



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LA NARRATIVA DE ADOLFO COUVE

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura

ALUMNA: Claudia Arístegui G.
PROFESOR: Leonidas Morales T.

Santiago, febrero 2013

A mi familia por su apoyo y paciencia.

Al Profesor Leonidas Morales, porque siempre creyó en mí.

A mi doctor, Rodrigo Vallejos, que me permitió terminar esta tesis.

Muchas gracias a todos!

ÍNDICE

Introducción	4-7
II: Historia y política	8
2.1 El mayo francés	8-9
2.1.2 La revolución cubana	9-10
2.1.3 La reforma agraria en Chile	11-12
2.1.4 Contemporáneos de Couve	13-18
2.2.1 José María Arguedas y la literatura heterogénea	14-16
2.2.2. Antonio Skármeta	16-17
2.2.3. José Donoso	17-18
2.3 El Horizonte vanguardista	19
III, Algunas definiciones	20-27
3.1 Obra artística de vanguardia	20
3.2 El narrador y la enunciación	24-27
IV Análisis	27-71
4.1 <i>Alamiro</i>	28-33
4.2 <i>El cuarteto de la infancia</i>	34-60
4.2.1 <i>El picadero</i>	34-41
4.2.2. <i>El tren de cuerda</i>	42-48
4.2.3. <i>La lección de pintura</i>	49-53
4.2.4. <i>El pasaje</i>	53-60
4.3. Las dos comedias	61-72
4.3.1. <i>La comedia del arte</i>	61-69
4.3.2. <i>Cuando pienso en mi falta de cabeza</i>	70-72
V. Conclusiones	73-75
VI: Anexo Entrevista a Camila Couve	76-77
Bibliografía	78-81

I. Introducción

Con la llegada de los años sesenta, la rebeldía entró con vehemencia en todos los ámbitos de la vida del hombre contemporáneo. Habiendo dejado atrás las restricciones que supuso la reconstrucción social, política y material a la que se tuvieron que someter los países involucrados en la Segunda Guerra, la efervescencia, el optimismo y la confianza en el futuro, marcaron la pauta en el inicio de esta década. Fueron años de cambios profundos en la moda, la estética y la conducta, que estuvieron liderados por jóvenes y mujeres, en el marco de la cultura de masas, irrumpiendo de forma inusitada en la vida pública.

En este contexto aparece Adolfo Couve. Se instala con una literatura insólita para la época. En él encontramos una escritura que da cuenta de un estallido fragmentario, que no tiene cabida en un escenario utópico. Aparece con una literatura que pareciera ser sorda a esa inquietud, por lo que se mueve en otra dirección: nos entrega el tiempo cotidiano que no guarda ninguna relación con el nuevo horizonte revolucionario que se abre en los sesenta: su refinamiento resulta casi impertinente.

Benjamin en su ensayo *El Narrador* nos dice lo siguiente: “Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.”¹ El saber comunitario en el siglo XX tiene el vacío de la experiencia, es un mundo además, sin Dios. Esto explica que el narrador contemporáneo no puede apelar a lo vivido ni a lo experimentado para construir su obra: el que escribe, y no asume esta realidad, adolece de una peligrosa ingenuidad. Pues bien, Adolfo Couve la tiene. Aparece como decíamos con una narrativa donde el que cuenta la historia es un narrador que no adopta una posición dogmática, por el contrario, es plástico, se adapta, es lábil, entra en el juego de la narración. El narrador de Couve no está marcado por la estabilidad, experimenta cambios: transita por distintas identidades, produciéndose en él diferentes mutaciones. En ciertas ocasiones su identidad nos resulta ambigua; en otras, reconocemos al adulto que recuerda momentos de su infancia, pero sin nunca perder esta condición.

Adolfo Couve, pintor y escritor chileno, nace en Valparaíso en 1940. Cursa sus estudios en el Colegio San Ignacio y luego se forma como pintor en la Escuela de Bellas

¹ Benjamin, Walter, http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF fecha de consulta 16 de diciembre de 2012.

Artes de la Universidad de Chile. Completa su formación en la Ecole des Beaux Arts du París y en el Art's Student League de Nueva York. Aun cuando se destaca notablemente en este oficio, donde adquiere real notoriedad es como escritor. Su obra se caracteriza por estar compuesta de relatos breves que se diferencian notablemente de todos los escritores de su generación.

En su pintura, donde destacan especialmente los retratos, naturaleza muerta y los paisajes, utilizó un lenguaje plástico, que al igual que el literario, manejó con un delicado expresionismo sensorial, que le permitió el contacto directo con el objeto o el tema de la obra.

De la misma forma, en su narrativa, sorprende el delicado modo con que se apropia de la palabra, construyendo un mundo lleno de poesía: "Vi que dibujaba mejor con la palabra que con el pincel"² En las múltiples entrevistas que dio a diversos medios, siempre manifestó la sensación de que su verdadero aporte al mundo de las artes, estaba en la literatura. En ella necesitaba concentrar todo su ser, pues en la pintura el don le estaba dado. Entre sus obras encontramos a *Alamiro*, *Cuarteto de la infancia*, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*. La primera de estas, *Alamiro*, se publicó en 1965. Por esta razón nos interesó conocer un poco la historia de la década de los 60, puesto que, como ya dijimos, es una época donde la nueva novela, que recoge algunos elementos vanguardistas, de comienzos de siglo, se vuelve a manifestar, pero esta vez como revolución y utopía.

En literatura, siempre expresó su admiración por los franceses decimonónicos de la escuela realista: Flaubert, Balzac, Stendhal; en pintura, por Cézanne, Rembrandt y Velázquez, reconociendo en cada uno de ellos un talento especial que los caracteriza. Con respecto a los artistas nacionales, se refirió de esta forma a Juan Francisco González: "Me gusta porque además se fue a sentar a un potrero sin límites en Melipilla, y se quedó ahí frente a la cordillera enorme. O sea: la absoluta imposibilidad de llegar al Louvre a pesar que tenía más talento que los impresionistas franceses".³ De esta forma insinúa que González tomó una opción parecida a la de él: el pintor en Melipilla, Couve, en Cartagena.

² Dichos en una entrevista que le hiciera María Elena Aguirre en *El Mercurio*, el 10 de febrero de 1980.

³ Campaña, Claudia, *Adolfo Couve: una lección de pintura*, Editorial Eco, Santiago de Chile, 2002

¿Por qué estudiar a Couve? Para mí, fundamentalmente por la belleza de su obra. Este pintor-escritor deja plasmada su habilidad plástica en la literatura. Esa pintura que con apenas pocos trazos devela un mundo, se transforma en una escritura, que con una sorprendente economía de lenguaje abarca una realidad que le permite al lector sumirse en un relato rico en belleza y humanidad.

Me admira su capacidad para describir mostrando un dominio del lenguaje depurado y poético. Recorrer su obra ha significado un goce intelectual y estético. Intelectual, porque ha implicado profundizar en aquella lectura que me ha permitido comprender por qué aparece un personaje como Couve, tan distinto a lo que era el resto de los artistas de su generación. Estético, porque como ya lo he mencionado, su literatura se acerca a la belleza de la poesía: con la palabra precisa, sin más ni menos, es capaz de crear un mundo inmenso, lleno de lirismo y a la vez de realidad; esa realidad que nos abruma en la vida cotidiana, pero que nos sorprende cuando este autor la relata: deja de ser un lugar común, para transformarse en algo sorprendente que nos obliga a reflexionar lo que han sido nuestras vidas y cómo nos han marcado nuestras experiencias; algo a lo que el narrador del siglo XX ya no puede recurrir.

Trabajaré con la hipótesis de que las distintas modulaciones de la voz que enuncia, son correlativas a la estructura narrativa en la obra de Adolfo Couve, dado que experimenta cambios a través de ella; no se da desde el mismo lugar psicológico. La idea que guiará mi lectura es precisamente esa. Asimismo, intentaré constatar cómo se apela con insistencia al recurso de la descripción, como una forma de narrar que permite la espacialización del tiempo y, del mismo modo, dar cuenta de la dimensión poética que posee su obra.

Como ya lo mencioné anteriormente, me interesó estudiar a este autor, en primer término, por el lugar atípico que ocupa dentro de los otros escritores de su generación, por lo grato que me ha resultado recorrer su obra y descubrir la delicadeza con que se adueña de la palabra, construyendo un mundo lleno de poesía. Espero ser un aporte para quienes lean esta tesis, en la medida de poder desarrollar en profundidad los temas anteriormente planteados y así establecer un acercamiento hacia su obra, por parte de sus futuros lectores.

El corpus que se estudiará está conformado por *Alamiro*, *Cuarteto de la infancia* (*El picadero*, *El tren de cuerda*, *La lección de pintura* y *El pasaje*) *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*. A mi juicio este corpus nos permite

constatar la hipótesis anteriormente planteada, puesto que en las obras que lo conforman se puede apreciar la evolución de la voz narrativa; desde la máxima fragmentación en *Alamiro*, hasta un narrador que se transfigura completamente, para hacer evidente algo que ya se vislumbraba: la presentación de un mundo que llega a su fin.

La prosa depurada de Couve se va gestando a través de la voz de un niño, que en un comienzo narra en forma absolutamente fragmentada, debido a su memoria infantil. Luego, a medida que este se acerca a la preadolescencia, la fragmentación va declinando, pues la voz que enuncia se aproxima al relato, teniendo más conciencia de lo que va aconteciendo. Allí aparece más claramente el desamparo de los personajes del autor, pues se incorporan adultos que hacen notoria su necesidad de estos niños, a quienes acogen con devoción, para llenar un vacío existencial.

Junto a lo anterior, la descripción pasa a tomar un papel decisivo en la historia. Hay en estos relatos una atención sistemática al detalle más insignificante, que se traduce en lo que anteriormente señalábamos como la “especialización” del tiempo. El hecho de oponerla a lo propiamente narrativo, nos permitirá apreciar a la descripción como un espacio escrito que pretende dar cuenta de la dimensión poética que esta adquiere dentro del relato.

Ya al finalizar el análisis, intentaremos demostrar cómo la narración sufre un nuevo giro: a partir de un narrador, ya adulto, juega con el desdoblamiento autor-narrador, donde Couve incorpora a un narrador que pareciera ser él, por los antecedentes que tenemos de su propia biografía, pero que es creación ya que pertenece al mundo ficticio y permite hacer evidente la ruina del mundo que se ha estado narrando a través de toda la obra.

II. HISTORIA Y POLÍTICA

2.1. La década de los 60

Esta década es recordada porque ocurrieron hechos que constituyeron estallidos utópicos en el sentimiento colectivo, se produjeron cambios significativos para la humanidad. Nos detendremos en tres momentos que a nuestro juicio son muestra vívida de lo que estaba ocurriendo en el inconsciente colectivo.

Existen tres hitos en la historia que nos interesa recorrer, puesto que a nuestro juicio son representativos de lo que estaba viviendo la humanidad en ese momento. Estos son: El mayo francés, La revolución cubana y La reforma agraria en Chile.

2.1.1. El mayo francés⁴

Este movimiento comprende a una serie de sucesos que ocurrieron en Francia durante el mes de mayo de 1968. En esta ocasión, son los jóvenes quienes salen a la calle a protestar por la incapacidad demostrada por el sistema universitario, para dar cabida al cada vez mayor número de egresados de estas instituciones. Del mismo modo, algunos grupos inspirados en ideologías anarquistas, se opusieron a la sociedad capitalista y al consumismo imperante en la época: los estudiantes proclamaban que la Universidad debiera actuar como centro de la revolución en contra del capitalismo.

A propósito de los violentos disturbios en los que se vieron envueltos los estudiantes de derecha e izquierda, fue necesaria la intervención de la policía; de esta forma, se vulneró la autonomía de la Universidad, como lugar donde todos pueden manifestarse con total libertad de expresión. Como consecuencia de lo anterior, los sindicatos de estudiantes y profesores convocaron a un paro general, que tuvo efecto el 13 de mayo.

Si bien esta revuelta no obtuvo los resultados esperados en la sociedad francesa, en la Universidad sí hubo cambios: los estudiantes y el profesorado progresistas, se adueñaron de ella. También los trabajadores consiguieron mejoras salariales y de condiciones de trabajo. El Estado francés, liderado en aquella época por Charles De

⁴ http://www.portalplanetasedna.com.ar/mayo_frances.htm, fecha de consulta, 16 de septiembre, 2011.

Gaule, mejoró ciertas prestaciones sociales, sin embargo, la evolución de la sociedad en términos de estilo de vida, fue una consecuencia natural de lo que estaba ocurriendo en otras partes de Europa y no algo provocado por este movimiento juvenil.

2.1.2 La Revolución Cubana

La situación de Cuba luego de que se liberara de España en 1898, era la de una total dependencia de Estados Unidos. El país del norte, a través de la Enmienda Platt, incluida en la Constitución cubana, tenía el control absoluto de la Bahía Guantánamo, con el propósito de operar estaciones navales y de embarque, sin perjuicio de reconocer la soberanía de la República de Cuba.

Ya en 1952, Estados Unidos tenía el control de casi la mitad de la producción azucarera de la isla. Asimismo, también controlaba gran parte de la producción de electricidad y redes telefónicas, las refinerías de petróleo y la producción de níquel. Algo similar ocurría en los campos, puesto que según el censo de 1945, solo cuatro mil personas eran dueñas de más de la mitad de los latifundios.⁵

En 1944 fue la primera vez en que la gran mayoría de la población cubana pudo participar en las elecciones, sin embargo, los gobiernos continuaban bajo la hegemonía política y económica de Estados Unidos. Comenzaron las acusaciones de corrupción y las movilizaciones de protesta, lo que motivó a un sector del ejército, ayudado por los norteamericanos, a dar un golpe de estado. El nuevo dictador era Fulgencio Batista, cuyo gobierno se sostuvo aplicando una violenta represión. Al poco andar, comenzó la resistencia, no solo con respecto a las injusticias y desigualdades sociales a las que fue sometido el pueblo cubano, sino también frente a su dependencia de los Estados Unidos.

Los efectos de la Revolución Cubana repercutieron fuertemente en el mundo entero, pero sobre todo en América Latina: el 1 de enero de 1959, un grupo de insurrectos, liderados por el carismático Fidel Castro, derrocaron a la dictadura de Fulgencio Batista. El régimen de este, se desmoronó a causa de lo débil de sus cimientos, y no por el embate de las guerrillas o por la acción de la Radio Rebelde, que colaboró, en sus reportajes, con propagar la imagen del Gobierno (de Fulgencio Batista) como uno desmoralizado y mermado por la corrupción, y por ende, con un afán

⁵ <http://www.portalplanetasedna.com.ar/cubana.htm>, fecha de consulta, 16 de octubre de 2011.

represivo y falta de apoyo de la población. Luego de una serie de intentos, incluso algunos provenientes de México, el ejército rebelde comenzó a salir de su aislamiento y a conseguir nuevos adherentes. Los guerrilleros exigieron la renuncia del dictador y durante los primeros meses de 1958 intentaron, sin éxito, organizar una huelga general. A los jóvenes existentes, se sumaron nuevos grupos liderados por caudillos como Camilo Cienfuegos y el argentino Ernesto “Che” Guevara. Al poco tiempo, consiguieron el apoyo de amplios sectores de la población y, en enero de 1959, se tomaron La Habana, capital de Cuba. Una vez en el poder, el ejército revolucionario, modificó de raíz el orden social en este país. El nuevo gobierno, aplicó una reforma agraria que culminó con la expropiación de todas las parcelas mayores a 63 hectáreas. Así, la mayor parte de las tierras fue distribuida entre los campesinos que no las habían poseído jamás y se abrió una posibilidad real de trabajo para los desocupados de las zonas rurales.

En 1961, la República de Cuba, rompió relaciones con Washington y se proclamó como un país socialista, estrechando sus lazos con la Unión Soviética. Los cambios en el área económica, fueron de la mano con otros que resultaron ser fundamentales: el nuevo Gobierno estableció dos áreas de acción que fueron la salud y la educación. En materia de salud, se implementó una red sanitaria para abastecer a toda la población de un sistema que les garantizara una atención de calidad y, se iniciaron campañas masivas de alfabetización, con el fin de proporcionar una educación que les permitiera crecer, notablemente, en el número de alumnos y maestros.

A propósito de que todas estas medidas, eliminaban a Cuba del sistema capitalista; Estados Unidos no tuvo más alternativa que buscar, por todos los medios, aislar a este país del resto de Latinoamérica. Por esta razón, buscó ahogar a la isla mediante un bloqueo económico, que afecta a este pueblo desde hace décadas. El tema aun está pendiente a pesar de que, en 1970, Cuba emergió del aislamiento ya que, en una reunión realizada en San José de Costa Rica, la OEA aprobó una resolución de libertad, con la que se modificaba el embargo comercial a Cuba y a otras sanciones impuestas por esta organización en 1964.

Sin embargo, hasta el día de hoy la república de Cuba se encuentra en un escenario que le es adverso en términos internacionales, pues si bien es reconocida como un país donde las necesidades de educación y salud están cubiertas de excelente forma, aún continúa en el anacronismo con un Estado en extremo paternalista, que limita las libertades individuales, imperantes en el resto del mundo civilizado.

2.1.3. La reforma agraria en Chile⁶

En Chile, la necesidad de una reforma agraria surgió en un grupo de sectores urbanos ilustrados, a quienes los motivaba su dimensión económica, social y política. Por una parte, la escasa producción agrícola en Chile, obligaba al país a importar alimentos, contribuyendo así a la falta de divisas requeridas para la industrialización. A lo anterior se sumaba el hecho de que los campesinos vivían al margen del consumo urbano, lo que acentuaba la estrechez del mercado interno y, por consiguiente, del desarrollo industrial.

