

Cosmopolitismo e identidad en *La casa de cartón* de Martín Adán

Cosmopolitanism and Identity in *La casa de Cartón* by Martín Adán

Humberto Medina

Universidad de Montreal, Montreal, Canadá
Contacto: humberto.medina@umontreal.ca
<https://orcid.org/0000-0002-8705-6394>

RESUMEN

El estilo de *La casa de cartón* de Martín Adán ha sido catalogado como vanguardista por el uso metafórico del lenguaje, la estructura fragmentada de la narración y un ritmo descriptivo que llevan a asociarlo con un lenguaje "cinematográfico". En este artículo se analiza el estilo de la novela como una función para representar las complejas relaciones entre los espacios latinoamericanos y los espacios percibidos como cosmopolitas en la primera mitad del siglo XX, tales como Europa y Estados Unidos. El problema de la localización, tal como lo define Rosenberg, deriva en una negociación entre los espacios locales y los internacionales a través de la experiencia del montaje cinematográfico. Adán recurre las formas de la experiencia moderna, en particular la percepción influenciada por la tecnología del cine, para construir un lenguaje que permite el "montaje" de los espacios locales y cosmopolitas, y así mostrar un barrio limeño como un nodo de influencia cultural y construcción de identidades. La escritura vanguardista de Adán se muestra, entonces, no solo como un ejercicio de forma y de experimentación escritural, sino también como un medio de negociación entre los centros cosmopolitas y los nacionales peruanos en los que la experiencia, la construcción simbólica del mundo, se reviste también de mediaciones y registros visuales.

Palabras clave: Vanguardias; Narrativa latinoamericana; Cine y literatura; *La casa de cartón*; Martín Adán.

ABSTRACT

The style of *La casa de cartón*, by Martín Adán, has been catalogued as *avant-garde* due to the metaphorical use of language, the fragmented structure of the narrative and a descriptive rhythm that leads to its association with a "cinematographic" language. In this article I analyze the novel's style as a function of representing the complex relationships between Latin American spaces and spaces perceived as cosmopolitan in the first half of the 20th Century, such as Europe and the United States. The problem of localization, as defined by Rosenberg, lead to negotiation between national and international spaces and places through the cinematographic montage experience. Adán draws on forms of modern experience, in particular perception influenced by the technology of cinema, to construct a language that allows for the "montage" of local and cosmopolitan spaces, and thus depicts a Lima neighbourhood as a node of cultural influence and identity construction. Adán's *Avant-garde* writing not only shows a formal experimentation and a drive to seek new writing forms, but also, this type of writing, is a form of negotiation between cosmopolitan centres and national places in which experience, and the symbolic presentation of the world, is also a form of mediation a visual inscription.

Keywords: *Avant-garde*; Latin American Literature; Film and Literature; *La casa de carton*; Martín Adán.

1. Introducción

Publicada en 1928, *La casa de cartón*, del escritor peruano Martín Adán, se ha convertido en uno de los textos fundamentales de la vanguardia literaria latinoamericana. Con tan solo 20 años, Adán configura un texto narrativo y a la vez poético en el que retrata la dinámica de relaciones entre los habitantes del barrio limeño de Barranco; pero, aún más allá, la novela también es una reflexión sobre la experiencia de la modernidad en América Latina. El carácter experimental de su escritura refleja algunas características de los cambios no solo culturales, sino tecnológicos en la realidad latinoamericana. Al hablar de cambios tecnológicos me refiero al surgimiento y popularización de nuevas tecnologías de medios, como el cine que, desde finales del siglo XIX, había empezado a transformar la experiencia de la realidad.

La lectura crítica de *La casa de cartón* ha tomado en consideración estos aspectos: el de la realidad cultural, evidente, y el de la realidad tecnológica, quizás más sutil. En general, podemos hablar de dos caminos para el análisis: el primero de ellos se centra en resaltar el lenguaje poético, que transforma la realidad en una transposición subjetiva del personaje principal; en esta línea nos encontramos textos como el de John Kinsella (1987), Eva Valero (2004) y Mariángela Alonso (2020), entre otros. El segundo resalta la estructura cinematográfica del texto, no solo por las secuencias de sus fragmentos, sino por la mirada del narrador, representada en una descripción que puede compararse a la de un lente que panea sobre la superficie de la ciudad; con esta perspectiva leemos a Chrystian Zegarra (2008), Brais Outes-León (2014) y Hugo Verani (1992 [1989]; 1997 [1982]), aunque este último ofrece una conjunción de ambas perspectivas.

Es importante, sin embargo, precisar que los efectos “cinemáticos” de la narración de *La casa de cartón* son parte activa de la función poética de su lenguaje. En este sentido, el artículo de Mariángela Alonso “Caleidoscopios poéticos en *La casa de cartón* de Martín Adán” (2020) apunta precisamente a mostrar cómo la narrativa atravesada de formas poéticas moldea un texto en el que el tiempo y el espacio, coordenadas de la narrativa, se superponen en una suerte de efecto caleidoscópico (p. 157). Efecto que,

precisamente, se relaciona también con la experiencia cinematográfica que construye una narración a partir de montajes y ediciones.

Este último aspecto, el cinematográfico, es el que quiero resaltar en este artículo para explicar cómo la escritura de Adán, estructurada a la manera de un montaje cinematográfico, hace posible una reflexión sobre la relación del Perú con los centros cosmopolitas europeos, estableciendo así un efecto de *localización* del país latinoamericano en el mapa global.

El tratamiento cinematográfico en el estilo de Adán tiene la función de localizar el Perú en un contexto cosmopolita, con ello refleja también el acercamiento de las vanguardias a los centros culturales europeos. Fernando Rosenberg (2006) es uno de los autores que define el problema central de las vanguardias como un problema de localización y de negociación del artista con estos centros culturales. La percepción moldeada por la tecnología moderna permite una hibridez en la representación de la localidad, una representación conectada con otros espacios geográficos centrales, como de hecho lo fue París¹ en la experiencia tanto modernista, primero, como luego en el vanguardismo posterior.

Esta relación entre tecnología y cosmopolitismo es señalada también por Mirko Lauer en *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003) en el contexto específico del Perú. En su libro, Lauer establece “que al centro de la poesía vanguardista peruana hubo una intensa relación con las máquinas y la tecnología en que ellas se fundan” (p. 11), así “el vanguardismo poético se concibió y se construyó por dentro y por fuera de lo nacional” (p. 12). Es importante subrayar la relación que establece Lauer porque nos permite ver que, en una medida importante, el impulso de la vanguardia peruana hacia el territorio “fuera de lo nacional” —rasgo esencial del cosmopolitismo— está en relación con la percepción de que la máquina, y la tecnología es un elemento que *pone en contacto* la realidad nacional con la realidad mundial. El progreso técnico es una manera de ponerse “al día” con el avance —y el ritmo— impuesto por los centros industriales de Occidente.

