginaria** con Ramón: el narrador asumirá el papel de Ramón para Catita; por consiguiente el sexo pasa a ser una experiencia vivida y superada (al descubrir el sexo en Catita, el narrador se ve a sí mismo).

7. Se advierte además en el texto de la novela **un discurso mítico**, que se construye y deconstruye.

El narrador establece su verdad y cultiva la fe de los mitos: del **paraíso perdido** (la niñez), de la **naturaleza** como fuente de "suprema verdad y placer" y el mito del **deseo de la felicidad** (mito mayor y determinante de todo el discurso).

El **mar** se convierte en la sustancia que encarna el **goce-imposible** del narrador.

La idea de la **muerte** se busca evadir, pues amenaza al **mito de la felicidad** que se va construyendo.

8. Como resultado de nuestra **labor transferencial**, el discurso global del texto revela un sujeto narrador escindido, quien busca remediar su "falta" a través de **síntomas**, los cuales devienen modos de asegurar su congruencia de ser - en el mundo.

Opta por sus mitos, que lo prefiguran como **sujeto** por el **deseo** de la **felicidad**. La **fantasía fundamental** del yo-narrador es la de "hacer su voluntad" en su papel de adulto, "ser dueño de su actuar" es su fundamental soporte en el mundo. **Síntomas y fantasía fundamental** son las formas de eludir **la pulsión de muerte**.

El mito salvador del narrador (mito de la felicidad) sólo oculta o enmascara el vacío de su ser - en el mundo, la imposibilidad fundamental de volver al estado del **goce** (estado en que no existe la falta).

9. En el nivel profundo de la estructura semántica, se observa la oposición semémica

VIDA / MUERTE, enmascarada metafóricamente por las estaciones del **verano e invierno**.

Además el texto de **La casa de cartón** contiene una segunda oposición temática: el campo versus la ciudad, que corresponde a dos grandes configuraciones discursivas **NATURALEZA / CULTURA** (son dos grandes campos de significación o **metasememas**).

El narrador opta por la naturaleza (siguiendo el proyecto rousseauiano), de otro lado, la ciudad está signada por lo negativo.

Dentro de los cuatro grandes campos de significación ya mencionados, se organizan los ejes sémicos de términos opuestos que polarizan las significaciones del texto estudiado.

10. La casa de cartón es también una novela en la que, el adolescente narrador asume su sensibilidad desde **la perspectiva del arte**; concretamente relaciona la literatura con su visión de la realidad.

La novela es asimismo **el retrato de un artista adolescente**: de sus años de formación, sobre sus referentes literarios, confesión de la labor creadora, su apuesta por la literatura de vanguardia. La poesía se convierte en una suerte de revelación mística, un estadio superior al que se debe aspirar. Por otra parte se inscriben las críticas mordaces a autores. En fin, es la etapa de formación de los basamentos para un futuro creativo, el único que distingue.

11. El mundo fenomenológico es sólo apariencia para el narrador, por eso postula su idea de **la vaciedad de los seres**. Ante esto resta al **yo (narrador)** afirmar **su voluntad de crear**. Sólo se justifica la percepción de la realidad del mundo y los seres como fenómenos estéticos.

Se encuentra también **una crítica anticlerical**, que soluciona con la práctica de **la religiosidad lúdica**.

En su distinción entre su **yo-artista** y los otros, opta por una salvación individual del hombre superior de espíritu, que construye sus propios valores.

La existencia es percibida por Ramón como **trágica**. A su muerte hay una aceptación, por parte del narrador, de la misma tragicidad (la existencia del ser - sujeto al tiempo que lo encamina a la muerte). Lo único que puede salvar es **la afirmación del ser creativo** que reta a la muerte con una obra que tenga **pretensiones de eternidad**.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA CITADA

Adán, Martín. *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Fernando Vidal y notas de Elsa Villanueva. Lima, PEISA, 1989; 98 págs.

