

# La creación de personajes y otros aspectos en *Fabla Salvaje* de César Vallejo y *La Casa de Cartón* de Martín Adán



**Sonia Luz Carrillo Mauriz**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
soniluz@gmail.com  
lcarrillom@unmsm.edu.pe  
Lima - Perú

## Resumen

El objetivo de este artículo es el análisis de algunos aspectos de las obras *Fabla salvaje* (1923), de César Vallejo, y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, con especial atención a la labor de creación de personajes, uno de los elementos estructurales más importantes de la narración.

**Palabras clave:** *Fabla salvaje*, César Vallejo, *La casa de cartón*, Martín Adán, narrativa, personajes, ficción

## Abstract

*The aim of this article is the analysis of some aspects of the works Fabla salvaje, by César Vallejo (1923) and La casa de cartón by Martín Adán (1928), with particular emphasis on the creation of characters, one of the most important structural elements of the narrative.*

**Keywords:** *Fabla salvaje*, César Vallejo, *La casa de cartón*, Martín Adán, narrative, characters, fiction.

*Fabla salvaje* (1923), de César Vallejo, y *La casa de cartón* (1928), de Martín Adán, comparten no solo el hecho de ser breves obras narrativas de dos de los más grandes poetas peruanos de todos los tiempos, sino también de ser modelos de la llamada *novela poética*. La misma que se define, como nos recuerda el narrador peruano Carlos Eduardo Zavaleta, como «aquella en la que predomina la exaltación de la prosa, al mismo tiempo que el ritmo y la musicalidad, sin olvidar los elementos internos de la narración» (1996, p. 1)<sup>1</sup>.

El mismo autor, en su *Estudios sobre Joyce y Faulkner*, explica esta categoría cuando en el análisis comparativo entre *Ulises* y *Finnegans Wake*, señala:

Para reiterarnos su apego a la novela-poesía, Joyce hace que la atomización del argumento refleje una conducta relativista, esto es, numerosas miradas contemplando la realidad, y un estilo para cada mirada o capítulo, mientras la semejanza y al

1 Material proporcionado por el autor en su cátedra de Especialización en Literatura Peruana. Doctorado de Literatura Peruana y Latinoamericana.



mismo tiempo la armonía que guardan entre sí conduce naturalmente a un contrapunto, técnica musical cuya práctica Joyce ha llevado a extremos notables (1993a, p. 41).

Las siguientes líneas tienen el propósito de realizar una rápida observación de algunos aspectos de las obras mencionadas, con una especial atención al trabajo de creación de personajes, uno de los elementos estructurales más importantes de la narrativa. Esta observación tiene en cuenta el concepto expresado por Bajtín acerca de que

Cada momento de una obra se nos presenta como reacción del autor que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del personaje frente al objeto... en este sentido el autor es el que da tono a todo detalle de su personaje (1982, p. 13).

En primer lugar, habría que señalar que en cada una de las obras elegidas, este elemento estructural tiene una dimensión, un peso, diferente. Mientras *Fabla salvaje* podría denominarse una novela de personaje, donde nítidamente la acción descansa sobre Balta, el protagonista, en *La casa de cartón* hallamos más bien

Una sucesión variopinta y fragmentaria de impresiones del yo narrador. La unidad del libro (suelta, amplia) solamente se da porque las impresiones salen de una sola voz y se refieren a una alternancia o contrapunto de paisajes, ambientes, ideas, y perfiles fugaces que no alcanzan a ser personajes (Zavaleta, 1993a, p. 6)

En *Teoría de la Literatura*, Víctor Manuel de Aguiar (1972) se pregunta: «¿Cómo construye el novelista su personaje? ¿Cómo se presentan ellos? —y luego se responde—: E. M. Foster (1963) distingue dos especies fundamentales de personajes novelescos: los personajes *diseñados* (o planos) y los *modelados* (o redondos)» (1972, p. 209). Amplía luego los conceptos, señalando que los personajes planos

se definen de un sólo trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra... no altera su comportamiento en el curso de la novela y, por consiguiente, ningún acto ni reacción suyos pueden sorprender al lector... tales personajes son particularmente apropiados para el papel de comparsa. (De Aguiar, 1972, p. 210)