En un estudio en el que se evalúa la manera en que Adán trabaja los contrastes entre los residuos del pasado colonial y las urbes modernas en el retrato

de Barranco, Eva Valero establece que la palabra poética de Adán le sirve para representar un tipo de experiencia trastocada por la modernidad:

La casa de cartón traza, a través de una intensa carga poética hecha de imágenes sorprendentes, el primer retrato de una Lima real y marginal; y potencia, a través de un vanguardismo ya tardío y muy subjetivo, el significado problemático de esa ciudad desnaturalizada, creando un fuerte contraste de imágenes entre un centro urbano sucio y horrible y el paisaje idílico del balneario de Barranco. (2004, p. 217)

Vemos entonces cómo se conjuga el aspecto formal de la escritura de Adán con la experiencia propia de la modernidad, en especial con un asunto de localización y de espacio.

Ahora bien, más allá de construir Barranco como un lugar idílico quiero proponer que Adán construye un Barranco que se localiza también *fuera* de Perú, que fluye hacia un espacio más allá de lo local y se ubica en los centros europeos. Esta localización *deslocalizada* es posible apelando a cierta experiencia sensible relacionada con la tecnología, en especial con el cine. Más aún, la intención de mostrar el barrio de Barranco *entrelazado* con espacios cosmopolitas es posible desde la sensorialidad *entrelazada* con los medios. Para desarrollar estas ideas voy a analizar primero la relación entre la escritura de *La casa de cartón* y un tipo de experiencia asociada con la cámara de cine. Luego, veremos cómo el efecto de la “edición” de la cámara, aplicado a la escritura, permite entrelazar la experiencia de hibridez entre “lo nacional” y “lo cosmopolita”.

2. El *collage* narrativo de una cámara

La casa de cartón está constituida por fragmentos breves, separados por espacios, en los que leemos la reflexión de un personaje que en principio no podemos identificar. Es una voz que se refiere a su entorno en el barrio de Barranco en Lima durante un período entre invierno y verano, y que por momentos se dirige a otro personaje llamado Ramón, pero que también adquiere el tono de un personaje desdoblado que se habla a sí mismo.

La progresión parece ir de la voz dialogante e inclusiva de otro personaje al que se le habla: “Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana [...] Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás [...] Y ahora vas tú por el campo en sordo rumor abejero de rieles frotados” (p. 23)²; a la voz de una primera persona del plural que parece fusionar a los dos personajes (hablante y destinatario del discurso) en una experiencia común: “Ahora estamos pasando por la plazuela de San Francisco” [...] “Nosotros sentimos frío en los párpados” (p. 27); para finalmente introducir a Ramón como el personaje-sujeto del discurso, objetivado esta vez en una frase descriptiva: “Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas” (p. 27). Nos encontramos entonces, en primera instancia, con un trastocamiento de la focalización. Hugo Verani lo explica de esta manera:

La novela despliega una focalización oscilante de la que resultan diversos niveles de la percepción lectorial. [...] Al mismo tiempo experiencias y sentimientos compartidos sugieren que Ramón representa la transposición simbólica de las carencias del narrador (vida activa, aventuras amorosas). (1992 [1989], p. 1083)

Esta focalización difusa permite jugar con un doble registro: en primer lugar, la voz asume la característica de una voz sin cuerpo que puede fluir libremente entre los personajes³ (no solo entre ellos sino dentro de ellos), lo que podría asumirse como una narración objetiva de las acciones y motivaciones de los personajes; sin embargo —y este sería el segundo registro— al ser claramente un personaje, es decir, no es un narrador omnisciente, la voz asume rasgos subjetivos, a los que Verani se refiere como “experiencias y sentimientos compartidos”. Este aspecto es caracterizado también por Alonso como una “dilatación interior” marcada por imágenes y percepciones del narrador (2020, p. 151). Sin embargo, compartir experiencias supone, e incluye, el elemento propiciador de la expresión de la experiencia, es decir, la instancia material en la que esa experiencia se abre a otros. La reflexión entonces sobre “compartir experiencias” es también una reflexión sobre la tecnología que permite la *inscripción* de la experiencia. En el caso de Adán, esa instancia material está asociada a un efecto producido, entre

otras tecnologías referenciales, por el lente de la cámara.

La casa de cartón juega así con un doble registro, el objetivo y el subjetivo, el del lente que mira y se mueve en la realidad pero que no interactúa con ella, un lente ausente⁴. Pero también el de una voz, el narrador y su subjetividad, que comenta y se involucra sensiblemente con los otros personajes. Sobre este aspecto dual precisa Zegarra: “Por momentos se puede percibir que el narrador cede su lugar de enunciación a la figura de una cámara cinematográfica que acelera o retarda la acción, a la vez que oscila en un ambiente segmentado carente de fijeza” (2008, p. 88).

El uso de la metáfora como representación de una subjetividad y la representación del ojo-cámara parecieran caminos contradictorios. Sin embargo, esa contradicción se supera si vemos en el lenguaje un intento de producir la sensorialidad del lente fotográfico y, sobre todo, la experiencia de penetración íntima que en ocasiones el lente suele tener. En *La cámara lúcida*, Roland Barthes establece cómo a través de la fotografía se suelen borrar los límites entre objeto y sujeto: “Imaginariumente, la Fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto” (1989, p. 42). Así, el problema de la doble focalización, de la permeabilidad de sujeto y objeto en la narración de Adán, puede relacionarse con la experiencia de la cámara. El lenguaje “mira” al sujeto y trata de mostrarlo, a través de la metáfora, en su textura, en su realidad más propiamente material como la de una foto.