En el mundo rural aparecía instalada una sociedad fuertemente jerárquica donde el inquilino (campesino que vivía dentro de la hacienda) no logra constituirse como un sujeto autónomo, ni en el orden productivo ni en lo que se refiere a sus decisiones políticas.

La concentración de la propiedad agrícola, fue un tema que se debatió intensamente en nuestro país durante el siglo XX: grandes extensiones de tierras regadas, estaban en manos de un ínfimo porcentaje de terratenientes. Si a lo anterior le sumamos el hecho de que en 1960, la agricultura chilena aún no se recuperaba de la crisis que la afectó durante el año 1929, nos enfrentamos a un panorama muy poco alentador. Durante el gobierno de Jorge Alessandri, se hicieron intentos por mejorar la productividad agrícola introduciendo nuevos cultivos, como el arroz y la maravilla, con el propósito de sustituir algunas importaciones. Adicional a esto la Corfo⁷ colaboró con capacitación para empresarios y trabajadores e instaló plantas lecheras y vitivinícolas, además de construir la primera planta de celulosa en el sector privado. Los dueños de las grandes haciendas, respondieron favorablemente a estos incentivos estatales; incorporaron nuevas tecnologías y capitales frescos para mecanizar el trabajo agrícola. Sin embargo, hasta entonces ninguna de estas políticas públicas había tomado en consideración las necesidades del campesino. Según algunos sectores, el problema central de la economía chilena radicaba en el latifundio, es decir, en la concentración en una sola persona de grandes extensiones de tierras no explotadas. La necesidad de subdividir dichas tierras se veía como inminente para lograr una solución a la actividad

⁶ Correa, Sofía y otros, *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2001, págs. 220-225.

⁷ Corporación de fomento de la producción, fundada en 1939.

agrícola del país y, a su vez, para modernizar las relaciones laborales entre campesino y terrateniente.

En este escenario, los partidos de izquierda y la Democracia Cristiana, penetraron en forma exitosa y masiva en el campo; así, el foco de conflicto se trasladó a un ámbito político. Los pliegos de peticiones y demandas laborales fueron en aumento, por lo que el gobierno de Jorge Alessandri convocó a una comisión de parlamentarios de los tres partidos que lo apoyaban, con el fin de redactar un proyecto de ley de reforma agraria. La propuesta consistía en expropiar aquellos campos que estaban notoriamente mal explotados. Por otra parte, los dueños de estos podían apelar a la justicia y, a los que estaban de acuerdo, se les propuso un pago diferido que contemplaba una parte al contado y el resto con bonos fiscales a plazo, reajustables de acuerdo a la inflación: para ello era necesario aprobar una reforma constitucional.

Lo anterior generó polémica entre los terratenientes, por lo que la Iglesia Católica intervino, publicando los obispos una primera carta pastoral llamando a una “reforma agraria de inspiración cristiana”⁸ El impacto moral en los terratenientes católicos se hizo sentir y ya en 1962, el Congreso aprueba la primera ley de reforma agraria. Sin embargo, estos esfuerzos fueron considerados insuficientes, pues no redundaron en mejoras para el pueblo campesino: solo el 30% de las tierras subdivididas pertenecían a los terratenientes quienes habían decidido vender sus propiedades al Estado, por ende, el impacto en el mundo rural fue mínimo. Tampoco se logró resolver el problema de la baja productividad agrícola.

El triunfo de Fidel Castro era una demostración que la lucha por la vía de la revolución era viable. Su ejemplo inspiró a muchos países latinoamericanos: Chile no fue la excepción. Como el esfuerzo reformista de Alessandri no tuvo el resultado esperado, el electorado se volcó hacia otras alternativas de gobierno que sí atendieran a sus demandas: los que en ese entonces ofrecían soluciones más radicales, eran los partidos de izquierda y la Democracia Cristiana.

⁸ Correa, Sofía y otros, pág. 224.

2.2. *Sus contemporáneos.*

Como señalamos al comienzo, Couve publica por primera vez en la década del 60, y aparece con una literatura que no se condice con la de sus contemporáneos ni con el sentimiento colectivo que se respiraba en el ambiente. Por esta razón, nos parece pertinente recorrer a tres autores que convivieron con Couve y señalar sus características que distan mucho de la forma de escribir de nuestro autor y que sí responden al momento histórico, político y social que se vivía en esa época. Como muestra de lo que estamos afirmando, podemos decir que la literatura de Arguedas tiene mucho de política. Él denuncia en sus escritos las diferencias sociales y culturales que existen en su país. Lo mismo ocurre con Skármeta, quien, incluso desde el exilio, da a conocer a través de su obra, la realidad que se vivía en Chile durante la dictadura militar. Por otra parte, en la obra de José Donoso, podemos descubrir algunos elementos propios del deterioro y la ruina que vemos en Couve: sus personajes decadentes, la relación de patrón-sirviente, imágenes específicas como la del perro sin testículo, especialmente en *El obseno pájaro de la noche*. Nos parece pues pertinente, revisar lo que se estaba escribiendo en la época, para así situar a Couve como un autor que no sigue la misma dirección que sus contemporáneos; aparece con una literatura refinada e inconsciente del fervor utópico de la década del 60.

Los efectos que tuvieron en la conciencia colectiva los tres acontecimientos anteriormente mencionados, sobre todo la Revolución Cubana, establecieron un escenario donde la creación artística se desmarcó de la enunciación característica hasta ese entonces, provocando una ruptura con la vida cotidiana, dando paso a la literatura como tema de sí misma, construyendo un mundo propio. Así surge una literatura crítica que establece una nueva relación con el referente, donde se desarma el afán racionalizador y se da paso a la multiplicidad de realidades, plasmada en una revolución formal. América Latina sale con, entusiasmo, a la conquista de la justicia, a la redefinición de las estructuras sociales existentes y, con gran fuerza, rechaza la explotación. Irrumpe un fervor estético y político del cual la literatura se hace cargo, poniendo en el tapete el tema del futuro. Lo anterior implica, sin duda, una transformación en la voz que enuncia.

En Latinoamérica aparecen narradores con una conciencia excitada de los dominios imperialistas y que sacan su voz, ya sea para denunciar o criticar, lo que está aconteciendo, pero ahora desde una perspectiva diferente. En este contexto, es

impensable concebir a una voz omnisciente que se haga cargo por completo de la historia, desde un sitio de absoluto conocimiento. Tampoco es posible pensar en seguir hablando del género novela conocido hasta entonces. Al respecto, Todorov es categórico: “(...) con más rotundidad que nadie, Blanchot ha dicho lo que otros no osaban pensar o no sabían formular: no existe hoy ningún intermediario entre la obra singular y concreta, y la literatura entera, género último; no existe porque la literatura moderna consiste precisamente en hacer de cada obra una interrogación sobre el ser mismo de la literatura.”⁹ La obra literaria pasa a ser un artefacto, ya no se la enmarca dentro de un grupo de creaciones que siguen los mismos paradigmas, esta pasa a ser un producto en sí, y como tal, hay que estudiarla.

Recorreremos a algunos autores contemporáneos de Couve, y a otros anteriores, pero que ya en su literatura mostraban las características de las que estamos hablando. Escritores comprometidos con su realidad, que no se conforman con la pura ficción, sino que dentro de ella denuncian una época que busca la revolución y el mundo utópico, tan característico de la década de los 60.

2.2.1. José María Arguedas y la literatura heterogénea

La heterogeneidad, nos lleva a la reflexión de que el texto literario, revela verdades profundas que estarían en la sociedad: en definitiva, el texto traduce el contexto. Cornejo Polar elabora este concepto y lo plantea como una necesidad de generar herramientas de análisis propias para estudiar nuestras creaciones simbólicas, puesto que la literatura latinoamericana se caracteriza, precisamente, por su heterogeneidad. Se entiende por literatura heterogénea, cuando alguno de los agentes del modelo de comunicación, léase autor, texto, lector, no pertenece al mismo círculo sociocultural. La pregunta que surge es: ¿cómo nos hacemos cargo de nuestros objetos estéticos, en un mundo que ha vivido una conquista, una colonización y luego una recolonización? Candido propone un acercamiento del texto al mundo al cual pertenece: “Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortaleces em cada um a presença e atuação deles”¹⁰ Por otra parte, Cornejo Polar nos

⁹ Todorov, Tzvetan, *El origen de los géneros: Apuntes “El diario íntimo en Chile”, 1939*

¹⁰ Candido, Antonio, *Varios Escritos*, Sao Paulo, 3º ed. Rev. e ampl., Duas Cidades, 1995, pág. 243.

“Cada sociedad crea sus manifestaciones ficticias, poéticas y dramáticas de acuerdo a sus impulsos, sus

invita a “reflexionar sobre las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad sociocultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto.”¹¹ El desafío será pues, elaborar “otra historia” que tenga la capacidad de relativizar la influencia europeizante o criolla y, a su vez, reconocer la riqueza de las literaturas orales, que se vinculan a los sectores marginales a quienes representan.

Martín Lienhard en *La voz y su huella*, realiza un exhaustivo análisis de lo que él llama la “literatura escrita alternativa”. A propósito de ella, señala la difícil tarea de reconstruir, por escrito, la cultura del vencido: “(...) en América Latina, el discurso dominante, europeizado y elitista, no expresó ni expresa realmente la visión y la sensibilidad de amplias muchedumbres marginadas desde la conquista o en una época más reciente.”¹² Sin embargo también señala que hubo, y que aún existen, serios intentos por rescatar, por medio de la escritura, las antiguas tradiciones orales, siempre amenazadas de extinción, puesto que el discurso indígena tiende a petrificarse por su transcripción, además de desviar su natural receptor, la comunidad de los indios, hacia un público de letrados.

José María Arguedas nace en 1911 en Andahuaylas, Perú. Su niñez y parte de su adolescencia las vivió en la comunidad de los indios, “los que hicieron posible su obra de narrador (...)”¹³ Fue en esta comunidad donde se gestaron sus cuentos y novelas; plasmados de esa mirada de niño, inmerso en el pueblo quechua, donde se confunden el dolor, el abandono y la injusticia padecida, pero por sobre todo, la conciencia de sus valores. Se suicida en 1969, incapaz de resolver el desgarramiento de esta dualidad que venía de la infancia y lo persiguió hasta la adultez: “(...) el suicidio es además la salida trágica a otro imposible: la resistencia del hombre nuevo a encarnarse en una biografía y la resistencia del pueblo nuevo a encarnarse en la historia.”¹⁴

A nuestro juicio, el gran aporte de Arguedas fue su capacidad de percibir la vivencia mágica del indio con la naturaleza y de adivinar en ellos sus relaciones con el blanco, donde bajo la apariencia de sumisión y derrota, mantenían sus valores y los

creencias, sus sentimientos, sus normas, a fin de fortalecer en cada uno la presencia y acción de ellos” (la traducción es nuestra).

¹¹ Cornejo Polar, Antonio, *Sobre literatura y críticas latinoamericanas*, Caracas, Ediciones de la facultad de humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela, 1982, págs. 74 y 75.

¹² Lienhard, Martín, *La voz y su huella*, Editorial Horizonte, Lima Perú, 1992, pág. 13.

¹³ Morales, Leonidas, *Figuras literarias, rupturas culturales*, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1993, pág. 149.

¹⁴ Morales, Leonidas, pág. 150.

defendían disfrazándolos, para así salvarse de la violencia que el “otro” ejercía sobre ellos. Los personajes indios de sus novelas y cuentos no son meros sujetos referenciales, sino presencias llenas de vida, que permiten al lector reconocer la resistencia escamoteada a la que hacíamos referencia. Así, a través de la invención de un lenguaje narrativo, el autor no solo consigue vivificar a sus personajes indígenas, sino y tan valioso como, logra establecer un “vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores (...) el “vínculo” encarnado en el lenguaje, la concordia creada por él y en él, tenemos que interpretarlo como un modelo de perfección humana lanzado al futuro, abierto a la esperanza.”¹⁵

2.2.2. *Antonio Skármeta*

El reflexionar sobre la obra de Antonio Skármeta, no puede sino remitirnos a la década del 60. En este periodo histórico y cultural chileno, nacen las primeras obras de este autor. En 1967 publica su libro de cuentos *El entusiasmo* y dos años después, *Desnudo en el tejado*.

La década del 60, es un periodo cerrado de nuestra historia, sin embargo el término de esta fue bastante brutal; no ocurrió como en otras épocas en que la historia iba dando paso, en forma natural a lo que venía, sino que se nos obligó a cerrarla: en forma traumática para algunos, o debido a la carencia de información, fuentes y medios de la educación, para otros.

“Toda acción cultural, más allá de su calidad artística resulta interesante como testimonio de un momento de la historia del hombre, de los límites y posibilidades que alcanzamos dentro del sistema social del que formamos parte.”¹⁶ Los latinoamericanos y chilenos, por cierto, se esmeran en estilizar el lenguaje, de tal forma, que sean testimonio de un habla cotidiana regional, que manifieste lo que es el hombre latinoamericano y su conciencia en situación urbana y rural.

En medio de la cultura de masas, la literatura debe asumir esta amenaza y recurrir al lector como un agente que descifre sus propuestas desde la perspectiva de sus valores y de sus ideologías, sin una intervención de lo que la sociedad les estaba imponiendo: difícil tarea. En este contexto aparece Skármeta con una narrativa que

¹⁵ Morales, Leonidas, pág. 158.

¹⁶ Lira, Constanza, *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*, Tesis de grado doctoral para la obtención de este grado académico en la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre de Berlín, Editorial Dante, Santiago de Chile, 1985.

invita al lector a involucrarse en historias donde sus protagonistas dan cuenta de una realidad que no solo le compete a la ficción, sino que da cuenta de un escenario social e histórico contingente a lo que estaba ocurriendo en Chile en esa época: esto incluso, cuando escribe desde el exilio. He aquí los límites a los que se refiere la cita anterior, aquellos a los que los artistas se vieron sometidos a partir del comienzo de la dictadura Militar de 1973.

A nuestro juicio el gran aporte de Skármeta, y que lo convierte en uno de los autores chilenos más representativos de la época, es su inquietud por abrir cauces renovadores a la literatura chilena: esto se traduce en su afán por insertarse en la coyuntura histórica en que vive y, desde ahí, crear una obra que, desde el concepto de originalidad que plantea Lukács, se convierte en una recreación de la vida humana, en la que las formas no son el significado final de su exégesis, sino significantes que explicitan un determinado código social que se plasma en esta nueva literatura que ya no es pura ficción, sino muestra del mundo en el que se gesta.

2.2.3 *José Donoso*

Hemos dejado para el final de este capítulo la revisión de la narrativa de Donoso, por considerar que con él se cierra el círculo de la utopía y de la revolución con que renacen los ideales vanguardistas en los años sesenta.

“José Donoso es uno de los narradores de más fuerte personalidad dentro de las últimas generaciones chilenas. Pocos como él han interiorizado en la psicología decadente de ciertos estratos sociales. La compleja trama de pasiones corrosivas de la persona y de los grupos está diestramente expuesta por José Donoso y sobre todo en *El obscuro pájaro de la noche*, donde bucea en profundidades antropológicas con audacia y precisión y con este material elabora una obra de indudable fuerza y proyecciones universales”.¹⁷ En su obra nos presenta el mundo de lo inusual, de lo alucinadamente roto: seres insólitos que habitan un mundo que se escapa del curso de la historia, sobrevivientes de viejas familias santiaguinas en quienes nos reconocemos a menudo. No necesita del realismo mimético para alcanzar la verdad, se comunica de forma “tan chilena”, pero no porque imite, sino porque crea desde su origen. El mundo que habitan sus personajes es reconocible inmediatamente por un lector chileno ya que encontramos

¹⁷ <http://www.letras.s5.com/biografiadonosoh.htm>, fecha de consulta, 11 de diciembre de 2011.

en sus historias una sociedad que se nos aparece bajo una estructura que se reitera; la del patrón-sirviente. Esta sociedad de la que hablamos no aparece para celebrarla, todo lo contrario, se nos revela para despedirla.

El mérito de José Donoso está precisamente ahí: en su capacidad de enfrentarnos a la realidad latinoamericana y las dictaduras que se instalan para hacer desaparecer, con su represión, todo el fervor utópico. El horizonte de este autor se cierra en forma de arqueología social, presentando a un sujeto que tiene frente a un “tú”, donde el tema constante de este sujeto es la identidad.

Habiendo recorrido brevemente, estos tres episodios de la historia que se enmarcan dentro de la década de los sesenta, y luego de revisar a algunos contemporáneos al autor que nos interesa estudiar en esta tesis, podemos apreciar cómo nos sitúan frente a un ser humano que renace luego de haber vivido momentos tan traumáticos; se percibe en ellos a un hombre que anhela dejar atrás el pasado y volver los ojos hacia un futuro que permita a la humanidad vivir en paz y armonía, donde las diferencias no existan y haya un espacio para todos. Es en estos momentos en que se asoma la utopía y el entusiasmo emblemático de la literatura, a los que nos referíamos más arriba.

En este contexto aparece Adolfo Couve. Se instala con una literatura atípica para la época. En él encontramos una escritura que da cuenta de un estallido fragmentario, que no tiene cabida en un escenario utópico como el que acabamos de describir. Sus historias no se acomodan a los patrones de género ni de época; aparece con una estética que parece no haber sido tocada por las vanguardias, por el contrario, está cercana a los impresionistas. En lo que se refiere al tiempo y a la narración, en Couve se avanza de manera diferente. Más adelante, cuando entremos de lleno al análisis de algunas de sus novelas, podremos constatar que los acontecimientos que en ellas se relatan, adquieren un papel secundario en relación al protagonismo de sus personajes y espacios; estos son tocados por la “luz del pintor” que habita en Couve, y desde ahí los recibimos, y desde ahí queremos develarlos.