Con respecto al personaje modelado, De Aguiar explica que «ofrecen una complejidad muy acentuada, y el novelista tiene que dedicarle atención vigilante, esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos», añadirá luego que estos personajes muestran



**Figura 1.** *Fabla salvaje* (1923) relata la historia de Balta, un hombre que a partir de la rotura de un espejo varía su comportamiento sustancialmente (Fuente: <https://market.joinnus.com/editorialuniversitariaurpiblibreria/514414>)

multiplicidad de rasgos peculiares y citará que, por ejemplo, «los personajes de Dickens de contornos simples, aunque sumamente vigorosos, se oponen a los personajes de Dostoievski, densos, enigmáticos contradictorios, rebeldes a las definiciones cómodas» (1972, pp. 210 y 211)

El narrador Ernest Hemingway, respondiendo en una entrevista en torno a la creación de personajes, y si toma a estos de la vida real, dice: «Por supuesto que no. Algunos son de la vida real. En general uno inventa gente a partir del conocimiento y la comprensión y la experiencia que ha tenido con la gente» (1996, p. 100). Y más adelante, comentando la distinción de E. M. Foster entre personajes planos y redondos, señala: «Si uno describe a alguien, es plano como una fotografía, y desde mi punto de vista eso es un fracaso. Si uno lo construye a partir de lo que conoce, deben estar en él todas las dimensiones» (1996, p. 100).

En las obras analizadas reconocemos diversas formas de tratamiento de personajes, ratificando lo que dice Julio Ramón Ribeyro: «en la novela no hay caminos ni recetas» (1975, p. 117). Afirmación válida para toda obra de creación y que constatamos en estas dos breves novelas poéticas.

### El mundo narrado

Para ubicar las circunstancias en las que actúan los personajes es importante referirnos al tiempo y

ambiente determinados, en los cuales los personajes se interrelacionan. Habría que decir que, de alguna manera, estamos hablando de la historia o la *trama*, aunque es cierto que en la novelística del siglo XX esta noción se ha hecho muy relativa debido a las múltiples formas de composición narrativa.

Reconocemos ahora la existencia de la *novela cerrada* y la *novela abierta*. La primera caracterizada por una trama claramente delimitada (principio, medio y fin), y la segunda porque pueden no existir estos momentos muy definidos, los episodios se suceden, se interpenetran y se condicionan, pero no forman parte de una acción única. Al respecto, De Aguiar menciona que el germen de esta novelística podría rastrear en el simbolismo de fines de siglo XIX: «Con el simbolismo, la novela se aproxima a los dominios de la poesía, y esta aproximación implica no sólo la fuga de la realidad cotidiana, física o social, sino también una nítida desvalorización de la trama» (1972, p. 219). Y será la narrativa de las primeras décadas del siglo XX la que mejor expresará esta tendencia.

En la obra de César Vallejo de 1923, la historia trata de un mestizo peruano de nombre Balta —curiosamente, en el Perú, frecuentemente, es un apellido y no un nombre— que a partir de la rotura de un espejo varía substancialmente su comportamiento, tanto con su joven mujer Adelaida como con los otros tres personajes que aparecen en la obra. De alegre y afable se transforma en un ser atormentado que poco a poco va identificando su malestar como feroces celos. Rechaza a su mujer increpándole traición y llega a un estado mental deplorable en cuyo clímax muere de manera inexplicable, dejando en los lectores un final en el que cabe tanto el suicidio como el asesinato a manos de un enigmático *otro* que lo empuja a un precipicio. La historia se localiza en un pequeño e innostrado poblado de la sierra peruana y en el campo o chacra que está a poca distancia de dicho pueblo. El protagonista es presentado como agricultor y buen campesino, mientras Adelaida es caracterizada como «una verdadera mujer de su casa».

Por su parte, *La casa de cartón* de Martín Adán, publicada en 1928, se halla entre aquellas obras en las que es difícil ubicar la trama. Por ello, Zavaleta encuentra que «es uno de los pocos libros narrativos donde ese elemento —se refiere al *tema*— parece no tener importancia, sino el observar y el divagar» (1993b, p. 13). Por otro lado, Augusto Tamayo Vargas conceptúa la obra como

Novela de vanguardia, que se basaba en los juegos de Cocteau y en las *greguerías* de Gómez de la Serna... Es el típico ejemplo de esa novela que escapaba a los cánones generales de la prosa de ficción, para mezclar las formas de la poesía a las de la prosa (1992, pp. 831 y 860).