La relación entre la fotografía y la mirada que penetra lo mínimo también es referida por Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”, en donde establece: “Details of structure, cellular tissue, with which technology and medicine are normally concerned –all this is, in its origins, more native to the camera than the atmospheric landscape or the soulful portrait” (2005, vol. 2, p. 512) [Detalles de estructura, tejido celular, con los que la tecnología y la medicina normalmente lidian —todo ello es, en sus orígenes, más propio a la cámara que el paisaje atmosférico o el retrato conmovedor]. Así, en *La casa de cartón* la mirada del lente, traducida en lenguaje, parece atravesar las cosas para ofrecer una imagen

que apela a sensaciones y a un acercamiento propios de una cámara:

Hay que ganar tres horas de sol a la noche. La ropa viene grande con exceso al cuerpo. El paño recepillado se esquina, se triedra, se cae, se tensa —el paño, hueco por dentro—. Los huesos crujen a compás en el acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte —plano que corta el mar, formando un ángulo x, último capítulo de la geometría elemental (primer curso). (p. 25)

Las descripciones llevan a enfocar la mirada en detalles: el paño que se dobla, se tensa, las manos al cielo. Pero también a las sensaciones que tales acercamientos producen: el crujir de huesos, el compás del movimiento. Y la mirada —finalmente— no es solo objetiva, sino que trae también un recuerdo: los planos que percibe la mirada se convierten en las páginas de un libro de geometría. Vemos entonces la importancia de la perspectiva⁵, de la sensación y de la mirada en la escritura de Adán, todos estos elementos sugeridos por la experiencia asociada al lente que se acerca al objeto, a los cuerpos y los muestra en detalle. Es una conjunción entre mirada, *close-up*, recuerdos y sensaciones⁶.

La relación entre cinematografía y literatura se ha establecido desde el surgimiento del cine, en el sentido de que se ha empezado a leer ciertas estrategias literarias tanto descriptivas como de representación del tiempo como estrategias adoptadas del cine. El montaje y la edición ha sido una de ellas. Una de las razones para esta relación es el proceso de de-centramiento de la subjetividad en la narrativa del género novelístico. Enmarcado en el proceso de modernización, el sujeto como fuente de la mirada central de una narración, es desalojado de su posición en función de un intento por retratar, desde otras fuentes, una realidad social. Considerando la idea anterior, es pertinente entonces la pregunta de Darko Štrajin: “What else but a new and powerful reflection of the world in moving pictures could have had such an impact as to reinvigorate and transform the very form of the novel, which now had to deal with decentered subjectivity?” (2014, p. 6) [¿Cuál otro sino un nuevo y poderoso reflejo del mundo en las películas pudo haber tenido tal impacto como para revitalizar y

transformar la forma misma de la novela, la cual ahora ha tenido que lidiar con una subjetividad descentrada?].

Benjamin también piensa en los efectos de la tecnología del cine sobre la forma de la novela. Para él es precisamente la capacidad que tiene el cine para registrar y documentar la realidad lo que produce un cambio de la novela subjetiva a la novela que se compone de un *collage* de eventos, perspectivas y “documentos”. En un análisis sobre *Berlin Alexanderplatz*, novela de Alfred Döblin, Benjamin establece: “The stylistic principle governing this book is that of montage [...] Authentic montage is based on the document” (1999, p. 301) [El principio estilístico que gobierna este libro es el del montaje [...] Auténtico montaje está basado en el documento]. Benjamin, en este caso, se refiere a la capacidad de la novela para mostrar aspectos documentales de la realidad: “la textura del montaje es tan densa que tenemos dificultad en escuchar la voz del autor” (p. 301, traducción propia). Es decir, en un intento de registrar los fenómenos de la realidad tratando de no intervenir como autor, sino transmitiendo *perceptivamente*, a la manera de una cámara, el Berlín de la época (refiriéndose, por supuesto, a la novela de Döblin). Ciertamente, esta escritura es una construcción estética, no una verdadera transmisión en el sentido en que la cámara registra una imagen, lo que quiero decir es que la forma de documentación de la cámara es “traducida” a un estilo de escritura que quiere mostrarse como registro de una realidad.

Por otro lado, la idea de montaje, desde Serguéi Eisenstein, estaba relacionada con un trabajo de la forma cuya finalidad es producir un efecto en el espectador. En el texto conjunto con Daniel Gerould, “Montage of Attractions” (1974), Eisenstein establece que el montaje no libera la narración de la ilusión representativa del tiempo continuo, sino que puede unir diferentes acciones, en diferentes tiempos y lugares, con la finalidad de crear un efecto en el espectador. En tal sentido, el montaje se refiere a un ejercicio formal —pero no por ello carente de contenido— en el que se puede poner en sucesión eventos ocurridos en tiempos diferentes con el fin de transmitir una idea o producir una reacción. Con esto quiero significar algo importante para el análisis

de la novela de Martín Adán: el detenimiento en la descripción es un intento por mostrar, si se quiere, una textura de la realidad que se haría evidente con el efecto del lente de la cámara.

Antes de analizar el aspecto “tecnológico” en la construcción de lo cosmopolita, veamos algunos ejemplos de la narración cinematográfica de Adán en aspectos perceptivos/descriptivos. El uso del reflejo en el agua como analogía de la pantalla es un aspecto recurrente en la novela. Ese reflejo funciona, en *La casa de cartón*, como proyección cinematográfica; de esta manera, la realidad se encuentra constantemente mediada por la experiencia cinematográfica:

En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran y la superficie tiene a su merced las imágenes. No, a merced de la fuerza que la mueve. Pero da lo mismo, al fin y al cabo. Pavimento de asfalto, fina y frágil lámina de mica... Una calle angostísima se ancha, para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así tambaleante, oscuro, *como en pantalla de cinema*. (p. 30, cursivas agregadas)

La imagen de líneas quebradas sugiere un alejamiento de una mirada natural. La superficie, vale decir la pantalla, tiene a su merced las imágenes y la fuerza que las mueve. Esa fuerza es algo que se oculta detrás de la proyección. El pavimento es frágil lámina de mica y todo se tambalea como en una pantalla de cine. La conexión más inmediata que se establece entre literatura y fotografía es la de una narración primordialmente descriptiva, la de un ojo que puede detallar al extremo los objetos, lugares y personajes de un momento específico.

Estas descripciones permiten una discusión sobre el lenguaje descriptivo asociado a una naturalización de la mirada. En el análisis de Jay (2007) sobre la evolución del discurso alrededor de la mirada y la manera en que las metáforas del ver son usadas en la filosofía y en la cultura en general se establece que, en primer lugar, podría haber una relación entre la fotografía y la literatura realista. Esta comparación deriva de la idea de que la fotografía ofrece una mirada “natural” del mundo y la manera más cercana a la del ojo despojado de las distorsiones de la subjetividad, lo que lleva, según este autor, a

una desnarrativización de la mirada, es decir, a una representación desapasionada, detallada, nítida del campo visual:

Cada nueva mejora tecnológica, como el estereoscopio o la película de color, se consideraba como un modo de subsanar una deficiencia en la capacidad previa de registrar lo que “realmente” había.