2.3 El horizonte vanguardista

El término vanguardias surge en Francia durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Es un término francés, “avant-garde”, de origen militar y político que representa el espíritu de lucha y confrontación del arte del nuevo siglo, con respecto al conocido como decimonónico. La confrontación de la que hablamos va dirigida especialmente hacia la clase burguesa, incapaz de restablecer la paz ante el afán imperialista de la Primera Guerra. Por esta razón nos encontramos con un arte vanguardista plagado de expresiones versátiles, desconocidas hasta entonces. Los “ismos” comienzan a sucederse uno tras otro.

La literatura de la época contemporánea irrumpe en Latinoamérica como una reacción violenta a lo que había sido la literatura moderna. La manera de representar al mundo de los naturalistas se considera insuficiente, tanto para abarcar la verdadera existencia del hombre, como para ser considerada una forma artística de expresión de la realidad.

Existe una idea de obra de arte que surge con las vanguardias, y el horizonte que se abre con ellas es uno que se mantiene abierto hasta fines de la Segunda Guerra (1939-1945). Luego, en la década de los 60, se activa por el lado de la utopía y la revolución: surgen escritores que poseen una conciencia excitada de los dominios imperiales y en sus obras podemos percibir que el énfasis está puesto en la dimensión política y social en la que se desenvuelve el ser humano. Couve no se mueve en esta dirección, tampoco es un reaccionario; sin saberlo, es un postmoderno.

III.-ALGUNAS DEFINICIONES

3.1.- Obra artística de vanguardia

Para clarificar el concepto de obra artística que surge durante las vanguardias, nos remitiremos a lo dicho por Peter Bürger en su obra *Teoría de la vanguardia*. En ella define lo que se considera como una obra orgánica, propia del periodo anterior, en contraposición con la vanguardista. Al respecto nos dice: “En la obra de arte orgánica (simbólica), la unidad de lo general y lo particular carece de mediación. En cambio, en la obra no-orgánica (alegórica), a la que pertenecen las obras vanguardistas, la unidad está mediada.”¹⁸ Es decir, la obra no-orgánica hace presente el concepto de ruptura entre fondo y forma, pero no concebido como “antiarte”, sino como la creación de una nueva estética que tiene que ver con el contexto histórico en que se produce y con la relación entre la parte y el todo presente en la obra orgánica¹⁹. De hecho, las expresiones artísticas posteriores a las vanguardias, reivindican el hecho de volver a dirigir el arte a la experiencia de lo cotidiano. Pero, hay que decirlo, como reconocen a las vanguardias como arte, las institucionalizan como tal, negando así, la genuina intención de ruptura que estas perseguían.

Esta ruptura tiene que ver con un concepto de “azar” que propone Bürger. Con respecto a este término nos remite a cómo los surrealistas buscan, precisamente en el azar, la construcción de la obra de arte: “Su atención se dirige hacia esos fenómenos que no tienen lugar en un mundo ordenado según fines racionales. (...) Ellos quieren provocar lo extraordinario.”²⁰ Dicho de otro modo, provocar que el encuentro entre fondo y forma se produzca de manera azarosa, permitiendo así una creación más libre, que se desmarca de la racionalidad del periodo que le antecede, al que se oponen, y con el cual quieren romper. La obra de arte ya no sería fruto de un ejercicio anterior del pensamiento, sino producto de un encuentro “casual”, al que el artista es capaz de dar vida.

¹⁸ Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010, pág. 80.

¹⁹ En la obra orgánica fondo y forma son un solo objeto estético, no así en la no-orgánica, donde ambos elementos se disocian para poder representar la realidad como un producto “nuevo”, que atrae al consumidor por su novedad. ¹⁹ Ibid, pág. 88.

²⁰ Ibid, pág. 92.

Otro concepto que desarrolla Bürger, es el de alegoría propuesto por Benjamin. Su reflexión teórica parte de fenómenos históricos. Sus puntos de referencia son el Clasicismo y el Barroco; este último como fenómeno cultural que rompe con lo impuesto por el primero. La misma secuencia, Renacimiento-Barroco, se traslada del símbolo a la alegoría. En la pintura renacentista, podemos percibir cómo el artista marca minuciosamente el perfil de las cosas para darle plenitud. Por el contrario, en el Barroco, la continuidad de la que hablamos se rompe por completo, dando paso a la aparición del fragmento. Este punto nos interesa, pues más adelante lo analizaremos en profundidad, a propósito de la obra de Couve.

Nos detendremos en algunos aspectos de la reflexión de Benjamin: en primer lugar el autor nos propone una definición de alegoría, que por esencia es un fragmento. Por lo tanto, la opone a lo simbólico propio de las obras orgánicas. Esto significa que el concepto de totalidad desaparece: “Lo alegórico reúne los fragmentos aislados de la realidad y les otorga otro sentido.”²¹ Esto se puede apreciar con claridad en *Alamiro*. En esta obra nos encontramos con “fragmentos” que representan los recuerdos de un niño, pero aun cuando son aislados y no se reconoce en ellos un tiempo determinado, el lector termina con la sensación de la totalidad de lo que ha sido la infancia de este niño que recuerda, pues el autor lo permite, gracias a su depurado uso del lenguaje y el manejo que posee de esta particular forma de narrar. Lo anterior implica un trabajo adicional para el receptor, pues este debe, por sí mismo, realizar el proceso de unión: al igual que en el cine, requiere de hacer un “montaje” de los fragmentos que se le presentan, para así construir la totalidad del mundo narrado.

Ahora bien, Benjamin relaciona la creación alegórica con un sentimiento de melancolía que nos remite al Barroco, donde “todo tiempo pasado fue mejor” y donde la conciencia del hombre de la fugacidad de la vida impacta fuertemente su creación. La sensación de melancolía la relaciona con la fijación en un aspecto que por sí solo no constituye una realidad, sin embargo, permite al autor “melancólico” crear un mundo a partir de ese detalle que recuerda y que está cargado de sentido para él. Ahora, si nos remitimos al receptor, desde la perspectiva de Benjamin, este debe ser capaz de construir, a partir de la unión de estos fragmentos que se le presentan, una realidad que

²¹ Ibid, pág. 98.

tiene que asociar a su propia experiencia: de esta forma la obra adquiere sentido estético y emocional para él.

La definición de montaje que nos propone Bürger, es la siguiente: “El montaje presupone la fragmentación de la realidad y describe las fases de la constitución de la obra.”²² Al igual que en el cine, la literatura se nutre de este recurso, eligiendo aquellos fragmentos, escenas en el caso del séptimo arte, que le permitan contar una historia que sea capaz de trasladar la motivación del autor, al goce estético del lector. De esta forma, se produce la ruptura con el arte decimonónico, donde el énfasis estaba puesto en la representación mimética de la realidad. Ahora trasladamos esa responsabilidad, por una parte a los fragmentos que nos entrega el creador y, a la relación que establece entre ellos el receptor a partir de su propia experiencia, tanto desde el punto de vista estético, como del significado que le asocia a la obra que recibe: en resumen, predomina el subjetivismo, tanto del autor, como del receptor.

Otros conceptos teóricos que me parecen fundamentales para poder desarrollar el tema que nos interesa, son los propuestos por Erich Kahler en *La desintegración de la forma en las artes*. Ahí plantea un concepto de “forma” que me parece oportuno desarrollar como punto de partida para nuestro estudio: “(...) “contenido” y “forma” no son sino dos aspectos de una y la misma forma; el *qué* determina el *cómo*, y a la inversa, el *cómo* no existe sin el *qué* que trata de comunicar. (...) cómo plasmar la asombrosa complejidad de nuestra realidad se ha convertido en el objetivo mismo de ciertas obras de arte.”²³

La cita anterior nos remite a algo que parece evidente, pero que, a la hora de crear, no lo es tanto: al hecho de que fondo y forma no se pueden disociar en una obra artística, sino por el contrario, ambos se necesitan para lograrla. Adolfo Couve, a mi juicio, soluciona este problema de forma magistral. A través de la descripción, en la que pone en juego todos los elementos del mundo narrado, logra plasmar la realidad que quiere contar. “Sus relatos, siempre acogidos a un formato breve, son concentrados y precisos engranajes mediante los cuales pone en movimiento personajes y mundos sumidos en atmósferas de fugacidad y melancolía.

²² Ibid, pág.104.

²³ Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI Editores, México, 1993, págs 14 y 15

“Tras el artificio de una descripción que se atiende a una supuesta “objetividad”, el narrador da cuenta de la callada catástrofe envuelta en lo cotidiano. Mientras los personajes cursan los deslucidos lugares comunes propios de toda existencia, las casas, los objetos y los paisajes recogen como imanes toda la subjetividad (...)”²⁴ Así pues, va creando personajes con los que nos identificamos como lectores, pues son sacados de la realidad. Sin embargo, todo lo que los rodea trae consigo la experiencia vital de quien narra, y que también nos reconocemos en ella. Couve se retrata como escritor, transparenta su propia estética, que consiste en revelar la conciencia del narrador-autor, quien escribe un relato sobre otro, escribe sobre la obra de arte. Es por esto que su lectura, nos exige un proceso de elaboración mucho más complejo, pues como lectores debemos hacer un esfuerzo mayor para asumir ese “acuerdo de verosimilitud” que nos exige toda obra de ficción.

También nos interesa detenernos en la subjetividad del lenguaje de la que habla Benveniste en *Problemas de lingüística general*: “La subjetividad de que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (...), sino como una unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia”²⁵ Es decir, la capacidad del sujeto, va más allá de sus propias experiencias; esto le permite salir de su *yo*, para instalarse en el *tú* que lo recibe. Volveremos sobre este punto cuando analicemos ciertos pasajes de las obras que componen el corpus de estudio de esta tesis.

En la obra de Benveniste, aludida más arriba, el autor plantea otro elemento en el que nos queremos detener, por considerarlo un aporte para el análisis del objeto de estudio de este trabajo: la relación de la subjetividad con el concepto de tiempo. Al respecto señala: “Fácil es ver que el dominio de la subjetividad se agranda más y tiene que anexarse la expresión de la temporalidad. Cualquiera que sea el tipo de lengua, por doquier se aprecia cierta organización lingüística de la noción de tiempo.”²⁶ En la obra

²⁴ Couve, Adolfo, *La comedia del arte*, Prólogo de Claudia Donoso, Editorial Planeta, Santiago, 1996, pág.10.

²⁵ Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, Tomo I, Siglo XXI Editores, México, 2010, pág. 180.

²⁶ *Ibid.* pág. 183.

de Couve, especialmente en *Alamiro*, en la que se aprecia un relato absolutamente fragmentado, se nos remite a un tiempo, el de la infancia, el que no captamos por una sucesión de acontecimientos, sino porque el mundo representado tiene un movimiento de clausura que se repliega a la subjetividad. Es decir, la subjetividad de ese “sujeto” al que aludíamos más arriba, se temporaliza, gracias a su capacidad de trasladarse hacia el receptor y remitirlo a momentos que están en su memoria y en la de cualquier lector.

3.2 *El narrador y la enunciación*

Para lograr llevar a cabo el objeto de estudio de esta tesis, nos detendremos en lo que será el hilo conductor de nuestro análisis: el narrador y la enunciación como determinantes de la estructura de la narración

El proyecto estético de Adolfo Couve presenta una particular configuración de la voz narrativa. Como señalamos anteriormente, la estructura fragmentaria presente en sus obras, no que no tiene cabida en un escenario utópico. Su literatura pareciera ser sorda a esa inquietud revolucionaria que se respira en la década del 60 y se mueve en otra dirección, dándonos cuenta de un mundo cotidiano descrito con especial delicadeza y donde el lenguaje adquiere vital importancia por su precisión y poesía. Desde esta perspectiva, será fundamental estudiar el concepto de voz narrativa acuñado por distintos teóricos contemporáneos, entre los que revisaremos a Gerard Genette, Walter Benjamin y Theodor Adorno.

En el capítulo titulado *La voz*, que pertenece a *Figuras III*, Genette comienza señalando la importancia que tiene el sujeto que enuncia y las circunstancias en las que lo hace: “Yo resulta identificable solo por referencia a él, y el pasado cumplido de la “acción” narrada lo es únicamente respecto del momento en que ella es narrada.”²⁷ Esta cita nos hace mucho sentido, pues en la narrativa de Adolfo Couve es muy importante reconocer a la voz que narra y las circunstancias en que lo hace, como un elemento fundamental en la estructura que adquiere el relato. La mirada de este autor, tal como mencionamos, es casi postmoderna: para él, durante la vida cargamos con un tiempo, con cierto entusiasmo, pero que va acompañado con la certeza del fin: de la muerte.

²⁷ Genette, Gerard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris 1972.

La categoría de voz, en la narrativa de Couve, así como el “sujeto”, establecen un vínculo, puesto que en ella reconocemos que aquel que experimenta la acción, también, en algunas de sus obras, las refiere (como es el caso de algunos pasajes de *Alamiro*, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*). Pero esta confusión, a mi juicio está magníficamente resuelta, pues no es que conozcamos la historia a través de sus protagonistas, sino que el narrador recurre al estilo directo en algunas ocasiones, o incorpora al personaje como testigo de una situación que ocurre en circunstancias y espacios reconocidos por él. Cuando entremos de lleno en el análisis de las obras que conforman el corpus de esta tesis, podremos constatar cómo lleva a cabo este proceso el autor.

Otro concepto que nos interesa trabajar, es el de tiempo del relato. Al respecto Genette señala: “La principal determinación temporal de la instancia narrativa es evidentemente su posición relativa respecto de la historia.”²⁸ Como lectores partimos del supuesto que la narración es posterior a la materia contada, eliminando así todo tipo de interferencia y de juego temporal. Sin embargo, en la obra de Couve nos encontramos con narraciones donde el énfasis está puesto en la historia y otras, en el discurso narrativo. Esto nos obliga a analizar su obra desde esta perspectiva, si es que nuestro objetivo es demostrar cómo la voz va determinando la estructura del relato. Las preguntas que surgen son: ¿puede la voz narrativa hacerse más subjetiva a medida que se aleja en el tiempo, con respecto a los acontecimientos que relata? ¿Es la voz de un niño más fragmentaria en su relato, pues el recuerdo de lo lejano no le permite narrar de otra forma? ¿Es capaz un autor de ir transitando por distintas voces a medida que se acerca temporalmente a su historia, hasta hacerse parte de ella en un presente, que lo incorpora a los acontecimientos, como al resto de los personajes? Mi intención es responder a estas interrogantes a lo largo del análisis del corpus propuesto para esta tesis.

Genette también afirma que: “todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato.”²⁹ En la obra de Adolfo Couve que vamos a analizar, esto se produce en sus primeros relatos, sin embargo, en las dos comedias finales, el autor se entromete en la narración, haciendo alusión a su participación en los hechos, poniendo al mismo nivel la diégesis con el presente de la historia que se cuenta. Esto

²⁸ Ibid. s/p

²⁹ Ibid. s/p

nos confirma el hecho de que la voz que narra va configurando la estructura del texto narrado. Cuando se pone al mismo nivel, es difícil diferenciar cuándo comienzan los acontecimientos, puesto que el narrador los presenta como si estuvieran ocurriendo en ese momento, pero con evocaciones que hacen referencia a tiempos pasados.

En este punto introduciremos el concepto de “contaminaciones biográficas” que apunta a dar cuenta de cómo existe una serie de elementos, que son percibidos en la obra de Couve, que nos remiten a la reflexión de que su obra está llena de lugares, personajes e historias que se asemejan a su propia vida. Esto se asoma en las obras de *Cuarteto de la infancia*, para hacerse evidente en *La comedia del arte* y en *Cuando pienso en mi falta de cabeza*.

En su ensayo *La posición del narrador en la novela contemporánea*, Theodor Adorno plantea la dificultad a la que se enfrenta el narrador contemporáneo: “La identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado.”³⁰ La voz que narra no puede aparecer como alguien a quien le han sucedido los acontecimientos que cuenta; esto, según Adorno, produce escepticismo en el lector. La historia resulta poco creíble y, como consecuencia, pierde valor para el receptor. En una sociedad como la actual, donde el hombre vive en el aislamiento total con respecto a los demás y a sí mismo, es impensable creer en alguien que pretende contar algo de sí, de sus experiencias. El otrora narrador, que nos sumía en un mundo fantástico y por quien nos dejábamos conducir sin cuestionamientos a lo largo de la historia, dejó de existir.

En la novela contemporánea no existe cabida para la reflexión, pues esta implica tomar partido por algún personaje, algo impensable en la sociedad individualista en la que vivimos, donde el ser humano es incapaz de salirse de sí mismo y empatizar con otro. Cuando entremos de lleno al análisis de las obras de Couve, podremos constatar que el autor no va por esta línea, pues en sus narradores y en la forma en que nos entrega la historia, vemos claramente el amor que tiene por sus personajes: Couve los reconoce desamparados y los acoge en sus historias.

Adorno al respecto sostiene que las novelas contemporáneas, habiendo perdido al objeto como fuente de inspiración, muestran en pleno la subjetividad del hombre que se destruye a sí mismo, donde quien relata la historia no puede aparecer como

³⁰ Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 2003

conocedor de esta, pues atenta contra la credibilidad. De este modo se pierde esa “distancia estética” a la que este autor hace alusión: esa distancia que le permitía al lector gozar de una obra de arte, sin cuestionar su veracidad y dejándose llevar por el goce y la plenitud que esta produce.