En otro momento de su *Literatura Peruana*, Tamayo Vargas había llamado a la obra «novela, *La casa de cartón*, que es un poema vanguardista» (1992, p. 860). El narrador peruano Carlos Eduardo Zavaleta sintetiza el contenido del libro como una evocación del narrador —un estudiante de catorce años— que se dedica a mirar la vida de Barranco —tradicional distrito limeño— y pintarla en forma detallada.

Las acciones de *La casa de cartón* se desarrollan en el ambiente urbano limeño de las primeras décadas del siglo pasado, donde

Ramón tiene sus desvaríos adolescentes. Perfectamente adolescentes. El sexo asoma urgente pero inexperto, y hay deleite disimulado entre exquisiteces verbales, cuando surge Catita —personaje de reiterada mención— o aunque sea la tía gorda, de la bata de motitas (Sánchez, 1974, p. 10).

### Los personajes

*Fabla salvaje*, como se ha señalado, gira alrededor del personaje masculino Balta, acompañado en la acción por su esposa Adelaida, además del hermano menor y la madre de esta. Sus nombres son Antuca y Santiago. Aparece también, en forma fugaz, un viejo amigo de Balta, de quien el narrador no da nombre.

*La casa de cartón* tiene como personajes, además del narrador, a Ramón, Manuel y Lucho, sus amigos más cercanos. Asimismo se menciona a un conjunto de personajes femeninos como Catita, Lalá, Lulú, Miss Annie Doll, la señorita Muler y la tía de Ramón. En un momento desfilan rápidamente tres muchachas como «Mi primer amor... Mi segundo amor... Mi tercer amor...». También algunos personajes en los que apenas se detiene el autor como Sergio, o el inglés agente viajero mister Kakinson, o herr Oswald Terrer, un «alemán zapatonudo».

### La técnica

«La técnica no es otra cosa que la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que este alcance su máximo de eficacia», nos dice Julio Ramón Ribeyro. Líneas más adelante, explica:



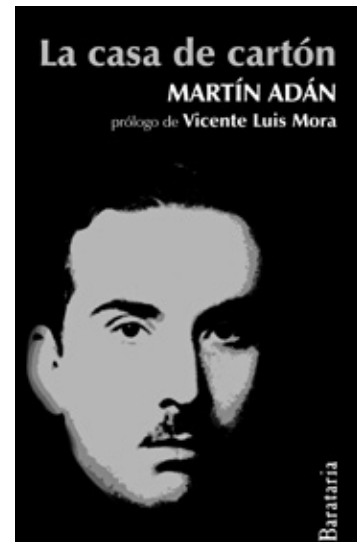
Por lo menos durante quince siglos la técnica de la narrativa se ha limitado a tres procedimientos principales: la descripción, el diálogo y, en cierta forma, el soliloquio [...]. A estas tres formas de la narrativa tradicional se han agregado nuevos elementos que la han enriquecido como la conversión del soliloquio en monólogo interior, la redistribución de la cronología y la puesta en tela de juicio del papel privilegiado del narrador (1975, pp. 107-108).

La técnica de narrar en *Fabla salvaje* se ajusta a la primera de las formas mencionadas. Descripciones de ambiente, rápidos retratos, relato de acciones intercalando breves diálogos, van dando cuenta de la historia de Balta a través de una estructura en la que se halla una presentación o introducción, el nudo del conflicto y su enigmático desenlace. En cuanto al estilo de narrar, Vallejo «retoma la línea modernista e imaginativa de Valdelomar, pero hace algo más. Se acerca mejor al paisaje y al hombre andino» (Zavaleta, 1996, p. 10). Notable el contrapunto de realidades objetivas con la súbita aparición del tormento interior del protagonista:

Volvió a mirar el acantilado de la cordillera y se le trastornó la cabeza. Con la velocidad del rayo, cruzó por su cerebro la fugitiva idea, sutil, imprecisa, de un ser vivo, real, de carne y hueso, innegable... Creyó sentir en el aire una presencia material, oculta... Balta la buscó con las narices, con los ojos y los oídos por entre las rugosas depresiones de la peña. Tenía encendidas las mejillas y los ojos inyectados de sospecha y de cólera. El viento volvió a soplar formidable y amenazador. Iba a llover (Vallejo, 1965, pp. 41-42).