Alarco, Luis Felipe. "En torno a Martín Adán: el silencio de Dios". En: *Suplemento Dominical del Comercio*, Nº 22. Lima, 2 de junio de 1985; pág. 7.

Bendezú Aibar, Edmundo. *La poética de Martín Adán*. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva S.A. 1969; 166 págs.

"¡Todo, menos morir! Martín Adán". En: *La casa de cartón 7*, Revista de Arte y Literatura, año V, Nº 7. Callao, julio de 1985; pág. 4.

La novela peruana de Olavide a Bryce. Lima, Editorial Lumen, 1992; 343 págs. (Martín Adán: págs. 153 - 170).

Culler, Jonathan. "La crítica postestructuralista". En: *Criterios*, 21-24, I - 1987 -- XII - 1988. Págs. 33 - 43. Traducción del inglés: Desiderio Navarro.

De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. (Vol. I). Madrid, Ediciones Guadarrama, tercera edición, 1974; 366 págs.

- Eco, Umberto.** *Obra abierta*. México D.F. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Ed. Origen / Planeta. Libro N° 16, 1985; 312 págs. Traducción por Roser Berdagué.
- Freud, Sigmund.** *Freud para todos*. Obras básicas de Sigmund Freud sobre la teoría psicoanalítica. Buenos Aires, Editorial Santiago Rueda, 1977; 822 págs. Traducción del alemán por Luis López - Ballesteros y de Torres.
- Obras completas*, Volumen 12, Ensayo XCVII: *Lecciones introductorias al psicoanálisis*. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988. Traducción directa del alemán: Luis López Ballesteros y de Torres.
- Obras completas*, Volumen 16, Ensayos CXLV a CLII: *Inhibición, síntoma y angustia. Análisis profano y otros ensayos*. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988. Traducción directa del alemán: Luis López Ballesteros y de Torres.
- Kinsella, John.** *Lo trágico y su consuelo / Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima, Mosca Azul Editores., 1989; 212 págs.
- Lauer, Mirko.** "Martín Adán en sus 75 años". En: *Domingo de La República*. Lima, 30 de enero de 1983; págs. 5 - 6.
- Loayza, Luis.** "¡Todo, menos morir! Martín Adán". En: *La casa de cartón 7*, Revista de Arte y Literatura, año V, N° 7. Callao, julio de 1985; pág. 4.
- Melis, Antonio.** "Un ángel al final de las vacaciones". En: *La casa de cartón de OXY*, Revista de cultura II Epoca, N° 2. Lima, primavera de 1993; págs. 35 - 38.
- Schopenhauer, Arturo.** *El amor, las mujeres y la muerte*. Buenos Aires, Sociedad Editora Latino-americana, 1947; 155 págs. Versión española.
- Todorov, Tzvetan.** *Critique de la critique*. París, Ed. du Seuil, 1984; 199 págs.
- Valverde, José María.** "Nietzsche: una nueva exigencia para el pensamiento". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 83, Los Tiempos Modernos. Madrid, febrero de 1986; págs. 88 - 96.
- Villanueva, Elsa.** "Sobre La casa de cartón". En: *Suplemento Dominical del Comercio*, N° 43. Lima, 26 de octubre de 1986; pág. 17.
- Zizek, Slavoj.** *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

I TEORIA LITERARIA:

- Barthes, Roland.** *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Barthes, R., H. Lefebvre, L. Goldmann [y] otros.** *Literatura y sociedad*. Barcelona, Edic. Martínez Roca, 1971.