Benjamin, como ya anunciábamos en la introducción de esta tesis, también hace alusión a la pérdida del valor de la experiencia en el hombre contemporáneo. Este hombre, más bien prefiere olvidar, pues le resulta traumático y aterrador pensar en el mundo en que está viviendo. Prefiere esconderse en sí mismo y escribir desde ahí, sin cuestionarse si su experiencia es valiosa para los demás o si puede aportar algo desde ella.

Así pues, hemos dejado establecidos los conceptos en relación a la obra contemporánea y a los elementos del mundo narrado que en ellas aparecen. Los autores a los que nos hemos remitido dejan en claro, por una parte, el individualismo del hombre actual, así como también su infinita soledad. Lo anterior determina la forma en que cuentan las historias y que, para lo que nos interesa, dista muchísimo de la manera en que Couve presenta a sus personajes, los espacios en que los sitúa y las historias que nos relata. Como ya hemos dicho hasta el cansancio, este autor rescata lo cotidiano y acoge con profundo amor y delicadeza a los personajes que habitan estos espacios, que como lectores reconocemos y apreciamos puesto que nos remiten a nuestras propias experiencias, aunque a veces no queramos reconocerlo.

IV. ANÁLISIS

4.1 Alamiro

Ala-Miro. En el cielo un niño vuela; y desde ahí recuerda a pedazos lo que fue su infancia. A través de la lectura, descubrimos la candidez de este personaje, que no se detiene en nimiedades, no sabe mentir, solo cuenta la verdad de lo que fue esa etapa de su vida, pero con las restricciones que le implica su distancia temporal con respecto a lo que narra: por eso el fragmento, pero también por eso la belleza del lenguaje, que actúa como voz de esa vida; aún frágil, aún inmaculada.

En el prólogo de la primera edición de *Alamiro*, José Miguel Vicuña, define con magistral exactitud, lo que ha sido mi experiencia como lectora de Couve; refiriéndose a esta novela dice lo siguiente: “(...) en este libro construye su organismo; a base de verdad, así, tal como es, con un corazón que toca con plenitud el centro y los bordes de todo lo que alcanza su poder, el ser que se levanta en estas páginas es hombre y se disciplina con rigor a las leyes del pensamiento. (...) nace un poeta, escritor y artista magistral ajeno a los caminos transitados, libre en su don de amor, (...) un poeta que da lo que en él es vida (...)”³¹ Detengámonos en “toca con plenitud el centro y los bordes”, es decir, abarca la realidad completa: nada queda fuera del ojo de este pintor- escritor en cuyos relatos advertimos una atención sistemática al pequeño detalle, que se traduce en una frase cargada de sentido.

El espacio irrumpe mediante la aparición y el juego del fragmento. Éste se va convirtiendo poco a poco en la unidad fundamental del relato. La subjetividad que se traslada al lector, se da en el hecho de que en esta obra aparece un narrador, a quien reconocemos como niño, que recuerda momentos de su vida infantil, pero lo hace de tal forma, que como lectores podemos apreciar que, aun siendo niño, tiene la capacidad de recordar lo esencial. Este recuerdo se da en las descripciones, que no son solo de momentos o circunstancias, sino de lo que significaron y cómo marcaron a ese niño que narra.

Si bien existen ciertos objetos y personas claves, como la bicicleta, el padre, la abuela, hacerse “pipí” en la cama y otros que son comunes a la memoria infantil de muchos, el niño que narra en *Alamiro*, repara en detalles que no parecen estar

³¹ Couve, Adolfo, *Alamiro*, en *Notas para un prólogo* de José Miguel Vicuña, Ediciones Extremo Sur, primera edición, Santiago 1965, págs. 7 y 8.

concientes en la memoria infantil común. Analicemos algunos pasajes: “Tu jardín y tu calle están mojados. Es el primer plano el que hiere mi corazón; el vidrio golpeado por el agua.”³² ¿Por qué le duele el golpe de la lluvia en el vidrio? ¿Por qué habla de primer plano? ¿Acaso un niño se refiere así a un día de lluvia? ¿Acaso un niño sabe lo que es un primer plano? Luego de leer la obra completa de Couve, nos damos cuenta de que ese niño que narra, representa al adulto que recuerda. Con la lucidez que le es posible a través del paso del tiempo, pero con la huella que dejaron esos momentos en su vida.

“Siempre el sur será un día de lluvia y mi abuela un personaje lejano de invierno.”³³ ¿Quién piensa en la abuela como un personaje lejano, de invierno, de frío?: el niño para quien, esa imagen familiar, representa a un ser que de alguna manera lo acoge en su desamparo. Se hace presente desde lejos, “desde el sur “, para con una mermelada, recordarle la calidez que nos proporcionan los pequeños detalles: “Es la verdad que habla, sin fulgores ni juegos excesivos; es la severa realidad de la infancia, presente, intacta, viva.”³⁴

La severidad a la que alude Vicuña en el prólogo, se percibe en la memoria del narrador de *Alamiro*, en relación a los adultos que lo rodean. Al recordar el episodio en que sale a andar en bicicleta con su padre, y el accidente que tuvo a propósito de no seguir sus consejos de: “abre bien las piernas”, la imagen que tiene el niño es de una madre severa, que en vez de acogerlo, “nos recibe gritando desde un balcón y lanza una zapatilla al herido”³⁵ Ese herido es él. Y la distancia continúa. A la hora de comida recuerda una escena que nuevamente se relaciona con el desamparo y el rechazo: “El diálogo que mis padres sostienen parece ser una acusación en mi contra”³⁶ El niño recuerda, que en vez de ser acogido en su dolor, es reprendido y luego juzgado por sus padres. Ese fragmento de memoria, nuevamente se le presenta al lector a través de la voz infantil, que la refiere con una lucidez que desgarrar.

La soledad e indefensión continúan para el narrador. Describe dos momentos, que también podrían estar en la memoria infantil de cualquier lector, sin embargo, en su recuerdo se percibe el temor. Sin aspavientos, pero con magistral exactitud, rememora

³² Ibid., pág. 10.

³³ Ibid., pág. 10.

³⁴ Ibid., pág. 7.

³⁵ Ibid., pág. 12.

³⁶ Ibid., pág. 14.

la visita dominical a misa y el primer día de clases. Con respecto al primer momento dice: “Palpitan mis oídos, me los han lavado con pasión.”

Estoy atento a un grito de combate que pronto se dejará oír en toda la casa. Grito que subirá escalas y escarbará cajones: “a misa, a misa, a misa”.

Me encojo y veo desfilar cabelleras peinadas, vestidos, perfumes, velos y libros negros.”³⁷ Hay algunas expresiones en las que nos detendremos. Esa “pasión” con que le lavan los oídos, no nos acerca precisamente a la definición de pasión como habitualmente la entendemos: como inclinación o preferencia viva³⁸, sino más bien nos remite a brusquedad, falta de delicadeza para con el niño. Luego el se refiere a “grito de combate”, ante el cual él se “encoge” y le vienen a la memoria “libros negros”. ¡Qué delicada e ingenua descripción la que hace este niño!; a partir de un momento tan cotidiano para algunos, “pinta” esa visita dominical a misa, que para él está revestida de imágenes que recuerda con temor. En ningún momento se menciona la palabra miedo, pero la precisión con que describe, hace que el lector lo perciba en él.

El primer día de clases no es más alentador:

“Primer día de eso que llaman colegio.

Muy temprano me han llevado al fotógrafo; así la enorme chaqueta siempre será “crecedora”.

Lo que sigue es una reja que se cierra y un grito de dolor.”³⁹ Nuevamente el desamparo se apodera de este niño. Él nos expresa, esta vez explícitamente, lo que significó su primer día de clases. No se percibe en su relato la presencia de un adulto acogedor, que lo acompañe en esta experiencia traumática, que una vez más nos remonta a nuestra propia vivencia como lectores. Es más, unas líneas más adelante, aparece la figura de la profesora, quien a raíz de un “accidente”, lo ridiculiza frente a sus compañeros:

“Veo venir a la señorita profesora quien me toma del cuello y mostrándome al curso pregunta: -“¿Dónde lo pongo, fuera o dentro?”⁴⁰ Establece una distancia con los únicos que se vislumbran como posibles personajes que lo pudieran acoger: sus compañeros de curso. A diferencia de lo que podríamos pensar, la reacción de la madre

³⁷ Ibid, pág. 19.

³⁸ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pasi%F3n.

³⁹ Ibid., pág. 21.

⁴⁰ Ibid., pág. 21.

no es diferente: -“¿Y por qué no avisas? ¿Acaso la señorita no te da permiso para ir al baño?”

-“Mamá, hay que pedirlo en inglés”⁴¹ Una vez más el narrador vive una experiencia dolorosa, sin que exista un adulto que lo contenga. Con su memoria recorre destellos desgarradores de lo que fue su experiencia infantil.

Así *Alamiro*, en sus escasas cuarenta y siete páginas, está plagado de sutilezas que, el niño que las describe, nos las trae a la memoria. Revisemos algunas otras: el abandono:

“Tenía siete años cuando fui depositado en la casa de mis abuelos.

-“Yo ya he criado a los míos”, decía la abuela.”⁴² Esa abuela, que al comienzo del relato se vislumbraba como un personaje contenedor, ahora se nos presenta como alguien que no está dispuesta a criar a su nieto. ¿Qué pasará por la mente del niño que narra? ¿Podrá comprender, que la misma persona que le mandaba mermelada en el invierno, es ahora quien no se quiere hacer cargo de él? ¿Cómo explicamos eso a un niño? Aun así, en su corazón puro, se percibe la necesidad de afecto. Le escribe a su madre, como tratando de consolarla por la pérdida: -“¿Está en su cabeza? Ah...entonces ha muerto. Gracias”.⁴³ Así, pide afecto como mejor puede:

“Querida mamá: le voy a escribir esta carta para decirle que mañana le van a ir un cajoncito con huevos empaquetados por mis manos y también le irán un cajón con un pavo y pollos. (...) Dele muchas memorias a todos mis parientes y no se olvide de mandarme unos dulces como ser chocolates. Amén”⁴⁴ Es tal su necesidad de cariño que, a pesar de sus escasos años, intuye que su madre necesita afecto. Le ofrece algo cotidiano, como huevos empaquetados, pero a su vez aprovecha la ocasión para pedir atención: chocolates; y termina la frase con “amén”, es decir, así sea.

Luego viene su experiencia con el engaño: descubre que su madre tiene un amante. No sabe si quererlo u odiarlo. Quererlo, para congraciarse con su madre, u odiarlo, porque intuye la inestabilidad y el quiebre; nuevamente, tiene miedo:

“¡El amigo de mi madre!

Su cabellera era un casco engominado. Tenía una lapicera que escribía verde. Verde como la hoja de un repollo. Fui su amigo y también su enemigo. Amigo aprendí a

⁴¹ Ibid., pág. 22.

⁴² Ibid., pág. 23.

⁴³ Ibid., pág. 24.

⁴⁴ Ibid., pág. 25.

pegarme el pelo y escribí verde. Enemigo esperé bajo el puente y le lancé un durazno deshecho en el cuello. Me golpeó. Caí al agua. La tarde nos cubrió a todos.”⁴⁵

“La tarde nos cubrió a todos.” Esa analogía la hace solo un niño conectado profundamente con sus sentimientos y los de los demás. Aquí la palabra cubrir, no se refiere a cobijar, sino a aplastar, hacer desaparecer. Ese es el sentir de este niño que se enfrenta al engaño, y nada menos que al engaño de su madre. Se enfrenta cara a cara con la miseria del ser humano.

Nuevamente el abandono, la censura:

“Irás interno, te portas demasiado mal”.

Mientras mi madre marca mis sábanas con números rojos, yo escribo en el marco de la ventana una larga protesta. Mi padre, un día al abrirla, encontró las frases y éstas fueron material de anécdotas.

Pero estoy seguro que la lluvia cariñosa lavó mi voz con persistencia durante la noche.”⁴⁶

Estamos frente a un niño cuya sensibilidad nos sorprende. Ve en la naturaleza, utilizando una conmovedora personificación, “la lluvia cariñosa”, quien solidariza con él ante el rechazo y la incompreensión de su familia. En el internado lloraba desolado, solo el sereno lo acompañaba en su dolor.

Por último, el primer amor: “En la caseta de un medidor de gas dejé mi primera carta de amor. (...) “Bésame como un artista de cine”, me explicó. Apreté mis labios contra los suyos con fuerza.”⁴⁷ Pero nuevamente aparece el temor al abandono: “¿Si me mandan a un colegio fuera de la ciudad, vendrás a verme los domingos?

Sentí pavor.”⁴⁸

Miedo, siempre miedo del abandono. La memoria de este niño que narra está llena de miedos; miedo al ridículo, miedo al abandono, miedo a la soledad.

La estructura de esta nouvelle; cuarenta y siete páginas, treinta y cuatro capítulos, algunos de ellos de escasas líneas, está determinada por quien la narra. Un niño, Alamiro, cuya subjetividad se explica por la distancia temporal que lo separa de la historia a la que remite. No olvidemos, es el adulto que recuerda, pero cabe destacar que

⁴⁵ Ibid., pág. 35.

⁴⁶ Ibid., pág. 39.

⁴⁷ Ibid., pág. 41.

⁴⁸ Ibid., pág. 42.

tal vez ha olvidado ciertos acontecimientos, por eso el fragmento. Sin embargo, recuerda cada emoción que lo embargó en los distintos episodios que relata: eso no se olvida. A esto le atribuimos también, toda la poesía que encontramos en esta historia. Logra configurar un tiempo: el de la infancia. Pero como señalamos más arriba, no es a partir de una secuencia de acontecimientos, sino a través de recuerdos significativos, que juntos, dan cuenta de una historia de profundo sentido.

Adolfo Couve, con una magistral descripción, hecha por este niño que es su creación y su memoria, recorre las experiencias infantiles, que interpretan a muchos lectores; pero que ninguno es capaz de plasmar con la emotividad y simpleza con la que lo hace el niño de *Alamiro*.

4.2 *El cuarteto de la infancia*

4.2.1. *El picadero*

Esta novela se publica en 1974. Al final de ella se consigna “Santiago, 1971-1973.” Estos son los años de la Unidad Popular, donde reina la utopía en la sociedad chilena.

El título da cuenta de un espacio cerrado donde se practica la equitación; es un espacio social privado, que pertenece al ámbito de los dueños de fundo: en él nos encontramos con personajes que nos remiten a su ruina; no es que les ocurra algo especialmente trágico, pero el que narra se encarga de mostrarnos una serena tristeza, que recorre cada una de las páginas de esta novela, lo que nos permite conocer, sin maquillaje, el misterio de las relaciones humanas.

El narrador, en un comienzo, es protagonista de la historia; es un adolescente que relata sin un curso lineal de tiempo. Si bien se sitúa en un momento más cercano a los acontecimientos, juega con el recuerdo, pues también nos parece que detrás de él hay un adulto que vuelve a su adolescencia para recorrerla, sin perder su condición de adulto. Algunas de sus primeras intervenciones nos hacen pensar esto. Al comenzar la novela y, citando algunas de las situaciones embarazosas a las que lo sometía su padre, a propósito de celebrar su pericia en el manejo de los caballos, él dice: “Celebraba todo cuanto yo hiciera en el picadero. Eran tiempos frívolos que no exigían gran cosa de las disciplinas.”⁴⁹ ¿Qué sabe un adolescente de “tiempos frívolos”? Esta parece una reflexión de adulto que mira hacia atrás y tiene la capacidad de analizar la historia, desde la perspectiva que le da la experiencia.

El que relata en *El picadero*, aun cuando cambia de voz en más de una oportunidad, no altera su percepción del mundo: ese mundo que llega a su fin y que a lo largo de la historia se empeña en reconstruir. Se aprecia una conciencia de ruina, especialmente expresada en la degradación que muestran sus personajes, en cuyos gestos vemos anunciada la catástrofe.

La historia comienza con el relato de un joven que va recorriendo pequeños momentos cotidianos que denotan una mirada de desencanto. Aun cuando percibimos una voz lábil, que se adapta al relato, en ella permanece su perspectiva del mundo. Nos

⁴⁹ Couve, Adolfo, *El picadero*, Editorial Pomaire, segunda edición, Santiago de Chile, 1981, pág. 20.

referimos al relato melancólico que prima en la obra de Couve, que deja de manifiesto el amor profundo que muestra el autor, por aquellos personajes desamparados que protagonizan sus obras.

El picadero es una novela cuya estructura fragmentaria tiene una unidad de series cerradas. Se divide en dos partes y cada una de ellas, en tres. Lo anterior aparece como un obstáculo para una lectura que ofrezca cohesión y unidad, sin embargo, el relato se funda en un principio de dualidad que está dado por la estructura. Ignacio Valente señala al respecto de esta aparente falta de un hilo conductor: “(...) una lectura reflexiva revela esa dispersión formal como el único lenguaje posible para expresar esta clase de destinos.”⁵⁰ Es decir, se hace necesaria esta estructura narrativa para poder presentar a los personajes que habitan en la historia y sus destinos; esos personajes se necesitan para existir, el uno le da sentido al otro y, advirtiendo esta dualidad, se nos permite como lectores, reconocer esa dependencia, tanto para vivir, como para llegar a su fin.

Las dos partes de las que hablábamos, llevan el nombre de dos hermanas: Blanca y Raquel. En torno a ellas se forman una serie de parejas que iremos analizando, pues la voz que narra le da un sentido a la historia a través de esta fragmentación.