En *La casa de cartón* existen un conjunto de características en la forma de narrar que hacen coincidir —entre otros— a Zavaleta (1993b) con José Carlos Mariátegui<sup>2</sup> (1928 [1958]). Dice el primero de los nombrados

La prosa poética es el objetivo de Martín Adán... carece de estructura y argumento novelescos, además de buscar, sobre todo, el brillo de frases, contrapuntos y metáforas [...] buenas razones para incluir *La casa de cartón* en la literatura de vanguardia [...]. Sánchez se equivoca al decir que... Adán leyó poco a Azorín... debe subrayarse el ejemplo de Azorín (Zavaleta, 1993a, p. 18)



**Figura 2.** La casa de cartón (1928) se halla entre las obras en las que es difícil ubicar la trama. (Fuente: <https://elcomercio.pe/luces/libros/martin-adan-y-la-casa-de-carton-el-genio-de-un-eterno-quinceanero-noticia/>)

Por su parte, Mariátegui señala:

La literatura de Martín Adán es vanguardista, porque no podía dejar de serlo pero Martín Adán no lo es aún del todo... En algunas de las páginas de *La casa de cartón* hay a ratos hasta cierta morosidad azoriniana (Mariátegui, 1958, p. 18).

Zavaleta señalará la presencia de frases cortas, fruto de la respiración breve y constante que luego se vuelve saltarina:

Paseo de noche. Hemos hallado una calle escondida del cielo por ramajes graves y densos. Ahora el cielo no existe; se ha arrollado como una alfombra, y ha quedado desnudo como el entarimado del espacio por donde los mundos caminan, sociedad elegante, con lentitud, con silencio, con fastidio. Ahora te amo como nunca te he amado —verdaderamente, dolorosamente, no sé cómo... A andar por esta calle que nos devuelve los pasos y las voces como una gruta... Un tranvía destroza una esquina, barreno de luz y ruido (Martín Adán, 1958, p. 66).

En su obra *Literatura peruana del siglo XX*, el doctor Estuardo Núñez (1965) bajo el título «Martín Adán, prosador ejemplar», expone los siguientes conceptos:

Cuando apareció *La casa de cartón*, no se midió del todo la trascendencia que tendría aquella narración breve... Se quiso ver en ella simplemente una expresión de decadentismo, algún eco de Proust y Joyce, algún producto del magisterio estético de Eguren y hasta la impronta escéptica de France. Pero aquel libro constituía algo más que una modalidad ingeniosa

<sup>2</sup> Colofón reproducido en la primera edición de *La casa de cartón* de 1928.

de la *vanguardia* que entonces irrumpía [...] significa en la prosa la superación del realismo o naturalismo superficial o empírico [...]. Martín Adán intuitivo pero consciente de la eficacia de su instrumento lingüístico, se ha hecho señor de su realidad circundante, y sin prescindir de ella la toma como punto de apoyo para el análisis interior de personajes y de situaciones. [...] De lo particular y lo banal se lanza al sondeo psicológico y, en tal forma, aprehende un mundo rico en motivaciones objetivas, pero al mismo tiempo fija lo fugaz, selecciona lo significativo y profundiza en el cuadro humano presentado. Con la ayuda de la gracia formal, de los efectos y desajustes del lenguaje, de los toques de humorismo, de sorprendivos juegos del pensamiento, alcanza a ofrecer en una obra de arte perdurable todo aquello que el artista descubre en la relación hombre-mundo (1965, pp. 82-83).

## La creación de los personajes

### *Los personajes en Fabla salvaje*

Obra de muy pocos personajes, *Fabla salvaje* nos presenta en sus primeras páginas los retratos de los que serán los dos más significativos. Sin embargo, es posible notar que obtendremos más datos de Balta que de su mujer. El retrato que tenemos del protagonista nos lo presenta como: «Pálido, anguloso, de sana mirada agraria, diríase vegetal, y lapídea expresión en el vivaz continente, alto fuerte y alegre siempre» (1965, p. 8).