Por otra parte, al tornar duradera la imagen arrojada por la cámara oscura, a menudo se consideraba que la fotografía validaba el régimen escópico perspectivista que, a partir del Quattrocento, a menudo se identificó con la propia visión. (Jay, 2007, p. 102)

La cámara se veía como un artefacto que funcionaba como reflejo y representación de la realidad tal cual es. Sin embargo, la idea de una tecnología de la imagen que representa la realidad como la manera más natural de la mirada es puesta en cuestionamiento muy rápidamente cuando se evidencia que la cámara incorpora una serie de elementos técnicos —como la lente, el tipo de placa fotográfica— que le imprimen ciertos efectos a la imagen⁷. Pero la relación entre fotografía y la descripción naturalista es más bien una convención de lo que se percibe como natural en la mirada.

Con la fotografía nace también la posibilidad de construir una nueva realidad. En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Benjamin (2015), al analizar los efectos de la reproducción técnica sobre la manera en que se tiene una experiencia de la obra de arte, menciona el siguiente efecto de la fotografía:

Ella puede [la reproducción técnica], *por ejemplo en la fotografía*, resaltar aspectos del original accesibles únicamente a un lente ajustable, que puede escoger libremente su punto de vista, pero no al ojo humano; o puede, con ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o la cámara lenta, fijar imágenes que simplemente escapan a la óptica natural. (2015, p. 32; cursivas agregadas)

Benjamin apunta a la idea de que la fotografía reproduce *otra* realidad, una con características que el ojo no ve. No obstante, lo importante que hay que resaltar es la distancia que hay entre la percepción y

la formación de una imagen del mundo a partir de la mirada, por un lado, y la imagen que se construye en las tecnologías de registro visual como la cámara, por el otro. Con la tecnología hay una separación entre mirada y técnica que apunta, en primer lugar, a un efecto de extrañamiento de la realidad cuando se mira a través de la cámara. Pero también puede apuntar, en segundo lugar, a una incorporación en la propia mirada y en la subjetividad de las formas y estructuras que la técnica produce, de manera que la percepción del ojo a través de la cámara asume y asimila la técnica como imagen del mundo.

Esta manera de representar la experiencia desde el lente de una cámara tiene dos consecuencias importantes en los ejes sobre los que se construye la narración: el tiempo y el espacio. El registro visual, como el de una foto, permite un sentido de historicidad cuando el presente puede ser leído —y representado— *desde* el registro del pasado. En lo que sigue veremos que este tipo de representación permite, en primer lugar, fusionar tiempos. En tal sentido, retomamos la idea de montaje de Eisenstein para remarcar que el uso de este efecto no es solo una formalidad vacía, está hecho para producir una reacción y transmitir una idea; veremos cómo estas formas narrativas le permiten a Adán hacer una crítica sobre la localización de Perú en un contexto cosmopolita, puesto que la fusión del tiempo supone también la fusión de los espacios.

3. París en el barrio. Localización y registro de los espacios

Registrar diferentes momentos, bien sea a través de fotos o de la escritura, supone no solo la manipulación del tiempo, implica también que en el *collage* construido por Adán hay una percepción particular del espacio que, si vemos bien, remite a representaciones materiales (mapas, tranvías, calles, barcos). *La casa de cartón* refiere a un espacio particular, pero pone a sus personajes en contacto con otros centros cosmopolitas, haciendo así un “mapa” del lugar de Perú en el espacio de la modernidad. En tal sentido, Rosenberg (2006) analiza un aspecto de las vanguardias en América Latina que busca explicar su radical uso del lenguaje, no tanto por una nueva experiencia temporal, sino espacial y geopolítica:

From this position, Latin American avant-gardes could undertake a critique of modernity and its narratives, including those of “international” modernism and its avant-gardes, but along a different axis, not through rushing the temporalities of progress forward or through a return to primitive origins. Instead, they developed narratives of space that articulated the Latin American situation in a shifting world order. (p. 2)

[Desde esta posición, las vanguardias latinoamericanas pudieron emprender una crítica de la modernidad y de sus narrativas, incluidas aquellas del modernismo “internacional” y sus vanguardias, pero a lo largo de un eje diferente, no apresurando el avance de las temporalidades del progreso ni a través de un retorno a orígenes primitivos. En su lugar, ellas desarrollaron narrativas de espacio que articularon la situación de América Latina en un orden mundial cambiante.]

En contraposición con la exploración de los espacios propios de la novela de la selva y la novela de la tierra —que quieren resemantizar los discursos coloniales de la exploración de América en un discurso nacional—, las vanguardias quieren reflejar en las ciudades de América Latina el flujo de la modernidad presente que las posiciona en el escenario mundial: “the national territory is frequently comprehended in avant-garde texts as the arena of present flows (cultural, commercial, financial, demographic, economic, etc.) without necessary attachments, flows that exert pressure on the self-understanding of localized cultures” (Rosenberg, 2006, p. 23) [en textos vanguardistas, el territorio nacional es comprendido con frecuencia como la arena de flujos del presente (cultural, comercial, financiero, demográfico, económico, etc.) sin obligadas ataduras, flujos que ejercen presión en la autocomprensión de culturas localizadas].

Mariano Siskind, en *Cosmopolitan Desires* (2014), establece que el cosmopolitismo de los escritores vanguardistas en América Latina es parte de un proceso complejo de construcción de la subjetividad en el que se produce una tensión entre el deseo de pertenecer a un mundo en progreso y la ansiedad de formar parte de sociedades que se perciben “al margen” de ese mundo. El deseo es impulsado por la imagen de Europa —particularmente París— y

Norteamérica como centros en los que se produce el desarrollo económico y cultural, y la ansiedad se genera por la necesidad de negociar con la propia cultura nacional. Este tipo de tensión es reconocible en la novela de Adán, en particular en la manera en que son retratados los extranjeros que viven en Barranco. No hay una asimilación entre ellos y el contexto nacional, sin embargo, viven adaptados en el territorio, casi como “trasplantados”; por su parte, los locales los ven con extrañeza, pero también acusando un cierto magnetismo. Este es el caso del retrato que hace el narrador de Miss Annie Doll, una fotógrafa “gringa”, que aparece como un juguete: “resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano” (p. 31). “Doll”, la muñeca, un juguete que “era una *atracción* municipal” (p. 31; cursivas agregadas). Este es el tipo de tensión que se produce entre el deseo cosmopolita (la atracción) y la realidad local. La presentación de Annie Doll ocurre en una comparación con el jacarandá, un árbol tropical, lo que añade aún más a la característica tensión entre lo nacional y lo extranjero en el discurso cosmopolita.