Raquel, se nos presenta a través del narrador protagonista como: “la de la dama enlutada.”⁵¹ Esta mujer había perdido a su hijo Angelino en trágicas circunstancias; tuvo un accidente a caballo que le costó la vida. Blanca vio en el protagonista al reflejo de su niño. La relación con su marido era distante, por lo tanto, la perspectiva de entablar un vínculo con este adolescente, significaba darle sentido a su vida nuevamente, pues le traía a la memoria a su hijo perdido. Este adolescente, aun cuando se ve deslumbrado por esta mujer que lo cautiva, es capaz de percibir ciertas actitudes, que como dijimos anteriormente, solo las puede captar un adulto que recuerda. A propósito de un acuerdo de emprender juntos grandes excursiones a caballo, él reflexiona lo siguiente: “incluso insinuó que algo me daría en pago, pero tratándose de gente de nuestra condición, esto solo se insinuaba.”⁵² Esta reflexión no corresponde a un adolescente. Claramente es un adulto que recuerda lo que significó para él como niño, recibir esa propuesta. Él percibe que esta mujer está obnubilada con su presencia.

⁵⁰ Ibid., pág. 114, comentario de Ignacio Valente para la primera edición, *El Mercurio*, 27 de octubre de 1974.

⁵¹ Ibid., pág. 20.

⁵² Ibid. pág. 22.

Entre ellos se establece una relación que se insinúa como incestuosa: Blanca, cuya relación con su marido como ya dijimos, es manifiestamente lejana, ve en este adolescente la posibilidad de encontrar el amor, pero no sólo del hijo perdido, sino también el del hombre que ella no encuentra en su esposo. El narrador nuevamente, hace reflexiones propias de un adulto que recuerda. Su primera percepción de lo que sería su relación con Blanca fue la siguiente: “Cuando una relación va a ser duradera, el encuentro toma los visos de una fatalidad y uno no se resiste porque sabe que a esa persona la ha conocido en el futuro.”⁵³ Esta cita nos lleva a las siguientes reflexiones. Por una parte, lo que hemos reiterado con insistencia, no parece el pensamiento de un adolescente, y por otra, podemos interpretarla como una carencia del joven protagonista, pues en la historia jamás se menciona a su madre. Tal vez Blanca venga a reemplazar ese vacío, y además, a llenar las ansias de un joven que necesita satisfacer sus necesidades eróticas.

El chico pasa largas temporadas en Villacler⁵⁴; ahí va creciendo y, a medida que pasan los años, toma conciencia de que aquel lugar va evolucionando al mismo tiempo que lo hace su relación con Blanca. La casona se le aparece como un espacio dinámico que los acompaña, a Blanca y a él, en su relación de amor. Este amor nos atrevemos a calificarlo como erótico, pues así se insinúa en las siguientes líneas: “Siempre mi relación con Blanca se debatió entre el placer y la culpa.”⁵⁵ La palabra “placer” y “culpa” nos permiten intuir que este no era un amor entre una señora y un joven adolescente que tienen afinidades en común.

Hay otro elemento que nos parece significativo para sostener esta hipótesis. El narrador presenta a la casona como un espacio donde reina la soledad y el dolor. En ella habita este marido indiferente, que no solo no comparte la pasión de Blanca por los caballos, sino que además, parece no darse cuenta de la existencia de este niño que acapara todo el tiempo de su mujer. Por otra parte, el dormitorio de Blanca es un lugar vedado para el joven: ella no le permite entrar, pues: “Manténía cerrada esa pieza para dejar siquiera un lugar a la conquista.”⁵⁶ La “conquista” la podemos interpretar de dos formas: por una parte como algo que le faltaba al protagonista por conocer dentro de la casa (antes había dicho que no terminaba nunca de conocerla), pero también como la “conquista” de su dueña. Esa mujer que lo cautivaba y lo confundía en su sentir de

⁵³ Ibid., pág. 21.

⁵⁴ Así se llamaba la hacienda de Blanca.

⁵⁵ Ibid., pág. 29.

⁵⁶ Ibid., pág.31.

adolescente: el narrador no sabe si quiere a Blanca como mujer o como madre. De ahí la insinuación de un amor incestuoso. Lo mismo ocurre con ella. La historia y la forma en que es narrada, nos mantiene en la nebulosa si el amor de esta mujer por el joven se debe a su parecido con su difunto hijo o, también viene a llenar el vacío de amor que Blanca tiene a propósito de la indiferencia de su marido. Nosotros apostamos por lo segundo.

Existen una serie de revelaciones del narrador que pueden confirmar lo anteriormente dicho. Casi al final del capítulo, el joven señala que, a medida que avanzaban los años, él se alejaba de la imagen del hijo que ella tiene. Por esta razón Blanca deja su papel de madre afligida y adopta el de amante doliente. Suele desaparecer sin previo aviso, provocando en el joven protagonista la ansiedad propia del adolescente. Finalmente, decide afrontar la realidad y le dice llorando: -¡Yo te hago daño, esto no debe continuar!⁵⁷

Con esta confesión de Blanca, cambiamos de capítulo y la voz que narra deja de ser protagonista para transformarse en omnisciente. Vuelve al pasado, recordando el momento en que Blanca matricula a su hijo Angelino en el Colegio Militar de Predes. En este lugar Angelino conocerá a otro personaje que más adelante veremos que forma parte de otra de las parejas de las que hablábamos más arriba. El joven Condarco es uno de los compañeros que compartirá su estadía en el Colegio Militar y que entablará con él una relación que nos atrevemos a calificar de homosexual.

Sin previo aviso, como en los cuentos de hadas, y tal como cae la copa en el recinto de los militares a los pies de Angelino Sousa, en forma abrupta y desde arriba, se intercala una historia donde el narrador, sin nombre hasta ahora (Zapiola lo llamará luego “Oidor Miranda”)⁵⁸ vuelve a ser protagonista de ella a petición del personaje principal de esta: el Gobernador Zapiola, quien lo nombra escribano y albacea. Se transforma entonces, en un narrador testigo de una historia que aparece sin previo aviso que más adelante adquirirá importancia, pues él podrá constatar la influencia de este personaje en la familia de Blanca: su retrato presidirá la mesa donde el joven va a compartir con su amada, y le recordará quién es él y el lugar que ocupa en el corazón de la mujer que encabeza esa familia. El narrador adquiere la voz de testigo, porque la historia que cuenta forma parte de la vida de la mujer que lo trajo a Villacler, pero no tiene nada que ver con él o la relación que mantiene con Blanca. Por eso la voz se retira

⁵⁷ Ibid., pág.33.

⁵⁸ Ibid., pág. 38.

a una posición de observador dentro de un relato que no le pertenece, pero que sin embargo, habla de un antepasado de Angelino Sousa, el primero en la línea. El hijo de Blanca, será el último: ese niño que no puede con su debilidad, que representa toda la fragilidad de su estirpe, uno de los tantos personajes desamparados a quien Couve ama con una benevolencia conmovedora.

Al terminar el capítulo de Zapiola, el narrador ya ocupa el puesto del hijo muerto en la mesa de Blanca. Como decíamos, ahí está el Gobernador, mirando desde su retrato, con ojos que parecieran buscar en quien narra, lo que no encontró en sus descendientes: coraje y fuerza espiritual; solo existía fragilidad y desamparo.

La segunda parte de la novela se titula *Raquel*. Como ya habíamos anunciado, ella es la hermana de Blanca; una hermana que se nos presenta como la otra cara de la moneda. Si Blanca encarna a la madre sufriente y esposa solitaria, Raquel se nos aparece como un personaje diametralmente opuesto. Luego del análisis pretendemos demostrar que Raquel representa otro tipo de fragilidad, pero fragilidad al fin: no dista para nada de las características propias de esos personajes débiles y desamparados que Couve crea para narrar sus historias.

Raquel es un personaje postmoderno; actúa, finge vivir. Tiene todas las características que nos remiten a la otra mitad de Blanca: ambas se necesitan para existir y completar este ciclo que se cierra en la estructura narrativa de la novela. Raquel aparece como la figura del espejo, obligando así a Blanca a ocupar un papel opuesto, el de la sabiduría y la moderación. De esta manera Couve va dándole forma a esta narración circular, donde estas parejas a las que hacíamos referencia, permiten la estructura de este relato.

Analizaremos algunos aspectos que dan cuenta de esta dualidad. En lo que se refiere al amor, vemos a Blanca junto al señor Zapiola, un hombre rico que le proporciona estabilidad y satisface todas sus necesidades económicas. Sin embargo, como ya lo señalamos, es un marido distante y un amante desatento. En contraposición a esto, Raquel aparece junto a un hombre, Cardillo, quien es un afinador de pianos que además se dedica a enseñar canto a las niñas de la alta sociedad. El amor entre ellos surge a primera vista. Se ven envueltos en una pasión que viene a llenar un vacío de ambos: para Raquel este hombre, “ajado y sin lugar en el mundo”⁵⁹ era la única

⁵⁹ Ibid., pág. 64.

posibilidad que la vida le ofrecía, para escapar de su condición de “niña bien”, que le impedía desarrollar la vida actuada y ficticia a la que ella aspiraba.

En contraposición estaba Blanca, quien recorría un mundo apático, donde la pasión amorosa no encontraba cabida. Aun así, siendo tan diferentes, se necesitan. El narrador de este capítulo lo señala explícitamente: “En realidad Blanca vivía en los acontecimientos de Raquel, y ésta tenía su seguridad en el zurcido cotidiano de su hermana.”⁶⁰ Blanca vivía la fantasía a través de su hermana, y Raquel se asomaba a la realidad gracias a la vida de Blanca.

La historia continúa relatando las necesidades económicas que padecía Raquel, a raíz de la vida desordenada que su marido llevaba. Este se dedicó a despilfarrar la herencia de su mujer en cantinas, donde solía emborracharse, y en queridas con las que la engañaba con frecuencia. Sin embargo, en medio de esta miseria, Cardillo siempre “montó” para Raquel un mundo de ficción, ajeno a la pobreza que los rodeaba. Así transformaba el mugriento cuarto con piso de tierra en que vivían, en un espacio glamoroso, valiéndose de cualquier elemento que estuviera a su alcance. Del mismo modo mantenía intacto el piano de cola, deslizándolo con destreza sus manos para llenar aquel espacio miserable con hermosas melodías y representaba para su mujer exóticas pantomimas, que ella observaba con entregada resignación.

Cuando llegó la viudez tras la muerte de Cardillo, Raquel lo había perdido todo: primero vino el desarraigo de su familia, luego la inestabilidad económica, para llegar al final de la historia reconociendo en esta mujer toda la ruina, al igual que el resto de los personajes de los que hemos estado hablando a lo largo de este estudio. Sin embargo, Raquel no fue más afortunada que su hermana, pues aun cuando aquella no tuvo aparentemente ninguna necesidad, le faltó “vivir” en el profundo sentido de la palabra. En las últimas líneas del capítulo, el narrador señala lo siguiente: “Raquel conoció la alegría”.⁶¹ No podemos decir lo mismo de Blanca.

El capítulo siguiente, tiene el nombre de Angelino. Comienza un narrador omnisciente, que nos instala en la historia: la historia de un viaje de la madre con su hijo, que se origina en la necesidad de escapar del padre desatento e infiel. Van a París, ciudad donde Blanca puede disfrutar de su soledad y Angelino encontrar el amor, en

⁶⁰ Ibid., pág. 68.

⁶¹ Ibid., pág. 73.

plena libertad. Aquí aparece una nueva pareja de las que hemos hablado que conforman la estructura de este relato: Angelino y Thérèse. Ella tiene otro amor, pero Angelino viene a entregarle lo que Adrien no es capaz: estabilidad y fidelidad. En este capítulo el narrador principal es el hijo de Blanca. Angelino se instala en esta ciudad reconociendo en ella todas sus carencias: “Las fachadas tristes, las calles conocidas, tenían mi identidad. (...) Esta ciudad (...) se mostraba reticente conmigo.”⁶² Su relación con Thérèse estuvo teñida por la desgracia. No pudo amarla en plenitud, pues estaba Adrien que no lo permitió. Ella esperó un hijo de Angelino, pero él no tuvo el valor para defenderlo: ella abortó. El narrador protagonista se rebela frente a esto, pero sin la fuerza para impedirlo: Angelino dice con una resignación impotente, pero que al mismo tiempo lo inmoviliza: “El día señalado Adrien no me dejó acompañarlos y paseé por las calles sin rumbo. Había riesgo y el cielo estaba nublado. El último recuerdo que tuve de Thérèse fue cuando al subirse al autobús me miró. Yo estaba lejos. Ella decidía. En eso habían ido a parar el amor y la ternura.”⁶³ Angelino, impávido ante a la pérdida, no tuvo el valor de luchar por su amor. De este modo, esta pareja deja en evidencia la fragilidad de las relaciones en un mundo donde prima la apariencia y no la verdad: este fue el mundo donde vivió Angelino. El matrimonio de sus padres fue una “apariencia”, su tía Raquel, intentó vivir sin apariencias, pero su final fue trágico: sola y desposeída. Su único y verdadero amor, sucumbió a las apariencias: Thérèse prefirió abortar, que asumir un hijo en esas circunstancias.

Al final del capítulo irrumpe, sin previo aviso, el narrador principal. Él nos trae la historia de Zapiola, que aparece para contraponerse a la de su último descendiente. A diferencia de Angelino, que hubiera querido tener a su hijo, pero no tuvo el coraje para defenderlo, se nos presenta Zapiola quien “con el dolor batiéndole el alma”⁶⁴ abandona a su amada, pues ella enferma, debe despojarse de su cabello para seguir viviendo. Zapiola no es capaz de tener un gesto de humanidad y comprensión, la abandona aun cuando eso le signifique el dolor más profundo. Esa fuerza que aparenta tener, se asemeja a la fragilidad del último de la estirpe, Angelino, quien tampoco es capaz de luchar por lo que es suyo. Ambos personajes son débiles, y por consiguiente, el final de sus vidas está teñido de fracaso y pérdida.

⁶² Ibid., pág. 85.

⁶³ Ibid., pág. 90.

⁶⁴ Ibid., pág. 92.

El último capítulo, el que cierra esta estructura dual a la que nos ha sometido esta historia, está dedicado al señor Sousa.

Ha llegado el fin del verano y con ello el término de la estirpe y de la historia de ruinas de los personajes que la protagonizan. El narrador omnisciente da cuenta de la inminencia del fin, describiendo el balneario lleno de indicios de que los veraneantes lo habían abandonado. El señor Sousa se enfrentaba a la evidente realidad que lo circundaba, pero que estaba amainada por la satisfacción de haber hecho siempre lo que él había querido. Sin embargo, esta certeza no lo tranquiliza: en este momento aflora la culpa de una vida llena de apariencias, de una esposa a quien jamás, salvo en los primeros años de matrimonio, hizo feliz. Ella se encargó de hacerlo patente: “(...) diseñó para el señor Sousa una culpa vitalicia.”⁶⁵ Así Blanca se vengó de toda la humillación y el abandono a la que la sometió su marido. Ella fue paciente esperó el momento preciso, esperó el fin del personaje, cuando se transformó en un ser vulnerable, allí ella lanzó su estocada, la que estuvo preparando toda la vida. Con la muerte de Angelino, el señor Sousa terminó de sucumbir. Blanca ya no pudo seguir fingiendo un aparente matrimonio feliz. Se terminaron las apariencias de las que hemos hablado, Blanca se da por vencida.

Ahora, el señor Sousa ya viejo, toma conciencia de su fin. Su doble vida de marido abnegado y amante furtivo, le pasó la cuenta. Ni a su mujer ni a sus amantes dejó satisfechas. Ahora se enfrenta a su pecado: pensó que lo poseía todo, sin embargo, no tuvo nada: ni el amor y el respeto de su esposa, ni la fidelidad de sus amantes. Al final de su vida se enfrentó a la realidad. Había sido un hombre que jamás se involucró afectivamente, su vida fue un montaje de mentiras y estas se presentan al final de sus días; le muestran su ruina, su falta de compromiso y la miseria de sus relaciones. Nuestro narrador nos dice al final del capítulo: (...) Sousa, desencantado de todo, permanecía allí en ese balneario deshabilitado, esperando caer de bruces sobre la mesa.”⁶⁶ Efectivamente, el señor Sousa se encuentra al final de sus días en la más absoluta de las soledades, lleno de contradicciones, pues sus queridas lo desconciertan, su mujer le muestra indiferencia y a su hijo nunca lo conoce de verdad. Así muere este hombre, quien vivió inmerso en dos mundos: el de su familia y el de sus queridas, sin embargo, no fue capaz de alcanzar la plenitud en ninguno de ellos, confirmándose así, la ruina y el fin de los personajes de Couve. El señor Sousa es un emblema de ello.

⁶⁵ Ibid., pág. 96.

⁶⁶ Ibid., pág. 105.

4.2.2. *El tren de cuerda*

Esta novela nos presenta una estructura de narración también dual. Tiene como protagonista a un niño de nueve años llamado Anselmo. Las dos partes que la componen, al igual que en *El picadero*, se necesitan para poder entregar una historia que da cuenta del fin de una familia, a propósito del nacimiento de otra. El niño que habita en la primera, transita por la más profunda de las tinieblas, sin embargo, él mismo, en la segunda parte se ve iluminado por el amor de su madre y de su padrastro, quien desde un comienzo lo acoge como a un hijo.

La primera de ellas transcurre en la casa que Federico Azuelos y su mujer Rosarito tienen en Valparaíso. Nuevamente Couve nos sitúa cerca del mar.