Más adelante continúa caracterizándolo como:

Un hombre no inteligente, acaso, pero de gran sentido común y muy equilibrado. Había estudiado, bien o mal sus cinco años de instrucción primaria. Su ascendencia era toda formada por tribus de fragor, carne de surco, rústicos corazones al ras de la gleba patriarcal. Había crecido, pues, como buen animal racional, cuyas sienas situarían linderos, esperanzas y temores a la sola luz de un instinto cabestreado con mayor o menor eficacia, por ancestrales injertos de razas y costumbres. Era bárbaro, mas no suspicaz (1965, pp. 21-22).

Mientras tanto, de Adelaida sabemos que es «una dulce chola, riente, lloradora, dichosa de su reciente curva de esposa, pura y amorosa para su caro varón. Adelaida, además, era una verdadera mujer de su casa» (1965, p. 8). Se mencionan sus largas y negras trenzas, y el narrador le dedica un largo momento poético a su singular voz:

Cantaba un yaraví, otro. Tenía una voz dulce y fluvial; esa voz rijosa y sufrida que entre la boyada es guía en las espadañas yermas, acicate o admonición apasionada

en las siembras; esa voz que cabe en los torrentes y bajo los arqueados y sólidos puentes, de maderos y cantos más compactos que mármol, arrulla a los saurios dentados y sangrientos en sus expediciones lentas y lejanas en los remansos alvinos, y a los moscardones amarillos y negros en sus vagabundeos de peciolo en peciolo; esa voz que enronquece y se hace hojarasca lancinante en la garganta, cuando aquel cabro color de lúcumas... sale y se va a hacer daño al cebadal del vecino (1965, p. 13).

A partir del episodio inicial, en el que se rompe el espejo, el narrador se esmera en hacernos partícipes de las variaciones en el estado de ánimo del joven Balta. Así, se nos va mostrando las supersticiones que, pese a que ambos cónyuges comparten (Adelaida llora largas horas), a él logran perturbarlo con más intensidad. Es necesario destacar que Adelaida es reiteradamente ponderada con la frase «una verdadera mujer de su casa», a la que el narrador insiste en presentar incansable en las tareas tanto domésticas como agrarias, sumisa, resignada y llorosa; de «agreste e ingenua sensibilidad». Un personaje que, en términos generales, no presenta mayor complejidad y no variará en lo substancial a lo largo de la obra.

El protagonista sí ha sido construido con trazos fuertes. A través de sus percepciones, sentimientos y acciones se transformará en forma radical hasta convertirse en un ser silencioso, raro, neurasténico, arbitrario y, por último, doloridamente agresivo:

Obsesionado Balta por los celos, aquella noche injurió a su mujer, la acuchilló a denuestos, y, poseído del más sincero y recóndito dolor, la decía:

—Está bien. Está bien. Pero tú has muerto ya para mí...

El marido exacerbado gruñía sus imprecaciones en alta voz, acechándola a miradas, llorando, sangrando a pedazos (1965, p. 55).

De otro lado, Antuca, madre de Adelaida, es brevemente perfilada como

Díscola suegra ésta, medio ciega de unas cataratas que cogió hacía muchos años, al pasar una medianoche, a solas, por una calle, en una de cuyas viviendas se velaba a la sazón un cadáver; el aire la hizo daño (1965, p. 17).

(Al igual que aquí, en muchos momentos hallamos, como rasgo cultural, explicaciones fantásticas a distintos fenómenos, atribución de un carácter de maleficio, perturbadores anuncios de mal agüero como, al inicio



de la obra, cuando «canta una gallina»). Personaje diluido en la bruma, casi una sombra.

Personaje breve pero vigorosamente presentado es, sin embargo, Santiago, el hermano menor de Adelaida y que llega un día a la chacra para ayudarla y acompañarla en vista que avanza su embarazo. Niño campesino de ocho años, en un episodio observa y sufre impotente la escena de violencia entre los esposos y se puede adivinar tanto resentimiento en él que arriesgo ahora la tesis de que podría tratarse de quien, al final de la obra, se toma la justicia por sus manos.