Primero, el narrador establece que Ramón no ve esta relación entre el árbol y la fotógrafa; al contrario, para Ramón son figuras antitéticas:

Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol. Tú, para él eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que echa flores moradas. Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... Un jacarandá es un árbol solemne, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío. (pp. 30-31)

Vemos entonces esta contraposición entre el árbol como imagen de lo que está plantado en la tierra americana, como lo propiamente local. La fotógrafa, por ser fotógrafa no solo es la mirada técnica y que “hace preguntas de sabiduría”, sino que está bajo el sol americano, recibiendo los beneficios de la tierra, casi como metáfora del discurso colonial. Ella también, contraria a la imagen de un “árbol plantado” (o trasplantado) es “movilísima”, tal como dice el narrador, por lo que su imagen apela también al movimiento de la fotógrafa y al movimiento mecánico de su cámara Kodak. Ahora bien, lo curioso de la

manera en que Adán resuelve la metaforización es que la comparación entre el árbol y Annie Doll no es en términos generales: no son todos los jacarandás los que se asemejan a la fotografía, es solo *ese* jacarandá. Como en la concreción de una imagen o de una fotografía, el narrador dice que solo *un* jacarandá es el que se parece a Annie Doll:

Ramón, yo no pienso en los espléndidos jacarandás del Parque. Miss Annie Doll nada tiene que ver con ellos que no sea su antítesis [...]. Pero hay un jacarandá en una calle escondida que huele a plátano [...]. Y el jacarandá que está en esa calle es el que yo digo que es la gringa, no sé si es un jacarandá que es la gringa o si la gringa que es un jacarandá. (p. 31)

La contraposición identitaria se plantea de entrada. Desde el apelativo “gringa” hasta la descripción física, todo se establece como la imagen del “otro” ante el árbol tropical, el “nuestro”, “escondido en una calle que huele a plátano”. Aquí un árbol también tiene una fuerza simbólica que ata la tierra con una historia. La presentación de Annie Doll está cargada de una superposición de sensaciones que acentúan la identidad tropical y el trasplante de lo extranjero en lo latinoamericano. Un solo jacarandá, como “implantado” o trasplantado en esta tierra, como un nexo particular entre América Latina y Estados Unidos, se plantea como una metáfora de la posibilidad modernizante de América Latina, de su cercanía con Europa y Estados Unidos, de la posibilidad sobre todo desde la modernización tecnológica de llegar a esa Modernidad.

Si efectivamente las vanguardias se posicionan como un escenario de ruptura que problematizan la modernidad, a la vez que proponen, quizás paradójicamente, un panorama hacia el futuro de la literatura latinoamericana —la vanguardia vista como movimiento hacia el futuro del arte y la sociedad como un todo—, entonces es posible sugerir que la escritura vanguardista logra desafiar la percepción de técnica moderna de un discurso que la constituiría como algo amenazante para una cierta identidad o “naturaleza” latinoamericana. Entonces, a lo que quiero apuntar es a la necesidad de una condición de posibilidad para una escritura vanguardista, una condición de posibilidad que se produce en la experiencia técnica misma, en la que el sujeto se hace consciente de

los mecanismos tecnológicos de la inscripción de la realidad; es decir, la visibilidad del medio técnico —y la necesidad de “hacer hablar” al medio por sí mismo— que produce el registro es la condición de posibilidad para el vanguardismo.

Lo que nos concierne en este apartado es el aspecto de la localización geográfica y espacial como un comentario de Adán de las relaciones entre América Latina y los centros cosmopolitas, como Estados Unidos y Europa. En un primer momento vamos a ver cómo lo cosmopolita se “trasplanta” en un contexto latinoamericano, para tratar, luego, la experiencia latinoamericana en Europa. Observamos pues, cómo Adán trata el tema como dos caras de una moneda y cómo el aspecto tecnológico de los medios le permite precisamente hacer un montaje entre lo “extranjero” y lo “nacional” en la experiencia de los personajes.

Uno de los personajes extranjeros que hace vida en Barranco es el alemán Oswald Teller. Teller representa la mirada europea y modernizante en este barrio limeño y sus historias se suceden como imágenes que fluyen una tras otra, haciendo las veces de proyector que muestra ante sus ojos una mirada diferente a la que tiene frente a sí, quizás como producto de estas imágenes el tiempo también se mueve a saltos, como si las imágenes portaran su propio tiempo. En un pasaje de la novela, Teller viene de mudarse y está llevando sus pertenencias en una carreta; junto a él está Joaquín, el carretero. Hay una enumeración de sus objetos, entre ellos un violín, un retrato de Bismarck, sus libros y revistas; también de sus recuerdos, las mañanas en Hannover, la industrialización de América, la batalla del Marne, la luna llena:

Y Herr Oswald Teller hablaba al carretero de las mañanas de Hannover, de la luna llena, de la industrialización de América, de la batalla de Marne [...] y las erres le salían del estómago, y las miradas le fluían en el cerebro, y los recuerdos le patinaban en la niebla azulina. Y Herr Oswald Teller paró en seco su hablar cuando Martinita paró en seco su halar. El negro Joaquín mascaba su jeta negra e *imaginaba el mar, remoto y perpendicular, en el mar de la niebla, por entre las orejas de su mula*, con una hosquedad y un hermetismo de ídolo javanés. [...]. Se desató sobre la vereda una lluvia, oscura,

densa, parva, breve, de periódicos ilustrados alemanes, *Fliegende Blätter*, *Garten und Lube* — revistas de carátulas en que había desnudos horribles, cósmicos, bravos júbilos de una pintura arquitectural, wagnerizante...—. Después, todo estuvo en el cuarto de Herr Oswald Teller. Herr Oswald Teller lo acomodaba todo. (pp. 40-41; cursivas agregadas)

Las imágenes del escenario barranquino se mezclan con las imágenes de las que habla Teller. El cochero imagina el mar tras la niebla, pero se lo proyecta de manera “perpendicular” y “entre” las orejas de la mula; es decir, el encuadre es enmarcado y puesto frente a él, perpendicular a la mirada, como en una pantalla. Ese doble encuadre ubica espacialmente al cochero y a Teller en la carreta. Imágenes fluyen en la mente del cochero y se representan como apariciones frente a sus ojos, como si la mente proyectara, a la manera del cine, imágenes que están “detrás de él” (como el proyeccionista está detrás de los espectadores en una sala de cine) hacia el frente. Las formas de proyección de imágenes del cine se cuelan en la subjetividad del cochero, no olvidemos que en la cita el mar era *imaginado* por el cochero porque la neblina hacía las veces de una pantalla que le bloqueaba la visión.