La falta de hijos aflige a esta pareja, pero en especial a la señora Azuelos, quien intenta mitigar su dolor, acogiendo a los hijos de sus hermanos. Apenas iniciada la historia, el narrador omnisciente nos entrega claros indicios de que este interés por sus sobrinos, no nace de un genuino afán de dar amor, sino más bien deja de manifiesto la pobreza de espíritu de la mujer, que como nos dice quien narra: “(...) se valía de su fortuna y de las dificultades económicas de sus hermanas y cuñados para ejercer el favoritismo y la injusticia entre sus sobrinos.”⁶⁷ La relación de Rosarito con estos niños se fundaba en la apariencia: ellos, ávidos de recibir los regalos con que la tía los agasajaba, fingían agradecimiento y afecto.

Esta mujer y su marido son personajes que, hasta ahora, se repiten en las historias de Couve; los personajes en ruinas, cuya existencia carece de sentido, pues transitan por la vida sin amores y sin relaciones significativas, que arraiguen en ellos el sentido de pertenencia y reconocimiento que todo ser humano necesita. Por eso, establecen vínculos que vienen a mitigar sus carencias. Los buscan pensando en obtener de ellos algún provecho, pues no conocen la gratuidad del verdadero amor. Por esta razón, Rosarito se hastía de sus sobrinos, se cansa de representar el papel de tía cariñosa, pues todo es mentira; lo mismo ocurre con los niños.

Para resaltar más aún este vacío espiritual e los personajes, Couve apela a un recurso que él maneja con la habilidad que le da su condición de pintor y con ese desafío que se impone de exactitud: me refiero a la descripción. En esta novela se hace

⁶⁷ Couve, Adolfo, *Cuarteto de la infancia*, Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A./Seix Barral, Argentina 1996, pág. 104.

especialmente evidente, pues nos parece es indispensable para destacar la ruina a la que nos referíamos. En este ambiente de provincia, donde se ubica la casa de los Azuelos, aparece una naturaleza llena de vida y de luz. Cobran mayor protagonismo las flores, los frondosos árboles, los espacios decorados por extensos prados, en contraposición a los habitantes de la casa, de quienes solo se insinúa el vacío y la pobreza de sus almas. En medio de este paisaje se ubica una casona, cuyos ambientes son descritos como fríos y lúgubres. A este lugar llega Anselmo, hijo de una pariente lejana de Rosarito, quien se ve imposibilitada de criarlo.

Al niño le asignaron el dormitorio que había pertenecido a la madre del señor Azuelos, por tanto distaba mucho de ser el lugar apropiado para recibirlo. El narrador lo describe con lujo de detalles, con el fin de situarnos en el entorno de este niño, cuya soledad se veía aumentada ante la grandeza de esas murallas vacías y lúgubres. Sus tardes transcurrían en compañía de Rosarito, quien lo observaba con indiferencia y manifiesta incomodidad, mientras hacía sus deberes escolares. De vez en cuando eran visitados por Fidela, prima de Federico. Este es otro personaje cuya falta de vida, se suma a la ruina de los habitantes de esta casa. El narrador la describe como: “pequeña y coja”⁶⁸ Es una mujer que pareciera ocultar toda su amargura tras un bastón, símbolo de poder, con el que se imponía ante los demás y en especial frente a Anselmo, como señal de la molestia que le provocaba su presencia. Su crueldad llegaba a tal punto que, en complicidad con la señora Rosarito, se referían a Matilde Méric, la madre del niño, utilizando palabras como “fiesta” y “escote”, para comenzar un cuchicheo malsano, que hería profundamente a Anselmo, pues aun dentro de su inocencia infantil, percibía el tono malicioso que encerraban dichas expresiones.

Hasta ahora, el señor Azuelos no había intervenido en la vida cotidiana del niño; le resultaba cómoda su presencia, ya que distraía el tiempo de su mujer y así él podía dedicarse a sus amantes con plena libertad. Esta situación no pasó desapercibida para Anselmo, quien intuyendo el dolor de Rosarito, intentaba aplacarlo montando para ella grotescas pantomimas, con las que pretendía agradar a su benefactora, como una forma de devolverle la mano por haberlo acogido. Pero el corazón de la señora Azuelos estaba demasiado dañado para ser capaz de percibir un gesto de genuina e inocente bondad.

La vida del niño era una permanente zozobra; cuando su alma ya no pudo más, su cuerpo se manifestó. Mojaba las sábanas de noche y su tía se aprovechaba de esta

⁶⁸ Ibid., pág. 109.

situación para hacer un escándalo y así desahogar todo su resentimiento. Anselmo, aterrado, sufría en silencio la humillación y la pena. Esta situación cotidiana, tan propia de los niños, aparece por segunda vez en las historias de Couve. Recordemos que en *Alamiro*, el que narra la relata como una de las memorias dolorosas de su infancia.

El almirante Azuelos, que según la voz del narrador era: “(...) más conocedor del alma humana (...)”⁶⁹, se da cuenta de que el comportamiento de Anselmo es, en gran parte, responsabilidad del trato cruel de Rosarito y de la falta de atención suya. Decide, pues, hacer partícipe al niño de las grandes representaciones que hacía frente a su mujer y a los criados en aquellas noches en las que se pasaba de copas. Ambos encarnan a personajes de una imaginaria batalla naval, donde Federico rememora sus años de gloria en la Marina. La escena era grotesca, pues el señor Azuelos terminaba en estado de intemperancia en manos de los sirvientes que lo tenían que llevar en andas a su dormitorio. Esta escena, en la que un personaje muestra toda su miseria y provoca el desprecio y las mofas de los demás personajes y la sensación de ruina en el lector, se repite en varias historias de Couve. Ya lo veremos en su momento, cuando el análisis así lo requiera.

Este aparente acercamiento de Azuelos a su “sobrino”, tenía origen en un amor clandestino del Almirante. Ella era una empleada de correos que le había devuelto la ilusión de ser correspondido en el amor, aún cuando, como lectores, sabemos que era uno más de los personajes que se burlaban de él. Un día, al pasar cerca de la oficina donde ella trabajaba, vio en una vitrina un tren de cuerda que llamó su atención y lo compró para Anselmo. Llegó a la casa, excitado como un niño con un juguete nuevo, a mostrárselo a su sobrino. Aparece una esperanza de que la vida del niño comenzaría a disfrutar de muestras de cariño y complicidad por parte de su benefactor. Pero Rosarito se encarga, una vez más con su amargura, de echar por la borda toda ilusión. Ante la emoción de ambos ella sentencia: “Ese tren es para todos los sobrinos de esta casa, ¿está claro? De todos los sobrinos.”⁷⁰ La desazón de Anselmo queda plasmada en sus ojos llenos de lágrimas.

Luego de este episodio, la vida del niño vuelve a transcurrir en la más absoluta y profunda soledad. En estas circunstancias adquiere relevancia un personaje que hasta ahora había sido incidental: nos referimos a Pavel, el chofer de la familia. Este hombre vivía una doble existencia. En sus momentos de descanso y, auspiciado por el señor

⁶⁹ Ibid., pág. 112.

⁷⁰ Ibid., pág. 116.

Azuelos, se dedicaba a la pintura: su verdadero mundo era el arte. En el lugar más inhóspito y apartado de la casa, se encontraban sus dependencias. Hasta ahí llegó un día Anselmo y descubrió el talento de este empleado. Comenzó entre ellos una relación que venía a llenar los vacíos de ambos. Por una parte, el pintor podía compartir su talento con alguien que de verdad se interesaba en él y, por otra, el niño gozaba de la atención cariñosa de un adulto, cosa que no había experimentado en toda su estadía en esa casa. Todo iba bien, hasta que Anselmo descubre a Pavel disfrazado de mujer y, a pesar de su ingenuidad infantil, intuye que su amigo tiene algo que ocultar y de lo cual se avergüenza. “Los seres rechazados en su propio hogar suelen aferrarse a promesas remotas e inciertas que les vienen desde fuera, porque instintivamente saben que todo lo que el día de mañana conseguirán deberán tomarlo de la calle (...)”⁷¹ Esta cita resume lo que será la vida para Anselmo, de ahí en adelante. Pavel, que aparece como el más débil y desposeído de los personajes que habitan en la casa, a propósito del descubrimiento de su homosexualidad, es el más humano, el que acompaña a Anselmo en su soledad y aquel que será recordado por el niño como su verdadero cómplice en aquella vida vacía en la que estaba sumido. Sin embargo, es “tomado de la calle”; no existe un vínculo familiar con el pintor, por lo tanto su relación es efímera, como todo lo que no tiene un arraigo profundo y que “pasa” en nuestras vidas, para dejarnos solo con la ilusión y el recuerdo de que algún día lo tuvimos.

Esta es la causa de una insalvable ruptura entre ellos: Pavel queda al descubierto en su condición de homosexual, y el niño, aun cuando no tiene plena conciencia de lo que esto significa, se da cuenta de que puede usar este descubrimiento a su favor, y así lo hace, mostrando que un niño también puede caer en la ruina de la miseria humana.

En el otoño de 1940, un año después de la llegada de Anselmo a la casa de los Azuelos, su madre se compromete en matrimonio con un agrónomo de la zona de Llay-Llay, llamado Julián Madrazo. De esta forma termina la estadía del niño en la casona de Valparaíso y con ello, los personajes que la habitaban, Federico, Rosarito, Fidela y Pavel, llegan a su fin. Todos vuelven a su vida rutinaria y vacía: nunca más se vuelve a saber de ellos.

⁷¹ Ibid., pág. 118.

La segunda parte de la novela se titula *La quinta de Madrazo*. La “familia” anterior queda en el olvido. Se cierra esa parte de la narración para dar paso a otra en donde el futuro se vislumbra esperanzador.

El entorno que rodeaba a la casona, es descrito de tal forma, que nuevamente la naturaleza exuberante, que se abre paso en medio de la irrupción de la modernidad (nos referimos a la aparición de “la serpiente de oro”, tren que corría a toda velocidad y venía a reemplazar al antiguo) adquiere especial protagonismo. Pero esta vez como derrotada por la aparición de aquella locomotora, que dista mucho de la descrita en la primera parte y que pertenecía a aquel significativo tren de cuerda. “El parque que rodeaba la casa de puntiagudos techos era aparentemente una ruina.”⁷² Efectivamente, su llegada dejó a la naturaleza a su libre albedrío: esta penetró en el paisaje en forma libre y desordenada: ahora la casona perdió el protagonismo de antaño; sucumbió ante la fuerza del poder natural, que le pasó por encima, pintando un paisaje que la dejó sumida en el olvido de su gloria pasada.

En este escenario, descrito prolijamente en su ruina por el narrador, comienza la nueva vida de Anselmo. Su padrastro era un hombre simple y bonachón, a pesar de que a los treinta años, la vida le había jugado una mala pasada. Su madre quedó viuda y los anhelos del joven de ser médico, se vieron frustrados a causa de tener que asumir la responsabilidad económica de la familia; se dedicó a las labores del campo, en contra de su voluntad.

Este hombre de gustos sencillos, cálido y de fácil sonrisa, desde un comienzo, se mostró dispuesto a hacerse cargo del niño, a quien acogió como un padre. La vida familiar se aparecía como posible, en afecto y armonía. El sueño de Julián era casarse en la iglesia del pueblo, rodeado de las personas que hasta ese entonces habían formado parte de su vida: lugareños, de distintas clases sociales y rangos políticos, que habían permitido que su frustrada existencia tuviera algo de felicidad. Soñaba también con una gran fiesta, en el parque de la casona, decorado ostentosamente para la ocasión. Sin embargo, nuevamente una mujer, esta vez su futura esposa Matilde, echa por la borda sus anhelos y termina casándose en una privada ceremonia, que distaba mucho de lo que él siempre soñó.

⁷² Ibid., pág. 142

El narrador se detiene especialmente en el episodio de la ceremonia religiosa, y “pinta”, para los lectores, el espacio donde esta transcurre. Es una iglesia deteriorada por el tiempo, en la que cada rincón da cuenta de su profundo abandono. En medio de este escenario, Madrazo aparece como un personaje grotesco: su traje de novio le incomoda, pues no se ajusta a lo que él es, más bien a lo que su futura mujer quiere aparentar. Un frac deslucido y ajustado envuelve su notoria incomodidad. Esta vez, al igual como lo hizo con su madre, acepta resignado los designios de Matilde, quien no logra disimular del todo su molestia ante esta situación, que deja al descubierto todo el patetismo que la rodea.

Como ya dijimos, la relación de Madrazo y su hijastro se dio en la más absoluta gratuidad. A Julián le provocaba ternura este niño, a quien llamaba cariñosamente “compadre”. Dictamina que aún es muy pequeño para ingresar al internado de los jesuitas en Santiago y contrata para él a la señorita Beatriz como profesora particular. Quisiera citar unas palabras de este hombre, que hablan del profundo cariño que surgió en él para con Anselmo: “-¿Para qué tanto estudio?, a mí no me tendrás siempre, en cambio para aprender a leer te sobrá tiempo...- le susurraba.”⁷³ En esta sencilla declaración está presente todo el afecto de Julián por el niño. Por una parte está conciente de que le debe proporcionar la mejor educación, pero por otra, no quiere apurar un proceso que puede esperar y que le permite gozar de su hijastro por más tiempo. Madrazo dentro de su sencillez, pero noble corazón, percibe lo desinteresado del amor del niño hacia él. La complicidad y el afecto que surge entre ellos, son absolutamente gratuitos: hasta ahora, este hombre no conocía este tipo de amor.

Así comenzó una relación de camaradería, complicidad y profundo cariño. Julián enseñó al niño todas las tareas propias de un patrón de fundo: aprendió de gallinas, ganado, cultivos y más. Por su parte, Matilde, le dio un nuevo aire a la hacienda: graciosa y solícita, comenzó a ocuparse de la gente y de sus necesidades. Curaba heridos, enseñaba a leer y amaba las labores de la casa. Se empeñó en transformar esa hacienda en un verdadero hogar.

Julián, a raíz de la muerte de un mastín, y de la tristeza de Anselmo, le dice una frase que el niño nunca olvidará: aparece como un lugar común, pero el personaje valora como un tesoro que siempre estará en sus recuerdos: “-No debes estar triste, los que mueren viven para siempre en nuestro recuerdo-.

⁷³ Ibid., pág. 156.

Nunca dejaría de pensar en esa frase de su padrastro, aparentemente tan hueca.”⁷⁴ Estas palabras quedaron grabadas en el niño, pues en ellas estaba dicho todo lo que él jamás había experimentado: la trascendencia que da el verdadero amor. Ese hombre campechano le estaba regalando todo lo que él necesitó durante su estadía en la casa de los Azuelos: amor gratuito y genuino, sin intereses creados, solo motivado por la bondad profunda del corazón humano.

Al año siguiente Anselmo partió a Santiago, al internado del Colegio San Ignacio. Nada se dice de su estadía en ese lugar. Solo se hace referencia a su vuelta, luego de una temporada de estudio. Su relación con el tren es especial: el ruido y el movimiento de los carros lo aterran. Su miedo se mitiga, pensando en que vuelve a casa. Al respecto, hace una reflexión que resume lo que ha significado para él la vida en la hacienda de Madrazo: “-Esta es mi casa- y se le llenaron los ojos de lágrimas.”⁷⁵ Todas las conversaciones, los juegos y la relación con su padrastro, de pronto le hacen sentido. Efectivamente, esa es su casa, su hogar, el lugar donde encontró amor y estabilidad. La figura de ese campesino bonachón, logró todo lo que no había sido posible para él durante su infancia.

A su regreso, se encuentra con que los años no han pasado en vano. Desafortunadamente, la relación con su amigo Pocholo, hijo de uno de los inquilinos, y con quien vivió toda su infancia, se percibe distante. Las clases sociales los alejan, aun cuando, ambos hubieran querido que fuera de otra manera. A pesar de lo evidente, ambos jóvenes se veían traicionados por las miradas: ellos se veían como antes, amigos y cómplices de juegos y aventuras, sin embargo, sabían que entre ellos se había extendido un abismo.

Madrazo se enferma, y su esposa Matilde pierde la energía que la caracteriza. Todo lo que rodea a Anselmo se vuelve ruinoso: el amor de su padrastro, la vitalidad de su madre y las amistades que forjaron su carácter y lo acompañaron durante su adolescencia. Un día, a las cuatro de la tarde, la muerte vino a buscar a Madrazo: así termina la historia de Anselmo, quien vivió un momento de esperanza, pero sin embargo, la muerte no perdona y, su única opción de una vida feliz, desaparece, junto con el tren de la ciudad.

⁷⁴ Ibid., pág. 163.

⁷⁵ Ibid., pág. 164.

4.2.3. *La lección de pintura.*

La lección de pintura fue publicada por primera vez en 1979. Luego, en 1996, forma parte de la tetralogía *Cuarteto de la infancia*, que también incluye *El picadero*, *El tren de cuerda* y *El pasaje*. Como las otras novelas de *Cuarteto de la infancia*, está dedicada Camila, hija del autor.

Desde un comienzo la historia nos anuncia una narración que se repliega para llegar a su fin. El narrador omnisciente con que se inicia la novela, da paso, por un instante a un narrador protagonista quien, al referirse al espacio en donde transcurrirá la historia, nos dice: “A medida que dejamos la carretera surcada de ruidosos y veloces vehículos y nos aproximamos por aquel camino de tierra a dicho barrio, sentimos la angustia que significa encontrarnos lejos del progreso, pero también una cierta alegría al observar una realidad fuera del alcance de la competencia y el transcurso del tiempo.”⁷⁶ Queda de manifiesto, desde un principio, que el espacio se repliega, pues va derecho al fin.