- Beuchot, Mauricio** [y] **Ricardo Blanco**. *Hermenéutica, psicoanálisis y literatura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990; 182 págs.
- Blanco, Desiderio** [y] **Raúl Bueno**. *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima, 1980.
- Bravo, José Antonio**. *Aportes para el estudio de la narrativa*. Lima, Serie Perulibros (editada por la Biblioteca Nacional del Perú), 1982; 77 págs.
- Bueno Chávez, Raúl**. "El relato como aventura intelectual: Borges y el problema de la identidad de los personajes". En: *Lexis*, Vol. X, N° 2. Lima, 1986; págs. 229 - 235.
- Clancier, Anne**. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., segunda edición 1979; 309 págs.
- Cornejo Polar, Antonio**. "La literatura peruana: totalidad contradictoria". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año IX, N° 18. Lima, 2do. Semestre de 1983; págs. 37 - 50.
- Correa Luna, Hugo**. "La novela". En: *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Fascículo N° 8. Buenos Aires, 1986; págs. 57 - 64.
- Courtés, J.** *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*. Argentina, Librería Hachette S.A., 1980. Versión castellana de Sara Vasallo.
- Cristóbal, Américo**. "El lector". En: *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Fascículo N° 3. Buenos Aires, 1986; págs. 17 - 24.
- Derrida, Jacques**. *La tarjeta postal*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1986; 252 págs.
- Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta S.A., 1997; 107 págs.
- Dosen, Silvia Ana**. "Las funciones del lenguaje". En: *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Fascículo N° 8. Buenos Aires, 1986; págs. 57 - 64.
- Eagleton, Terry**. "Categorías para una crítica materialista". En: *Criterios* N° 2. La Habana, 1982. Págs. 41 - 65. Traducción del inglés: Desiderio Navarro.
- Eikhenbaum, B. M.; V. Sklovski, Y. Tinianov**. *Formalismo y vanguardia* (I). Madrid, Alberto Corazón Editor, 1973. Segunda edición. Traducción: Agustín García Tirado, Juan Antonio Mendez.
- Escobar, Alberto**. *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas. Biblioteca de Escritores Peruanos 2 / Serie Antologías. 308 Págs.
- La partida inconclusa o la lectura literaria*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976. Segunda edición., 259 págs.
- Ferro, Roberto**. *Escritura y desconstrucción*. Buenos Aires, Editorial Biblos, segunda edición, 1995; 178 págs.
- Genette, Gérard**. *Ficción y dicción*. Barcelona, Editorial Lumen S.A., 1993; 122 págs.
- Guzzo, Cristina**. "Lengua y signo". En: *Enciclopedia Hispamérica de la Lengua y la Literatura*, Fascículo N° 3. Buenos Aires, 1986; págs. 17 - 24.
- Jauss, Hans Robert**. *La literatura como provocación*. Barcelona, Ed. Península, 1976. (Ed. Orig. : 1970), 211 págs.
- Sánchez, Luis Alberto** [y] **José Miguel Oviedo**. *Conversaciones*. Lima, Mosca Azul Editores, 1975; 100 págs.

Suplemento Dominical del diario La Prensa: Perspectiva, Año 1, N° 24. Lima, 28 de marzo de 1982. "Fragmentos de un discurso crítico - Homenaje a Roland Barthes". Págs. 15 - 18.

Uscatescu, Jorge. "Lenguaje, escritura, letras". En: *La Estafeta Literaria*, N° 487. Madrid, 1 de marzo de 1972; págs. 4 - 8.

Vázquez, Francisco. "Sociedad, literatura y humanismo - Interpretaciones de sociología literaria". En: *La Estafeta Literaria*, N° 515. Madrid, 1 de mayo de 1973; págs. 6 - 8.

Wellek, René [y] Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1953.

II GENERALIDADES:

Carrillo, Francisco. *Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario*. Lima, Editorial Horizonte, 1986. Séptima edición, 212 págs.

Diez Mateo, Félix. *Academo, diccionario español etimológico*. Madrid, Editorial Mayfe, S.A., 1974. Segunda edición, 616 págs.

Rodríguez Rea, Miguel Angel. *El Perú y su literatura, guía bibliográfica*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992; 251 págs.

III PSICOANALISIS:

Arce Ross, Germán. "El amor posfreudiano". En: *Suplemento Dominical del Comercio*, N° 37. Lima, 13 de setiembre de 1987; pág. 6.