Viendo padecer a su hermana, le dolió el alma. ¿Quién la hacía padecer?... Santiago sintió que se le anudaba la garganta y se echó a llorar en silencio. No se atrevía a más. Sabía, de manera oscura, que en ese momento su hermana debería de sentirse esclava de indoblegable yugo, el cual, al mismo tiempo que la golpeaba, no la dejaba huir (1965, p. 49).

Como vemos, en la construcción del personaje Balta, protagonista principal, el autor se ha aplicado a un trabajo cuidadoso y exhaustivo. El resultado es un personaje reconocible y mejor modelado frente al conjunto de la obra. Por otro lado, se trata —como es obvio— de un personaje totalmente ajeno al narrador omnisciente.

### **Los personajes en *La casa de cartón***

La obra de Martín Adán fue y es difícilmente clasificable, sin embargo, es innegable el virtuoso trabajo en la construcción de algunos personajes, tanto que para Aurelio Miró Quesada (1929) «*La casa de cartón* es una novela de Barranco, con personajes y sin trama»<sup>3</sup>. Para Carlos Eduardo Zavaleta es

Sucesión variopinta y fragmentaria del *yo* narrador. La unidad del libro [...] se da porque las impresiones salen de una misma *voz* y se refieren a una alternancia o contrapunto de paisajes, ambientes interiores, ideas y perfiles fugaces que no alcanzan a ser personajes (1996, pp. 18-19).

Pese a esta dificultad señalada, encontramos a lo largo de la obra, un conjunto de retratos logrados en base a breves y salpicadas pinceladas que caracterizan a los personajes, como por ejemplo, Ramón el amigo del narrador-personaje: «Se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas» (1958, p. 18). Sabemos de él

«Personaje breve pero vigorosamente presentado es, sin embargo, Santiago, el hermano menor de Adelaida y que llega un día a la chacra para ayudarla y acompañarla en vista que avanza su embarazo.»

que escribía un diario, que empezaba a vivir y se hallaba desolado: «Yo le soplé delicadamente consuelos pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado» (1958, p. 19). Como observamos, más que la exposición de un cuadro emocional, el personaje se va construyendo a partir de la percepción-presentación de gestos. Al final, y cambiando el tono humorístico que recorre la obra, el *yo* narrador nos dice conmovido: «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» (1958, p. 88).

De lo banal se lanza al análisis psicológico, observa el doctor Estuardo Núñez, mecanismo que hallamos en la presentación de casi todos los personajes, como es el caso de «Sergio... Tenía un nombre que no le convenía... un nombre sereno y casto. Era un muchacho de ojos porcinos que aveces, en las malicias, tenía miradas de simio» (1958, p. 76). El adjetivo inesperado —por ejemplo, nombre sereno y casto— ha construido la caracterización del personaje. O en el caso del inglés «cara larga de terracota, la nariz gruesa y alta; abajo una boca de fraile, inmóvil y sumida, con los labios dentro... ¿Poeta?... Nada de eso: agente viajero de la casa Dawson & Brothers» (1958, p. 20).

Sin embargo, las referencias se hacen más minuciosas cuando trata personajes femeninos. Muy importantes en la obra, como señalara la autora de este trabajo en un artículo (Carrillo, 1993, pp. 32-34). Tenemos ahí a Catita

Mar redondo encerrado en un muelle semicircular... Catita amor con esperanzas lentas y gordas... amor para sumergirse en él, para bucear en él con los ojos abiertos... Catita sonido, signo... Catita una cosa cualquiera y la contraria... al fin y al cabo una linda muchacha, verdadera, viva, coqueta como ella sola... Y, al fin y al cabo una linda muchacha enamoradiza, catadora de mozos, Catita (1958, pp. 80-81).

3 Esta afirmación se consigna en la solapa de *La casa de cartón*, edición de 1958 y la opinión apareció, según se indica, en el diario *El Comercio*. Lima, abril de 1929.

Memorable también la mención a Miss Annie Doll,

Gringa medio loca, fotófoba, fotógrafa delicia de una pensión de visillos limpios y cortinas de cretona [...] una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado [...] resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano. Se apretaba un botón y... arrojaba afuera el cuerpo y las gafas amarillas. El juguete era una atracción municipal, no se podía comprar, era de todos, absolutamente público (1958, pp. 24-25).