La obra comienza con la aparición de una mujer joven, Elvira Medrano, quien decide conservar al hijo que espera, a pesar de que las convenciones sociales lo veían como impropio para una mujer de su categoría, ya que el padre de la criatura no era habido. Lo anterior implica abandonar el hogar familiar y salir en búsqueda de un lugar donde vivir con el recién nacido. Esta situación la lleva, sin previo aviso para el lector, a aparecer en Llay- Llay, un lugar que nos remite a la realidad, pero sin una explicación de por qué llegó ahí. A esto se suma el hecho de que viene a ocupar una casa abandonada en el “barrio” de Morandé; nuevamente una alusión a la realidad cotidiana, que tampoco se le explica al lector cómo sucede. Estos dos elementos nos remiten a la lógica propia del cuento de hadas, es decir, se nos presentan hechos y personajes que desaparecen de un lugar, para aparecer en otro, sin que el lector sea capaz de dar una explicación coherente para ello.

Existen dos conceptos que nos interesa desarrollar, a propósito de esta obra, que son la ruina y la soledad. Adolfo Couve en esta novela nos sitúa no solo en espacios ruinosos, sino también frente a personajes que anuncian su fin. En lo que se refiere a los espacios, analizaremos la droguería y la casa de los hermanos De Morais. Con respecto a la primera, en la obra el narrador la describe así: “La droguería la componían cuatro

⁷⁶ Couve, Adolfo, *La lección de pintura*, Editorial Pomaire, Santiago de Chile, 1979, págs, 11-12.

construcciones de aspecto tétrico, tan sin gracia como si les hubieran cepillado las fachadas, ya que éstas, revestidas de latón, sólo mostraban pequeños ventanucos en las alturas, que apenas sombreaban recortados los aleros de zinc.”⁷⁷ Un ambiente “tétrico” y “sin gracia” no reviste un espacio propicio para la creación. Además, el niño ya consciente de su talento, busca pintar lugares y personajes sencillos, pues en ellos ve la posibilidad de retratar la realidad en plenitud. Es por esta razón que: “Augusto prefería trabajar fuera del alcance de Aguiar, y así solía encontrarse en los modestos boliches de su barrio, rodeado de campesinos, dibujando en un grasiento papel de envolver que apoyaba sobre la tapa de un barril (...) La quietud de la tarde, la intensidad que confiere a los ambientes la pobreza, tan justa ordenadora y coleccionista de objetos adecuados, era un deleite para el artista, que, a pesar de su corta edad, presentía que en lugares asépticos como el interior de la droguería era imposible encontrar sombras sugerentes, colores profundos y composiciones caprichosas, como allí, junto a las papas y las frutas que se destacaban nítidas del hollín y la pátina de los muros.”⁷⁸ A propósito de esto, más adelante analizaremos, la importancia que tiene para Couve, lo cotidiano y cómo en su creación queda en evidencia que el concepto de belleza se nutre de ello, de lo más simple, de aquello que se escapa al ojo del ser humano común y que el autor rescata a través de su magistral forma de describirlo.

Otro espacio que podríamos señalar como uno que se encuentra en ruinas, es la casa de los hermanos De Morais, Arnaldo y María. Es aquí donde llega Augusto para comenzar sus lecciones de pintura, a cargo de la profesora Lucrecia Cortés. Apenas el niño entra a ella percibe lo siguiente: “Un olor malsano impregnaba todo aquello, y parecía que el musgo que se veía a través de los sucios vidrios continuara en las cortinas de felpa del mismo tono. El empapelado desteñido mostraba marcas que habían dejado las lluvias al empapar las murallas.”⁷⁹ Toda esta descripción nos remite a la sensación de encierro y a que el paso del tiempo había quedado ahí detenido, sin que un hálito de vida haya podido evitarlo. El dormitorio que ocuparía Augusto no era muy diferente: “(...) tenía tal cantidad de muebles que casi no había espacio para moverse. Como el salón, estaba también oscurecido por persianas y espesos cortinajes.”⁸⁰ Nuevamente el encierro; un lugar atiborrado de cosas y oscuro, cubierto por “esposos cortinajes”.

⁷⁷ Couve, Adolfo, *La lección de pintura*, Editorial Pomaire, Santiago de Chile, 1979, pág. 25.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 53.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 69.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 71.

Tanto la droguería como la casa recién descrita, nos sitúan en espacios que agobian a quienes habitan en ellos: ambos desprovistos de luz y sumidos en la imposibilidad de que el paso de la vida efectivamente ocurra. En ellos se queda el tiempo estancado, hasta que ya le es imposible seguir avanzando. Ahí es donde llega la ruina, se cierra el ciclo, pues el fin se asoma de manera implacable. Al igual que en *El tren de cuerda*, los espacios cargan con toda la subjetividad catastrófica de la vida cotidiana y de los personajes que en ella habitan: se nos aparecen como espejos de quienes los transitan.

La decadencia y soledad de los personajes de esta obra, se nos devela a través de los ojos del protagonista. Este niño, que ya se acerca a la adolescencia, percibe desde un comienzo que se encuentra frente a seres cuyo sentimiento de abandono los lleva a vivir en la apariencia: el señor De Morais y Lucrecia, la profesora de pintura. La diferencia está en la forma en que cada uno asume este dolor. Él lo hace con su arrogancia, que le permite esconder su tragedia, dándose aires de conocedor absoluto de la vida, el arte y la relación con lo divino. Lucrecia, en cambio, se vale de su aspecto físico para esconder su catástrofe. El narrador omnisciente la describe con especial detalle. Nos presenta una mujer de aspecto extravagante, en la que percibimos elementos que nos señalan que todo en ella es apariencia. Su forma de vestir y su peinado aparecen como poco naturales, incluso incómodos. El exceso de maquillaje intenta ocultar lo que hay detrás de él; un rostro y una vida vacíos. Por último, alude a su voz ronca, que nos aleja de la imagen que tenemos de la voz femenina

Lucrecia somete a Augusto a un examen donde constata su talento innato y, con entusiasmo, se dispone a ser su maestra. Así comienzan las lecciones del niño, quien de inmediato se distingue del resto de sus compañeros de escuela. Estos se inclinan por un arte lleno de aspavientos, donde las formas se perdían cuando la pintura, “chorreada” en la tela, era esparcida con rodillos y espátulas, sin que se percibiera la búsqueda de representar la realidad que aparecía frente a sus ojos. Augusto, por el contrario, buscaba con su trabajo, aprehender lo esencial de los objetos que dibujaba, intuye lo que debe hacer, no se deja llevar por las instrucciones de maestros que repiten una fórmula que los hace académicos.

Al poco andar, queda de manifiesto que Lucrecia no tiene mucho que enseñar a este niño cuyo talento es evidente. Esta situación la incomoda, pues la obliga a replegarse a un plano secundario, al que no estaba acostumbrada. Infructuosamente, trata de llamar la atención del joven relatando cómo, en medio de la adversidad, ella se había convertido en una artista, tantas veces elogiada por “reconocidas personalidades”. Mientras tanto, Augusto permanece ausente de este discurso, pues su interés es otro: buscar con afán la perfección formal de los artistas neoclásicos que tanto lo seducían. Esta situación exasperaba a la profesora, pues íntimamente sabía, que jamás iba a captar la atención del muchacho por esa vía. Por esta razón, recurría a su autoridad de maestra para acercársele y exponerle algunas vagas consideraciones, que nada tenían que ver con la técnica, y que terminaban “con un despectivo “¡anacrónico!” (...)”⁸¹

Finalmente, las clases de pintura llegan a su término: Augusto deja Viña del Mar. La escena que se vive al término de la novela es desgarradora. Lo es porque se evidencia, sin lugar a dudas, la soledad y la ruina de sus personajes. En el andén, Lucrecia, por primera vez se saca la máscara y reconoce frente a su alumno, lo talentoso que es: “-Tienes un gran talento. Si te esmeras puedes llegar a ser un pintor muy importante.”⁸² Este reconocimiento es muy relevante puesto que apreciamos en él, por primera vez, a la maestra despojándose de las poses y de los alardes de grandeza; se muestra tal cual es, sin temores.

Por otra parte está el señor De Morais, quien persiste en su pose: “De Morais circunspecto, más preocupado de parecer correcto de lo que era en realidad, (...)”⁸³

Augusto observaba esta situación, y percibe, con absoluta claridad, la soledad que le espera como artista. Vio en esta pareja, patente la ruina del ser humano y la soledad a que ésta lo conducía. Ambos, cada uno con su historia, habían vivido en la apariencia. Ante la constatación de esta cruda realidad, Augusto, con la agudeza que lo caracteriza, percibe que el futuro de ambos es diferente: “Pero recapacitando, al verlos abandonar juntos el andén, pensó que al menos a ella le quedaba el consuelo de sus ensoñaciones, en cambio él no tenía otro destino que convertirse para siempre en los ojos a través de los que veía su hermana.”⁸⁴ Ella podía seguir soñando con sus alumnos

⁸¹ Ibid., pág. 84.

⁸² Couve, Adolfo, pág. 96.

⁸³ Couve, Adolfo, pág. 96.

⁸⁴ Couve, Adolfo, pág. 97.

que la admiraban y la respetaban, pero a él, no le quedaba más remedio que dedicar su vida a cuidar a su hermana y, por ende, renunciar a la suya para siempre.

En la última parte de la historia, Augusto logra comprender quién es su maestra: aquella mujer que siempre supo de su talento y que, a pesar de lo que le costó asumir esa verdad, finalmente la reconoce con hidalguía. Sin embargo, el señor De Morais, se confina a sí mismo, a cuidar a su hermana ciega, para quien él debe convertirse en sus ojos.

Luego de recorrer las páginas de *La lección de pintura*, podemos constatar que la descripción es un recurso utilizado magistralmente por Adolfo Couve. A través de ella nos entrega personajes que reconocemos que están llegando a su fin, y paisajes que acogen esta ruina y la representan en la historia. Sin embargo, también nos queda de manifiesto que al igual que Augusto, el joven pintor, el autor muestra especial predilección por el mundo de lo cotidiano. En él encuentra la posibilidad de recrear una realidad que nos es reconocible como parte de nuestra memoria como lectores.

Asimismo, en el cuidadoso manejo de la descripción, se nos revela el profundo amor que Couve siente por los personajes y paisajes comunes, puesto que, aun cuando los muestra en su decadencia, nos permite ver la tremenda humanidad y belleza que existe en ellos.

4.2.4. El pasaje.

En esta novela, Couve nos sitúa por primera vez en la ciudad; trae la infancia a los suburbios de Santiago donde habita este “pasaje”, que será el escenario de la última novela de *Cuarteto de la infancia*.

Benjamin, en su *Libro de los pasajes*, cita la *Guía ilustrada de París* donde se define el concepto de “boulevares del interior” de la siguiente manera: “Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones.”⁸⁵ El hecho de que estén cubiertos de cristal, permite la entrada de la

⁸⁵ Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann,, Ediciones Akal S.A. para la lengua española, Madrid 2005, 2007, pág. 865.

luz exterior en donde esta hace posible, según dichos de Benjamin, que aparezcan los colores en su forma más falsa. Se confunden, en una sola imagen transfigurada, los colores fosforescentes de los exóticos letreros comerciales y los reflejos de todos los objetos que atiborran las vitrinas que, al ser de espejo, desorientan al paseante y le provocan la sensación de infinitud.

En este contexto aparece el “flaneur”; tipo humano que, en la década de 1840-1850, Charles Baudelaire había definido como una persona que camina por la ciudad con el afán de experimentar. Este personaje transita por la calle cuyos espejos le permiten ser espectador y espectáculo a la vez. De esta forma en estos pasajes, tan propios de la modernidad, la calle se transforma en el escenario donde transcurre la historia y se desarrollan los personajes. En *El pasaje* ocurre algo similar: María Carter y su hijo Rogelio, se transformarán en el espectáculo al que asistirán el resto de los moradores.

Hasta ahora, Couve nos ha situado en mundos que se repliegan sobre sí mismos, en cuyo desarrollo no se percibe una expansión sino, por el contrario, en las historias analizadas hasta ahora, el autor nos presenta la narración de momentos previos a un mundo que llega a su fin: nos señala un pasado, pero sin perspectivas de futuro. En *El pasaje*, en donde según el: “(...) todo sucedía en tiempos y espacios propios.”⁸⁶, se nos anuncia la llegada de una madre con su hijo, a un vecindario que, por sus características, nos remite al fin de la historia y de los personajes que la habitan. Por esta razón lo cerrado del paisaje: un callejón lúgubre donde viven personas que empatizan con lo gris y decadente que los rodea. Incluso la naturaleza, otras veces protagonista de las historias de Couve, esta vez sucumbe a la realidad de los personajes, y se describe a los acantos que crecen en aquel pasaje como una “mísera guarda de plantas enfermas”.⁸⁷ ¿Por qué enfermas? Porque representan, como en otras novelas de *Cuarteto de la infancia*, a una naturaleza que es un espejo de lo que ocurre a los personajes y a sus historias. La comunidad que habitaba el pasaje, era una comunidad enferma, a quien la vida le había pasado por encima y no era capaz de experimentar algo diferente a lo que significaba su fin, su ruina. La novela *El pasaje* nos sitúa, como lectores, en el centro de la consumación de la ruina de la que hemos estado hablando a lo largo de este estudio.

⁸⁶ Couve, Adolfo, *Cuarteto de la infancia*, Editorial Seix Barral, prólogo, Argentina, 1996, pág. 10.

⁸⁷ Couve, Adolfo, *Cuarteto de la infancia*, Editorial Seix Barral, prólogo, Argentina, 1996, pág. 230.

Nos interesa analizar, especialmente en esta novela, cómo el mundo es narrado a través de la trayectoria de su propia consumación. Para lograr esto, el narrador omnisciente no tiene otra alternativa que hacerlo de este modo, pues de lo contrario, afecta su credibilidad. Necesariamente debe salirse del marco realista para recurrir al mundo fantástico, donde tiempo y espacio se desmarcan de la realidad cotidiana, ocurriendo lo mismo con los personajes. En *El pasaje* se aprecia la “especialización del tiempo” en toda su expresión. Llama la atención cómo el autor, los escasos acontecimientos que ocurren en esta historia, los narra en apenas un par de párrafos, sin embargo, los personajes que participan en ellos y el escenario que los acoge, son descritos con extrema prolijidad.

La historia comienza en un lugar que nos resulta reconocible y que corresponde a la realidad cotidiana: nos remite a la calle Riquelme, cercana a la Alameda; ahí se ubica el pasaje que da nombre a este relato. Lo que primero llama la atención, es que el narrador dedica seis páginas a la descripción de este pasaje. Cada alusión a él o a los inmuebles nos sitúa en un paisaje oscuro, donde la luz mezquina no encuentra paso y se pierde toda, tras esos muros altos y gruesos que lo rodean. Margarita Plana es la dueña de todas las casas que lo conforman; ellas siguen una metódica “armonía” en lo que se refiere a su ubicación y apariencia. Son casas pareadas que se distinguen, pues a cada una de ellas la identifica una letra del abecedario: la que está disponible, es la casa “E”. A esta llega la señora Carter y su hijo Rogelio, quien será el protagonista de la historia. Desde un comienzo, percibimos en ella a un personaje grotesco, no solo por su manera de ser, sino por su forma de vestir, que da cuenta de una mujer decadente que busca desesperadamente no sucumbir a la realidad que la aqueja. Todo en ella, sus ademanes exagerados, su vestimenta ajada, pero que fue elegante y distinguida en su época, denotan un pasado glamoroso, que se encuentra cercano a su fin.

La dueña del pasaje no era tan diferente a la señora Carter. El narrador la describe haciendo hincapié en su “rostro cruelmente deteriorado”. Al igual que otras mujeres de las historias de *Cuarteto de la infancia*, recurre al maquillaje exagerado para eludir el dolor que le causa constatar su ruina. Recordemos que Lucrecia, la profesora de Augusto en *La lección de pintura*, era descrita en forma muy similar. Por otra parte, se asemeja también a Rosarito y Fidela, ambas personajes de *El tren de cuerda*. Con ellas tiene en común el hecho de mitigar la sensación de ruina, aprovechándose de la injusta situación de ventaja en que la ha puesto el destino. Margarita Plana se desquitaba

con sus arrendatarios a quienes sometía a embarazosas y humillantes situaciones, dejando en claro que ella era la dueña del pasaje, y por tanto, tenía la facultad de “desechar” a cualquiera que no le pareciera digno de habitar alguno de sus inmuebles. Sin embargo, con María Carter y su hijo Rogelio se produjo algo diferente. El narrador nos señala que la apariencia desaliñada y estafalaria de la mujer, en contraposición a la figura angelical de su hijo, provocaron en Margarita sensaciones encontradas, entre ternura y misericordia, que por cierto ocultó, pero que significaron que esta madre y su niño fueran aceptados de inmediato en el pasaje, sin mediar los crueles interrogatorios a los que aludíamos más arriba.

La llegada de los nuevos inquilinos, al igual que el resto de los acontecimientos de la historia, ocupa un lugar secundario en ella. Sin embargo, el narrador se detiene en detalles que dan cuenta de la ruina y el deterioro de los que hemos hablado hasta el cansancio. La mudanza que traslada los enseres de la Señora Carter, se convierte en un acontecimiento para el resto de los moradores; asisten a un espectáculo donde ellos toman palco como espectadores de una comedia grotesca, protagonizada por esta exuberante mujer y este niño cuyo papel protagónico lo incomodaba de sobremanera. El nombre *La Rápida* lucía en un roñoso cartel que decoraba al desvensijado vehículo que, tirado por escuálidos caballos, inundaba con una sonajera infernal la quietud del pasaje. Hacemos alusión a este detalle, pues nos parece interesante destacar los recursos utilizados por el narrador para constatar lo ridículo y grotesco de la situación. La señora Carter hacía trasladar lo que según ella eran sus finas pertenencias, en este carromato que sugería que en cualquier momento iba a desfallecer.