Delgado - Aparicio, Gustavo. "El psicoanálisis". En: *Suplemento Dominical del Comercio*, N° 05. Lima, 2 de febrero de 1986; págs. 8 - 9.

Enciclopedia de la vida, Fascículo N° 39, Enciclopedia semanal ilustrada. S#o Paulo, 1973. "Los secretos de la mente: el complejo de Edipo". Págs. 1087 - 1090.

Fascículo N° 60, Enciclopedia semanal ilustrada. S#o Paulo, 1974. "Los secretos de la mente: Freud y la teoría psicoanalítica". Págs. 1670 - 1673.

Freud, Sigmund [y] Honorio Delgado. *Psicoanálisis, teoría de la libido, esquema del psicoanálisis y otros grandes temas*. Lima, Librería, Importadora, Editora y Distribuidora "Lima" S.A., 1986; 96 págs.

Freud, Sigmund. *Obras completas*, Volumen 9, Ensayos LXII a LXXIV: Totem y Tabú y otros ensayos. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988. Traducido del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres.

Obras completas, Volumen 16, Ensayos CXLV a CLII: Inhibición, síntoma y angustia. Análisis profano y otros ensayos. Buenos Aires, Ediciones Orbis S.A. 1988. Traducción directa del alemán: Luis López Ballesteros y de Torres.

Gomá, Francesc. "La realidad de los sueños". En: *Historia del Pensamiento, Fascículo N° 90*, Los Tiempos Modernos. Madrid, marzo de 1986; págs. 176 - 180.

- Hall, Calvin S.** *Compendio de psicología freudiana*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1964.
- Jensen, Henning.** "Aspectos básicos del psicoanálisis freudiano". En: *Seis enfoques psicoterapéuticos*. México D.F., Editorial El Manual Moderno S.A., de C.V. 1993; págs. 1 - 26.
- La Torre, Alfonso.** "Lacan: el lenguaje crea al hombre". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 40 - 81. Lima, 4 de octubre de 1981; pág. 21.
- Mariátegui, Javier.** "Jacques Lacan en el recuerdo de Oscar Trelles". En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima, domingo 24 de mayo de 1992; págs. 8 y 16.
- Masotta, Oscar.** *Lecturas de psicoanálisis Freud, Lacan*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1992; 211 págs.
- Seguin, Carlos Alberto.** "El diccionario y el psicoanálisis". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 42. Lima, 20 de octubre de 1985; pág. 9.
- Valverde, José María.** "Freud - Por el camino de los sueños". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 90 Los Tiempos Modernos. Madrid, marzo de 1986; págs. 173 - 175.

IV ESTUDIOS SOBRE LA VIDA Y OBRA DE MARTIN ADAN:

- Adán, Martín.** *Obra poética*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971; 320 págs. *Poemas escogidos*: (Selección de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo). Lima, Mosca Azul Editores, 1983; 134 págs.
- Alarco, Luis Felipe.** "En torno a Martín Adán (I) Un joven demasiado formal". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 52. Lima, 23 de diciembre de 1984; pág. 7.
- "En torno a Martín Adán (II) Una pequeña felicidad". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 01. Lima, 06 de enero de 1985; pág. 9.
- "En torno a Martín Adán: el lenguaje poético". En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima, 28 de abril de 1985; pág. 11.
- "La montaña sagrada". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 52. Lima, 29 de diciembre de 1985; pág. 15.
- Arbulú, Ricardo.** "Memorias del manicomio". En: *El Peruano (Revista, Suplemento Cultural)*. Lima, lunes 31 de octubre de 1994; págs. 2 - 3.
- Bravo, José Antonio.** Biografía de Martín Adán. Lima, Serie Perulibros, Biblioteca Nacional del Perú, 1988; 100 págs.
- De Cueto Fernandini, Lilly.** "Un caballero". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 05. Lima, 2 de febrero de 1986; pág. 18.
- De la Fuente Benavides, Rafael.** *De lo barroco en el Perú*. (Prólogo de Luis Alberto Sánchez). Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1968; 395 págs.
- González Vigil, Ricardo.** "Martín Adán: travesía a ciegas". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 40 - 80. Lima, 5 de octubre de 1980; pág. 20.
- "Mariátegui, Arguedas y Martín Adán, tres retratos". En: *Suplemento Dominical del Comercio*

Comercio Año XLII; Nº 39. Lima, 8 de octubre de 1995; pág. 12.