Enseguida vuelan los ejemplares de prensa del alemán en un montaje de ilustraciones (desnudos horribles, cósmicos, una pintura); la prensa, efectivamente, se menciona como ilustrada, apelando a su doble significación, no solo ilustrada por las fotografías y dibujos sino por el sentido de que el europeo representa aquí la Ilustración. El montaje de Adán es polisémico, el carretero y el alemán se superponen en una relación de periferia y centro. En un mismo fragmento podemos ver la superposición del “negro Joaquín” y el alemán en un ambiente en el que contrasta la claridad de los recuerdos de Teller, representados en las imágenes de sus ejemplares de prensa, con las imágenes del carretero, representadas en la pantalla en la neblina de Barranco. En su diferencia los une la forma de registro de la imagen, la fotografía y el cine.

Si bien hemos hecho un análisis que parece concentrarse en un aspecto puramente formal, este último ejemplo nos abre la posibilidad de entender el trabajo formal de Adán en función de una crítica de

las relaciones identitarias de Barranco. Lo local o lo nacional, la escena de Barranco como barrio limeño, se entretiene con una serie de personajes extranjeros que representan lo foráneo. Sin embargo, estos personajes extranjeros parecen estar habituados a Barranco, parecen estar entramados en la dinámica propia del barrio, es decir, “movilísimos”, a pesar de estar trasplantados en tierra peruana. La reflexión formal sobre la técnica del montaje y la narrativa que adquiere características del lente es una manera de traer a la experiencia la relación entre Barranco y lo cosmopolita. Usar la tecnología del cine para producir la mirada que se extiende sobre Barranco es traer también a la producción de la realidad las formas cosmopolitas a lo local. Por ejemplo, en un fragmento ubicado en las primeras páginas de la novela nos encontramos al narrador haciendo una especie de *zoom in* desde los lejanos lugares hacia donde apuntan los puntos cardinales hasta las calles de Barranco (las calles llovidas en cuyos charcos se reflejan los faroles) y visualizar así su emplazamiento global:

Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía, con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas —el ralo, roto paisaje del grabado—: acá, el oeste; el norte, en esta pared; el sur a mis espaldas. Por aquí se va al Asia. Por aquí, al África. Todo lo que está más allá de la sierra o del mar se acerca de pronto, meridiano a meridiano, en un hombre, por sobre las aguas morenas de la calzada. (p. 29)

Si bien la posición que asume el narrador es la de ubicar su cuerpo en un centro geográfico desde el cual puede expandirse hacia todas direcciones, como en un mapa, el resultado es el de eliminar toda subjetividad construida desde la identidad, desacoplando registro y discurso subjetivo identitario o nacional: “Yo... hombre sin raza y sin edad”. Solo el mapa como abstracción del espacio: “Por aquí se va al Asia. Por aquí, al África”. El uso de las indicaciones deícticas “por aquí”, como señalando con el dedo hacia un sentido, suponen la homogeneización del espacio sin fronteras; es decir, la línea de la mano que apunta lleva directamente a un lugar en el que la distancia —o los obstáculos— se reducen a nada,

todo está “aquí” en el espacio, así como todo puede ocurrir “ahora” en el tiempo.

Vemos una intención en la novela de acercarse al problema de la identidad desde el posicionamiento del sujeto en el mundo, su localización, más que desde su origen. Para Rosenberg, este es un problema propio de las vanguardias:

Some texts of the vanguards, I propose, suggest that the question of identity is intertwined with a redefinition of the location of discourses about it in the context of global negotiation. In these texts, the problem of loci of enunciation —that is, the conditions of possibility for Latin American artists and writers to intervene in the larger debate about modernity— takes precedence and redefines the problem of identity. (2006, p. 3)

[Algunos textos de la vanguardia, propongo, sugieren que la problemática de la identidad está entrelazada con una redefinición de la localización de los discursos que la abordan en un contexto de negociación global. En estos textos, el problema del *loci* de enunciación —esto es, las condiciones de posibilidad para que artistas y escritores latinoamericanos puedan intervenir en el más amplio debate de la modernidad— tiene precedencia y redefine el problema de la identidad.]

La negociación de los espacios en la vanguardia, según Rosenberg, se realiza con la idea de que América Latina se encuentra en el flujo, no fuera de él, de un mundo cambiante. Antes de una búsqueda de identidad nacional, las vanguardias se ven a sí mismas como discursos modernizadores y su mirada se produce a través de su relación con lo cosmopolita. Las vanguardias quieren posicionar la región dentro de ese flujo:

The avant-gardists were, in different ways, modernizers. [...] they were culturally and, in numerous cases, materially privileged, many of them embracing a world of technology and the commodification of a secularized daily life. But it is exactly this basic disposition toward novelty and its artistic representation, even when some artists and movements constructed their stance in partial opposition to it, that made their production sensitive to their historical position of

enunciation —that is, to the place they occupied in the assigning of cultural values, such as novelty and backwardness, within a world of shifting hegemonies. (2006, p. 19)

[Los vanguardistas fueron, en maneras diferente, modernizadores. [...] ellos fueron cultural y, en numerosos casos, materialmente privilegiados, muchos de ellos adoptaron un mundo de tecnología y de mercantilización de una secularizada vida cotidiana. Pero fue exactamente esta básica disposición hacia la novedad y su representación artística, aun cuando algunos artistas y movimientos construyeron su posición en parcial oposición hacia ella, que hizo su producción sensible a su posición histórica de enunciación — esto es, al lugar que ellos ocuparon en la asignación de valores culturales, tales como novedad y atraso, en un mundo de hegemonías cambiantes.]

En contraste con el análisis de los personajes de Oswald Teller y Annie Doll, encontramos ahora un fragmento en el que Manuel, un personaje de nacionalidad peruana, viaja a París. Este es el caso que representa el otro lado de la moneda, la localización de lo latinoamericano en un contexto cosmopolita. No solo hay una ubicación en un centro cultural y universal como París, sino que Perú surge luego como una contraposición a ese centro. Como comenta el narrador, Manuel es un escritor de Barranco que decide hacer un viaje a París. La narración va saltando hacia adelante, geográficamente, desordenándose a medida que se encuentran en una misma descripción el viaje de Manuel y el desorden de su propia escritura, como si la experiencia de París no tuviera otro efecto que la desorganización de su propia localización original: Perú.