Digno de mención, asimismo, es el retrato de la señorita Muler: «blusita parroquial y un dedito índice muy formal. Maestra fiscal. Veintiocho años... Resignación cristiana a la soltería...» (1958, p. 33). Igualmente, la juguetona enumeración:

Mi primer amor tenía doce años y las uñas negras [...] Mi segundo amor... Una llorona con la dentadura perdida [...]. Mi tercer amor tenía los ojos lindos y las piernas muy coquetas, casi cocotas [...]. Mi cuarto amor fue Catita [...]. Mi quinto amor fue una muchacha sucia con quien pequé casi en la noche (1958, pp. 27-29).

### Comentario final

Como se puede apreciar, *Fabla salvaje* de César Vallejo y *La casa de cartón* de Martín Adán, si bien comparten el hecho de ser novelas cortas donde el tratamiento de la prosa llega a momentos de lirismo comparables con el trabajo propio de la poesía, por la concepción y el tema de los que parten, muestran una estructura, una técnica de narrar y un estilo peculiar en cada caso. Es fácil reconocer las huellas modernistas en Vallejo y la inicial postura vanguardista de Adán.

El narrador, omnisciente en el primer caso, y personaje-narrador en el segundo, marca una diferencia substancial en el punto de vista respecto a lo narrado. La estructura tradicional (presentación, nudo y desenlace) persiste en la obra de Vallejo, mientras en la creación de Adán se basa en impresiones más o menos hilvanadas en torno a la vida y las observaciones de un adolescente observador acucioso.

La creación de los personajes se muestra perfectamente coherente con las apuestas de los autores respecto a estructura y estilo de narrar. En *Fabla salvaje* la intencionalidad del autor se ha visto acentuada en la presentación de la forma cómo el protagonista va variando su comportamiento. La obra gira a su alrededor y los acompañantes han quedado apenas

perfilados. En *La casa de cartón* la intención de mostrar «retratos fugaces» se corresponde con la concepción impresionista y vanguardista de la obra. Obra de personajes brillante y sumariamente mostrados con la espontaneidad de una prosa lozana y la capacidad expresiva de la más alta poesía.

### Referencias bibliográficas

- Adán, M. (1958). *La casa de cartón*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez, colofón de José Carlos Mariátegui. 2da. Edición Lima: Editorial Nuevos Rumbos.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. 1era. edición en español. México: Siglo XXI editores.
- Carrillo, S. L. (1993). «Eva desconocida y siempre presente. Mujeres en *La casa de cartón*». Lima. En: *La casa de cartón de OXY Revista de cultura*. II Época. No. 2.
- De Aguiar, V. M. (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hemingway, E. (1996). En: *Confesiones de escritores. Narradores 1*. Entrevista realizada por George Plimpton en 1958. Buenos Aires: El Ateneo.
- Mariátegui, J. C. (1958). «Colofón». En: *La casa de cartón*. Lima: Peisa.
- Núñez, E. (1965). *La literatura peruana del siglo XX*. México: Editorial Pomarca S.A.
- Ribeyro, J. R. (1975). *La caza sutil*. Lima: Milla Batres.
- Sánchez, L. A. (1974). «Prólogo». En: *La casa de cartón*, pp. 7-12. Lima: Peisa.
- Tamayo Vargas, A. (1992). *Literatura peruana*. Tomo III. Lima: Peisa.
- Vallejo, C. (1965). *Fabla salvaje*. Lima: Editorial Labor.
- Zavaleta, C. E. (1993a). *Estudios sobre Joyce y Faulkner*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas. UNMSM.
- Zavaleta, C. E. (1993b). «Martín Adán sin Joyce». En: *La casa de cartón de OXY Revista de cultura*. II Época N° 2.
- Zavaleta, C. E. (1996). «La novela poética peruana en el siglo XX». Lima: (Mimeo). Material de trabajo. Doctorado de Literatura Peruana y Latinoamericana UNMSM.

Recibido el 9 de agosto de 2021  
Aceptado el 10 de septiembre de 2021