Jara, Humberto. "Últimos secretos de Martín Adán" (testimonios de don Juan Mejía Baca). En: *Visión Peruana*, Año 2, Nº 98. Lima, 15 de marzo de 1987; págs. 47 - 48.

Lauer, Mirko. *Los exilios interiores – Una introducción a Martín Adán*. Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1983; 70 págs.

"Adán 1950: un extraño en el paraíso". En: *Domingo de La República*. Lima, 6 de marzo de 1983; pág. 4.

O' Hara, Edgar. "Adán, Eguren y Vallejo vistos por el Amauta - Mariátegui y la poesía". En: *Diario La República*. Lima, Domingo 21 de junio de 1987; págs. 42 - 43.

Sánchez, Luis Alberto. "La casa de cartón". En: *La casa de cartón de OXY*, Revista de cultura II Epoca Nº 2. Lima, primavera de 1993; págs. 3 - 4.

Suplemento Dominical del Comercio Nº 05. Lima, 03 de febrero de 1985. "Personas: Martín Adán". Pág. 16.

Vargas Durand, Luis. "Cronología de la vida y la obra de Martín Adán". En: *La casa de cartón de OXY*, Revista de Cultura II Epoca Nº 2. Lima, primavera de 1993; págs. 5 - 15.

Weller, Hubert. *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1975; 139 págs.

Zavaleta, Carlos Eduardo. "Martín Adán sin Joyce". En: *La casa de cartón de OXY*, Revista de Cultura II Epoca Nº 2. Lima, primavera de 1993; págs. 16 - 18.

V VANGUARDISMO :

Bueno Chávez, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia - Procedimientos de interpretación textual. Lima, Latinoamericana Editores, 1985; 137 págs.

Castañeda Vielakamen, Esther. El vanguardismo literario en el Perú - Estudio y selección de la revista Flechas (1924). Lima, Amaru Editores, 1989; 157 págs.

De Torre, Guillermo. Historia de las literaturas de vanguardia. (Vol. II). Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974. Tercera edición, 334 págs.

Elmore, Peter. "Carlos Oquendo de Amat: el poeta como cineasta". En: *Diario La República*. Lima, domingo 8 de noviembre de 1987; págs. 30 - 32.

Fell, Claude. "Encuentro con Saúl Yurkievich". En: *Textual*, Revista de Artes y Letras, número cuatro. Lima, INC, junio de 1972; págs. 74 - 77.

Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona, Editorial Seix Barral S.A. 1974.

González Vigil, Ricardo. "Sánchez y la novela vanguardista". En: *Suplemento Dominical del Comercio* Nº 13. Lima, 31 de marzo de 1985; pág. 20.

"Recorrido de la narrativa peruana". En: *Suplemento Dominical del Comercio* Nº 13, Año XL. Lima, 28 de marzo de 1993; pág. 25.

Lauer, Mirko. "La poesía vanguardista en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año VIII, Nº 15. Lima, 1er semestre de 1982; págs. 77 - 86.