El puerto quedaba atrás, con su collar de luces y su gorda silueta de amor para hombre serio y nada gastador. Cincuenta mil almas, y una alegría tan lejos, al otro lado del puerto —curva monstruosa en el mar, el canal de Panamá, el Océano Atlántico, la línea Grace y los etcéteras del destino—. De pronto —él no supo cómo—, París. Y sesenta capítulos de una novela que él había estado haciendo abordado: mil cuartillas negras de letras que le asustaban la cordura a

Manuel, cosas de locos, gritos, todo sin motivo.
(p. 35)

¿No será esta escritura de Manuel, a bordo de un barco que lo lleva a París, desordenada, “cosa de locos” y “todo sin motivo” un retrato del gesto vanguardista que el propio Adán quiere constituir? Tiene sentido que, en el más puro gesto vanguardista, la novela de Adán quiera mostrar de alguna manera sus propios mecanismos de construcción, la propia escritura sin (aparente) motivo que se despliega en una negociación geopolítica (o geocultural) entre Lima y París, entre América Latina y Europa. Siguiendo a Rosenberg, tiene sentido esta lectura de la narrativa de Adán. Pero más allá aún, no solo en lo que cuenta sino en la manera en que lo relata es posible ver en dónde reposa la posibilidad de superponer Lima y París para producir el efecto de localización de América Latina en un entorno global. Lo interesante es ver que a través de este montaje se posiciona de manera simultánea París y Lima; así, la mirada vanguardista se pronuncia respecto de la posible modernidad en América Latina, una modernidad que si se ve en el eje del tiempo se percibe con retraso con relación a Europa, pero que si se ve en el eje del espacio, se ve anclada en un mismo proceso mundial. Un elemento importante que señala Rosenberg para esta mirada espacial es la tecnología. El hecho de que en América Latina también se empiecen a ver los cambios tecnológicos de principios de siglo XX hace posible pensar en una necesaria modernización: “I argue that in the Latin American context technological novelty and mass production, with the fundamental reference to the elsewhere that modernization promises to bring closer, is principally a factor of what constitutes colonial modernity” (Rosenberg, 2006, pp. 33-34) [Argumento que, en el contexto latinoamericano, novedad tecnológica y producción en masa, con la referencia fundamental al otro lugar que la modernización promete acercar, son los factores principales de lo que constituye una modernidad colonial]. La narrativa debe reposar en la experiencia de la edición del tiempo para montar los espacios. La posibilidad de la reflexión que abre Adán solo es posible desde la experiencia material y técnica de la edición temporal.

Manuel llega a París un tanto desorientado, toma un bus que lo lleva rápidamente al hotel y allí, sin saber qué hacer (salir de nuevo a las calles de París,

regresar a Lima) se echa a dormir:

Él se desvistió. Ya desnudo, no supo él qué hacer, quiso salir a la calle, volver a Lima, no hacer nada. Se metió en la cama —temprano, aburrido, remolón— y se durmió profundamente. En un momento volvió él a Lima, al jirón de la Unión, y eran las doce del día. [...] Manuel se despertó, y ahora era París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos. [...] Y un día —él no supo cómo— se despertó en Lima con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios. Manuel no supo qué hacer —volver a París, salir a la calle, no hacer nada...—. Y se quedó profundamente dormido otra vez. (p. 35)

Debemos reparar en que la forma del relato está sustentada en el mecanismo de cortes de edición propios del cine. El sueño es un dispositivo de la narración que sirve para excluir ciertos períodos del flujo continuo de la vida. Como lo establece Friedrich Kittler, la forma en que nos explicamos nuestra fisiología se corresponde con la manera en que entendemos el mecanismo de los medios, y la única forma en que podemos establecer una línea fluida de sentido es cortando y editando momentos en *lo real*⁸: “Editing and interception control make the unmanipulable as manipulable as symbolic chains had been in the arts” (1999, p. 108) [Edición y control de la intercepción hacen manipulable lo inmanipulable, tal como lo han sido, en las artes, las cadenas simbólicas]. En este caso, Adán establece una línea continua entre París y Lima, haciendo con la representación de las ciudades una especie de juego de espejos en el que la realidad y el sueño se reflejan unos a otros en la experiencia del personaje. En sus días en París sueña con Lima y cuando despierta en Lima sueña con París. De esta manera, Martín Adán parece jugar con la idea de la idealización como un viaje que funciona en los dos sentidos, desde el “centro” a la “periferia” y viceversa. Es como la fantasía de un sueño que se quiebra con la experiencia real.

Solo la implantación —incluso podríamos decir la “naturalización” del mecanismo cinematográfico en el mecanismo del sueño— de los cortes de edición en el relato del viaje de Manuel permite construir la simultaneidad entre dos momentos que no se continúan inmediatamente. Y es a través de este mecanismo narrativo vanguardista que Martín Adán

puede construir el discurso que le hace un lugar, de manera crítica, a América Latina en el contexto de Europa.

Este mismo proceso es definido por Rosenberg a través de la idea de simultaneidad, un colapso del tiempo que se refleja en un espacio en el que América Latina puede posicionarse globalmente en un tiempo presente:

Rather than as a way to revive transhistorical or universal literary values, simultaneity can be mobilized as a cognitive instrument to map out historical forces that can't be accounted for within local or national narratives. One might say that simultaneity is a way to understand what appears to be nonsynchronous, that it is about coping spatially with a time lag. (p. 38)

[En vez de una manera de revivir valores literarios transhistóricos o universales, la simultaneidad puede ser movilizada como un instrumento cognitivo con el fin de trazar fuerzas históricas de las que no se puede dar cuenta en narrativas locales o nacionales. Se podría decir que la simultaneidad es una manera de entender lo que parece ser no-simultáneo, lo cual es lidiar espacialmente con una ralentización del tiempo.]

Martín Adán no apela a narrativas nacionales o locales, sino a la profunda estructura narrativa del cine para crear el efecto de sincronía entre la metrópolis parisina y Lima. Ahora bien, los términos del tiempo

y la no sincronía de lo simultáneo son temas esenciales en la novela de Adán que requieren una mirada detenida porque ellos permiten una construcción del tiempo asociada al montaje y al *collage*.