- Levin, Harry.** Introducción crítica a la obra de James Joyce. México, Fondo de Cultura Económica, 1973. Segunda edición en español.
- Mariátegui, José Carlos.** El artista y la época. Lima, Empresa Editora Amauta S.A., 1983. Novena edición, 214 págs.
- Paz, Octavio.** "Las vanguardias cumplen 100 años (...)". En: El Mundo, Suplemento Artes & Letras, sección D. Lima, 18 - 19 de febrero de 1995; págs. 4D - 5D.
- Pérez Gállego, Cándido.** "James Joyce: la revolución de la novela". En: Historia Universal de la Literatura, Volumen V (La Literatura Moderna), Fascículo 21. Bogotá, 1984.
- Pujol, Carlos.** "El tiempo de Proust". En: Historia Universal de la Literatura, Volumen IV (La literatura del siglo XIX), Fascículo 20. Bogotá, 1984.
- Quijano, Rodrigo.** "90 años del nacimiento de Carlos Oquendo y Amat, la primera motocicleta - La trágica ilusión de unos vanguardistas sin modernidad". En: El Mundo, Suplemento Artes & Letras, sección D. Lima, 4 - 5 de marzo de 1995; pág. 1.
- Revista de crítica literaria latinoamericana,** Año VIII, N° 15. Lima, 1er. Semestre de 1982. (Número monográfico: las vanguardias en América Latina).
- Romano, Eduardo.** "La poesía - Las rupturas". En: Enciclopedia Hyspamérica de la Lengua y la Literatura, Fascículo N° 5. Buenos Aires, 1986; págs. 39 - 40.
- Torres Varela, Hilda.** "Baudelaire y el nacimiento de la poesía moderna". En: Capítulo Universal, la historia de la literatura mundial - La Literatura del Siglo XIX, Fascículo 28. Buenos Aires, 1969.

VI FILOSOFIA :

- Alegre Gorri, Antonio.** "Sören Kierkegaard: un filósofo cristiano individualista". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 75. Alemania toma la palabra. Madrid, enero de 1986.
- Bermudo, José Manuel.** "Henri Bergson: por la vía de la intuición - La libertad del sujeto". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 92. Los Tiempos Modernos. Madrid, abril de 1986; págs. 193 - 197.
- Carrera, Gerardo.** "Retorno de Schopenhauer". En: *Revista, Suplemento cultural del Peruano*. Lima, lunes 14 de marzo de 1994; pág. 5.
- Casallo Trujillo, Guillermo.** "La existencia de Dios". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 01. Lima, 5 de enero de 1986; pág. 18.
- De Szyszlo, Fernando.** "El arte y la idea de Dios". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 52. Lima, 29 de diciembre de 1985; pág. 10.
- De Unamuno, Miguel.** *Del sentimiento trágico de la vida*. Buenos Aires, Espasa - Calpe Argentina S.A. Colección Austral, 1952, décima edición, 259 págs.
- Granada, Miguel Angel.** "Arthur Schopenhauer o la voluntad". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 73. Alemania toma la palabra. Madrid, noviembre de 1985; págs. 256 - 263.

Matta Bazán, Isabel. "Schopenhauer, el amor y las mujeres". En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima, 24 de enero de 1993; pág. 14.

Miró Quesada C., Francisco. "El lenguaje como cárcel y como liberación". En: *Suplemento Dominical del Comercio* N° 17. Lima, 24 de abril de 1988; pág. 8.

Morey, Miguel. "Nietzsche: la crisis del pensamiento europeo". En: *Historia Universal de la Literatura*, Volumen IV (La literatura del siglo XIX), Fascículo 16. Bogotá, 1984.

Pérez, Antonio. "El estilo y la voluntad" (sobre Schopenhauer). En: *El Mundo*, *Suplemento Artes & Letras*, sección D. Lima, 4 - 5 de marzo de 1995; págs. 4D - 5D.

Sánchez - Aizcorbe Chiappo, Giancarlo. "Miguel de Unamuno: el hombre de carne y hueso". En: *Suplemento Dominical del Comercio*. Lima, 25 de setiembre de 1988; pág. 14.

Valverde, José María. "Idealismo y romanticismo". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 61 Alemania toma la palabra. Madrid, marzo de 1985; págs. 111 - 113.

"Schopenhauer contra Hegel". En: *Historia del Pensamiento*, Fascículo N° 73 Alemania toma la palabra. Madrid, noviembre de 1985; págs. 253 - 255.