Temas que se desarrollan alrededor de conceptos como lo local, lo global, lo cosmopolita, lo nacional y lo extranjero suponen una reflexión alrededor de la identidad. Martín Adán ha usado el cine y la cámara para fusionar momentos y espacios y así hacer del problema identitario una compleja relación entre culturas que pueden muy bien fusionarse y formar parte de lo local. Barranco *es* también la fotógrafa Annie Doll, Oswald Teller y los cines y los recuerdos de París. Las *fronteras* entre lo semejante y lo diferente pueden ser permeables.

A través de un análisis de las formas de representación de Martín Adán hemos visto cómo la experiencia de la modernidad no solo se imprime en las maneras sensoriales del ver y el sentir, sino que puede significar también una importante negociación geográfica y cultural entre los centros cosmopolitas europeos y norteamericanos y América Latina. La escritura vanguardista y la construcción de un lenguaje atravesado de experiencias que se relacionan con la tecnología moderna, como el cine, hacen posible la representación de una Latinoamérica que no dejó nunca de estar en contacto con el mundo y que construyó *trans*-geográficamente sus procesos de modernización.

Notas

- 1 Mihai Grunfeld establece que "la esencia del cosmopolitismo vanguardista radica en la noción de lo 'moderno', en cuanto manera de vida compartida por el habitante de la gran urbe" (1989, p. 37). También sobre el cosmopolitismo véase el texto de Jorge Schwartz (1993).
- 2 Usaremos siempre la edición de *La casa de Cartón*, de Martín Adán, publicada por Peisa en 2010.
- 3 John Kinsella se refiere también a esta fluidez de la voz narrativa como una conciencia "a la deriva que va documentando por sí misma, deshaciéndose de todas las limitaciones del entorno familiar, del espacio y el tiempo. La mente vaga a través de una amplia gama de posibilidades imaginativas sin que le estorben las presiones de una realidad ordenada de forma objetiva" (1987, p. 91).
- 4 Sobre una discusión del narrador y la mezcla de perspectivas objetivas y subjetivas véase el artículo de Iván Pérez (2013).
- 5 Martin Jay explica cómo, efectivamente, la perspectiva pone en relación con lo representado el ojo del que parten las líneas de representación. Geometría y perspectiva se unen en la representación: "la perspectiva no solo implicaba un cono visual imaginario (el mundo de Euclides) o una pirámide (el de Alberti) con

su vértice como punto alejado y céntrico (o, como se le llamaría más adelante, de fuga) en la escena del cuadro. Era también el cono o la pirámide cuyo vértice se concentraba en el ojo del espectador" (2007, p. 49).

- 6 Sobre la narrativa basada en la perspectiva del lente fotográfico véase Christian Quendler (2012).
- 7 "En los retratos pronto primó la norma de ayudar a la naturaleza en lugar de limitarse a registrarla [...] Mayor importancia tuvo todavía la toma de conciencia relativa al hecho de que hasta las fotos sin retocar podían entenderse como algo más que una reproducción perfecta, tanto de los objetos como de la percepción humana de los mismos" (Jay, 2007, p. 103). También Jonathan Crary (1990) ha puesto de manifiesto que desde los primeros años del siglo XIX las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes —como el estereoscopio— mostraban el surgimiento de la idea de un sujeto cuya mirada y observación del mundo podía producir e intervenir en la imagen construida del mundo.
- 8 Kittler utiliza las categorías psicoanalíticas establecidas por Jacques Lacan —lo real, lo imaginario y lo simbólico— como categorías metodológicas para analizar la manera en que operan las diferentes tecnologías de medios: lo simbólico se relaciona con la palabra y la máquina de escribir, lo imaginario con el cine y la fotografía y lo real con el gramófono y la grabación de sonidos: "The methodological distinctions of modern psychoanalysis clearly coincide with the distinctions of media technology" (1999, p. 16) [Las distinciones metodológicas del psicoanálisis moderno coinciden claramente con las distinciones de la tecnología de medios].

Referencias bibliográficas

- Adán, M. (2010). *La casa de cartón*. Lima: Peisa.
- Alonso, M. (2020). Caleidoscopios poéticos em *La casa de cartón*, de Martín Adán. *Revista Literatura em Debate*, 14(26), 145-158. <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/3462>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (1999). *Walter Benjamin: selected writings*, vol. 2, 1927-1934. Edición de Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith. Belknap Press.
- Benjamin, W. (2004). *Selected Writings*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (2015). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad.: Luis Miguel Isava. El estilete.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press.
- Eisenstein, S. y Gerould, D. (1974). Montage of Attraction: For "Enough Stupidity in Every Wiseman". *The Drama Review*, 18(1) 77-85. <https://doi.org/10.2307/1144865>.
- Grünfeld, M. (1989). Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente. *Revista Iberoamericana*, 55, 147-147. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1989.4545>.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Kinsella, J. (1987). La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 87-96.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Outes-León, B. (2014). *Poéticas de la materialidad en la vanguardia latinoamericana (1920-1930)*. (Tesis para obtener el Doctorado). Yale University, New Haven, Estados Unidos de América.
- Pérez, I. (2013). Retrato del poeta adolescente: sujeto, identidad y narratividad en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Bulletin of Hispanic Studies*, 90(2), 205-222. <https://doi.org/10.3828/bhs.2013.15>.

- Quendler, C. (2012). The conceptual Integration of Intermediality: Literary and Cinematic Eye-Camera Narratives. En H. Schneider (Ed.), *Blending and the Study of Narrative* (199-228). Berlín: Walter de Gruyter.
- Rosenberg, F. (2006) *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press. <https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt:31735062136753>
- Schwartz, J. (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Beatriz Viterbo Editora.
- Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Northwestern University Press.
- Strajn, D. (2014). The Principle of Montage and Literature: Fragmented Subjectivity as the Subject-matter in Novel, Film and Digital Forms of Narration. *Primerjalna književnost*, 37(2), 5-19. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-DCPGWUQY>
- Valero, E. (2004). Martín Adán: de la urbe moderna a la ciudad ancestral. *Philologia Hispanensis* 18, 215-255. <https://doi.org/10.12795/PH.2004.v18.i01.14>
- Verani, H. (1992 [1989]). *La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista Hispanoamericano. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (1077-1084). Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Verani, H. (1997 [1982]). Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. En *Lectura crítica de la vanguardia americana* (Selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski) (9-66). Biblioteca Ayacucho.
- Zegarra, C. (2008). Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(67-68), 81-96. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/6>