Una vez instalados, madre e hijo pasan a formar parte de esta comunidad “enferma” a la que hacíamos alusión al comienzo. Al poco andar queda de manifiesto la soledad de este niño, el repudio de su madre y el abandono al que lo somete a propósito de su doble vida. Rogelio deambula por el pasaje, no comparte sus juegos con los demás de su edad, pues desde un comienzo el narrador lo retrata como un personaje que aparece frente al lector como sacado del mundo fantástico; definitivamente no encaja en esa cotidianeidad decadente que representa la vida del pasaje y sus grotescos habitantes: es un niño iluminado; más adelante nos detendremos en este punto.

La vida cotidiana de este niño comenzó a ser infernal; las continuas salidas nocturnas de su madre lo aterrorizaban. No podía conciliar el sueño hasta que la oía llegar a altas horas de la noche. En el intertanto, se encomendaba a todos los santos reconfortándose con los haces de luz provenientes de la calle, pues los interpretaba

como signos divinos que le traían la paz. En medio de esta situación, aparecía esporádicamente su padre; él se autodenominaba “Tío Víctor”. Este personaje no difería mucho de la señora Carter, pues al igual que ella, incomodaba a Rogelio y lo sometía al mismo espectáculo incómodo y humillante que su madre. El tío Víctor era un personaje grotesco. Llegaba sin aviso y lo hacía lleno de aspavientos; irrumpía en el pasaje con excesivas manifestaciones de afecto hacia su hijo. Rogelio, en su intimidad, se veía menoscabado por estos padres que distaban tanto de ser los que él hubiera querido. Su condición de niño de nueve años lo hacía aceptarlo como parte de su destino, pero sin duda le dificultaban la poca vida social que tenía en aquel lugar, le incomodaba que los demás niños observaran este espectáculo. Para él eran motivo de vergüenza y pudor, pues su manera de ser, tan mesurada y discreta, distaba de asemejarse a los aspavientos y excesos de sus padres. Afortunadamente para él, su padre, así como llegaba, un buen día desaparecía. De esta forma el niño descansaba de una parte de su vida que le era sumamente incómoda y difícil de sobrellevar.

De pronto, y a propósito de nada, el narrador dedica dos páginas a describir el patio del pasaje. Sin duda esta descripción es clave, y anticipa lo que será la definición del protagonista, Rogelio, en medio de este mundo grotesco y ridículo al cual él nunca perteneció. “Su hermosura era incomparable. Lo superfluo no tenía allí lugar. Aquella iluminación regida desde lo alto, con variaciones imperceptibles de intensidad, eximía al patio de las alteraciones violentas del día, confiriéndole a este y a sus vecindades la inasible condición intemporal.”⁸⁸ En este escenario el niño adquiriría la imagen inmaculada de un ángel. Todo lo grotesco y exuberante que rodeaba su vida cotidiana, desaparecía en este paisaje descrito magistralmente por el narrador. Aquí la luz del pintor, se manifiesta en todo su esplendor; se asoma el Couve artista plástico, sin que pueda escamotearse en la literatura. Esta descripción hace que el lector “vea” ese patio de luz y, por ende, comprenda la importancia que tiene dentro del relato.

Luego de este paréntesis en la narración, el que relata, presenta a dos personajes que no distan en nada de los anteriores en lo que se refiere a la ruina de sus vidas. Llega a vivir con la señora Carter, una joven tísica llamada Sofía. Ella tiene por misión colaborar en las labores de la casa y además bordar un mantel para la mesa del comedor. Esta mujer se asemeja a Rogelio por su fragilidad y por lo que la separa de ese mundo cotidiano tan lleno de soledad y desamparo. Su aspecto pálido y enfermizo le dan un

⁸⁸ Couve, Adolfo, *Cuarteto de la infancia*, Editorial Seix Barral, Argentina, 1996, pág. 256.

aire de nobleza y dignidad, que no poseen los otros personajes que hemos descrito: solo Rogelio se le asemeja en la pureza que conserva, a pesar del entorno en el que está sumido. La decadencia y ruina de Sofía está en su enfermedad, pero no en su espíritu que se mantiene intacto en medio de todo el sufrimiento que le ha tocado vivir.

El otro personaje es Perla Muro; esta mujer es una antigua amiga de la señora Carter. Llega a vivir con ellos y revoluciona a la familia con sus extravagancias: juega en el casino, organiza fiestas en la casa, llenas de glamour y, además, inventa un inversionista en Buenos Aires que no existe y que forma parte de una más de sus fantasías. Le hace creer a la madre de Rogelio, que posee inversiones en el extranjero que a la postre se comprueba que no son ciertas. Rogelio, en su soledad, tiene algunas ilusiones de afecto y amor con esta mujer, pero al poco andar, también comprueba que no es más que un personaje que vive de las apariencias. Finalmente, Perla Muro es descubierta en sus mentiras y termina su vida recluida en un convento de monjas que asisten a las mujeres que cumplen penas de reclusión.

Luego de la desaparición de Perla de la vida de los habitantes del pasaje, llega a él una familia que incorpora a un personaje importante para la vida de Rogelio. Ella es Melania, una niña bonita y cauta, que de inmediato sorprende y llama la atención del protagonista. Su aparente indiferencia provoca en el niño un interés especial; de hecho, en ella deposita su confianza, para que se haga cargo de su conejo, cuando la señora Margarita lo convida a pasar una temporada con ella a un balneario de la quinta región.

Este episodio nos parece importante de destacar, pues se asemeja a otros que acontecen en las novelas de *Cuarteto de la infancia*, donde aparecen adultos carentes de afecto, que recurren al amor de los niños solitarios e indefensos. En *El picadero*, Angelino toma el lugar del hijo de Blanca; él llena todos los vacíos que tiene esta madre en su corazón e incluso, establecen una relación que raya en lo incestuoso, pues ambos carecen de experiencias afectivas que llenaran esos espacios que los seres humanos necesitamos para vivir. Lo mismo ocurre en *El tren de cuerda*, Rosarito y su marido, a quienes les ha sido vedada la posibilidad de tener hijos, invitan a sus sobrinos a pasar temporadas con ellos. Los niños sufren la frustración de la mujer, que es incapaz de dar un amor genuino debido al vacío espiritual del que se ve afectada.

En *El pasaje*, Margarita Plana, desde un comienzo se nos presenta como un personaje cuyo fin está cercano; en las descripciones que hace el narrador desde el comienzo de la historia, queda en evidencia el deterioro físico y espiritual del personaje. Sin embargo, a pesar de llevar esa coraza de superioridad, que la distingue y separa de

sus inquilinos, Margarita se siente, desde un comienzo, cautivada por este niño cuya fragilidad y delicadeza conmueve. En la playa, el niño olvidó la visión del muro que daba sombra permanente al pasaje y, a su vez, a la monotonía de su vida cotidiana. Ahí disfrutó de las caminatas por los roqueríos y de las cuevas y pozas donde podía dar rienda suelta a su imaginación. Todo en ese espacio, difería de la rigidez y sombría apariencia del pasaje. Incluso queda de manifiesto la sensibilidad de este niño a quien desde un comienzo señalamos como “especial”: cuando se aproximaba su partida, lo detuvo una visión del paisaje marino, donde el narrador describe nuevamente la importancia de la luz en esta historia. Una goleta que divisaba a lo lejos inclinada e inmersa en una inmensa luminosidad. De pronto, esta se desdibuja y aparece nítida a los ojos del niño quien se pone a llorar. Nos parece una imagen desgarradora, pues coincide con que la intuición que se apodera de él, que le dice que su viaje a este lugar maravilloso está llegando a su fin. Desaparece lo “maravilloso” y se anuncia el regreso a casa, la realidad a la que él no ha pertenecido nunca.

Así fue. Rogelio regresa al pasaje y, en una escena conmovedora, muestra en pleno toda su fragilidad. Se encamina con temor hacia la puerta de su casa y constata que su madre no está. Lo acogen cariñosamente los padres de Melania, donde se queda unos días mientras la señora Carter está internada en la Asistencia Pública. Rogelio había sido testigo del comienzo de esta enfermedad, pero dentro de su candidez de niño, no logró dimensionar la gravedad de esta.

La historia termina con la muerte de María Carter. Entre sus cosas le deja una corbata negra a su hijo, quien se la pone y le prende el alfiler dorado que le había regalado Melania. Así, acompañado por su padre quien lo había ido a buscar, protagoniza el último de sus espectáculos: los habitantes del pasaje se asoman a las ventanas para presenciar la partida de este niño que, con un atuendo perfecto como siempre, abandona el lugar, pero deja inmaculada su imagen que estuvo siempre protegida por la luz de aquel patio interior, que era lo único que se escapaba a la apariencia y el deterioro en que habitaban el resto de los personajes de la novela.

Así pues, hemos recorrido este espacio cotidiano descrito por un narrador atento a su forma, quien a través de la descripción fidedigna de espacios y personajes, nos relata una historia en donde los acontecimientos están supeditados a contar la vida de una comunidad, especialmente en sus fisuras y su decadencia. En los espacios físicos, las fachadas esconden la miseria de los inmuebles y en los personajes, esto lo logra a

través de los disfraces y el maquillaje excesivo, que permite a los personajes convivir con sus identidades decadentes.

En *El pasaje*, espacios y personajes sucumben a la apariencia, solo a Rogelio lo envuelve la luz sagrada y redentora del patio interior.

4.3 *Las dos comedias*

4.3.1 *La comedia del arte*

En estas dos novelas, nos interesa plantear una lectura diferente de la que hemos hecho hasta ahora de las obras de Couve. Proponemos analizar la transformación de la voz narrativa y los espacios y personajes que aparecen en esta segunda etapa de la creación del autor, pero ahora desde la perspectiva de un relato en que se nos aparece en forma evidente este autor-narrador, pues conocemos su biografía. Recordemos que luego de terminar *El pasaje*, Adolfo Couve vuelve a la pintura y deja de escribir por el lapso de diez años. Según sus propias palabras, quedó tan “agotado” cuando terminó la historia, que le fue muy difícil salir de aquel pasaje donde ya se había acostumbrado a vivir. A partir de *La comedia del arte*, Couve sucumbe ante un relato realista, para incursionar en un nuevo modo de contar, donde hace explícito, tanto el lugar donde acontecen los hechos, Cartagena, como quien los narra; él mismo. Su figura, que antes se escamoteaba en niños pintores, iniciales de los nombres de los protagonistas y paisajes marinos como escenarios de los relatos, aparece aquí en forma evidente.

La novela comienza con el autor diciendo: “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia.”⁸⁹ A partir de esta frase, donde nos señala entre líneas lo difícil que le ha sido enfrentar este relato, comenzamos a conocer la historia de los personajes que lo pueblan, a través de la voz de Couve en primera persona y por medio de un narrador testigo que observa y comenta la historia de los Camondo.

Retomemos sus palabras para comenzar el análisis. Él dice que está escribiendo una parodia. Giorgio Agamben, en su obra *Profanaciones*, en el capítulo titulado *Parodia*, presenta una definición de esta: “Imitación del verso de otro, en la cual aquello que en otros es serio se vuelve ridículo, o cómico, o grotesco.”⁹⁰ Inmediatamente se nos viene a la memoria el personaje de Camondo. Para él su arte, su pintura, el hecho de salir a diario a buscar el “paisaje”, es lo que le da sentido a su vida: para él es lo más “serio” del mundo. Sin embargo, para los lectores, aparece una parodia de lo que es un verdadero pintor. Camondo tiene como musa a Marieta, una mujer venida a menos, que posa para él mientras desgrana porotos en el casco de Afrodita: Esta imagen grotesca

⁸⁹ Couve, Adolfo, *La comedia del arte*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, segunda edición, Santiago de Chile marzo 1996, pág. 19.

⁹⁰ Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires, septiembre de 2005, pág. 47.

parece ser invisible para el pintor, quien, ensimismado en su afán de crear algo bello, ve en ella la inspiración que le permite dejar plasmado su arte en la tela.

Camondo acude al mar religiosamente para poder perpetuar el paisaje en sus pinturas. Al igual que Couve, ve en él la posibilidad real de hacer arte. Mientras el pintor acude al mar, Marieta se ve recluida en la pensión de San Julián, rodeada de viejas solitarias, que llenan su tiempo elucubrando chismes y rumores en torno a todo aquel que no pertenece a su círculo. Este detalle también nos remite a la decadencia de la que estamos hablando en la historia. Camondo insiste en el paisaje, aun cuando constata que no es capaz de reproducir su belleza. Por otra parte, Couve, hace su último intento por rescatar el arte en el que él cree: ese que reproduce la realidad tal cual es, en donde el tiempo queda plasmado en el espacio y, en donde los lugares y los objetos, se hacen cargo de toda la subjetividad de los personajes que los habitan y de las emociones y sentimientos de estos. En una parte de la historia, Camondo trata de convencer a Marieta, que los tres elementos de la *Ronda nocturna* de Rembrandt: luz, sombra y media tinta, guardan una analogía con la *Divina comedia* de Dante: paraíso, infierno y purgatorio, respectivamente. Sin embargo para ella, son solo lindas palabras, pues su realidad sigue ligada a la pensión San Julián, donde ella es persona non grata. A propósito de esta soledad en la que se encuentra, Marieta pone sus ojos en un fotógrafo que frecuenta la pensión; su nombre es Gastón Aosta y es el regalón de las hermanas dueñas de la “San Julián”. Gastón le ofrece quedar retratada sin tener que soportar las interminables poses que requería Camondo. Marieta se entusiasma ante la inmediatez de la oferta y espera ansiosa al fotógrafo en su cuarto. Mientras lo hace, su ser se libera de todas las obligaciones anteriores y se relaja pensando en que podrá perdurar en la vida del fotógrafo, sin tener que posar. Camondo sospecha de ella, pues conoce su jovialidad desatada y, descubriéndolos en pleno, desata un escándalo de marca mayor. Marieta, por primera vez, siente vergüenza de su cuerpo y cubre su desnudez. Así queda de manifiesto el comienzo del fin de la relación pintor-musa y, a su vez, de la decepción de Couve con el arte verdadero.

Luego de este episodio, vuelve la voz del autor al relato, para contar el dolor de Camondo al verse engañado. Este, para asumir desgarradoramente su fracaso, saca de cuajo los cuernos de un venado de una percha de la habitación, y se los pone para que todos puedan ver la traición de su musa y el dolor y la vergüenza que esto le causa.

Así baja al comedor y así también sale cada día, con la porfía del que está profundamente dolido, a buscar insistentemente aquel paisaje marino al que se aferra, pues sabe que si lo pierde, su vida se acaba y también su arte.

Marieta se va; regresa a la ciudad de Arica de donde era oriunda. Lo anterior trae consigo un vuelco inesperado en la historia. Camondo, que como dijimos no claudicaba en su afán por retratar el mar, acudía a diario, desafiando cualquier obstáculo, a la orilla de la playa para captar ese paisaje que tanto buscaba. Como única compañía, deambulaba una mujer andrajosa, quien había enloquecido cuando el mar se llevó a su amado. En una ocasión, cuando el pintor ya no daba más con su dolor e intenta suicidarse, aparece la demente quien dentro de su locura, lo confundió con el amor perdido y bendijo al mar por habérselo devuelto. De esta forma, inician una vida juntos, donde la cotidianeidad adquiere una nueva dimensión para Camondo. Si bien es cierto que en ella reconoce su perdición como artista, también lo es el hecho que le concede una tregua en esta lucha incansable por lograr el “paisaje perfecto” que tanto lo afligía. Couve termina este capítulo dirigiéndose a los pintores: “¡Pintores del mundo, regocijaos, Camondo ha echado pinceles y cuernos al mar!”⁹¹ De esta forma, hace un llamado a los que creen en el verdadero arte, y a sí mismo, a darse una tregua y rendirse ante el intento de crear belleza. Los invita a regocijarse en la parodia, como forma a la que se recurre para crear y representar al mundo en que habita.

A estas alturas de la historia, desde la perspectiva de la lectura que estamos proponiendo, se hace a nuestro juicio, tan evidente la figura de Camondo como una “contaminación biográfica” de Couve, donde su presencia a través de la narración invade sin pudor el relato. El autor aparece manifestando su adhesión al vuelco que da el personaje a su vida, incluso dice “lo comprendo”⁹²: ve en esta medianía de lo cotidiano y olvidado, un purgatorio que le otorga una pausa al dolor que le provoca a Camondo sentir que la belleza no logra alcanzar sus manos y plasmarse en la tela: se rinde, por un tiempo, al cansancio que provoca a los artistas verse obligados a trascender con su arte. A Couve le pasa lo mismo: desiste de su afán de buscar el equilibrio entre contenido y forma, de su rigurosidad para contar una historia con los mínimos recursos y así otorgarle la belleza y poesía de la que hemos sido testigos en las obras ya analizadas.

⁹¹ Couve, Adolfo, *La comedia del arte*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, segunda edición, marzo 1996, pág. 45.

⁹² *Ibid.*, pág. 50.

En *La comedia del arte* se permite, como ya lo señalamos, escribir una parodia; pone en tensión la ficción y la realidad, pero al mismo tiempo la voz narrativa que él encarna, se dirige al lector, en algunas ocasiones en forma evidente, con lo que interrumpe esta parodia a la que hacemos referencia.

Agamben hace una reflexión en torno a la correspondencia que debe existir entre el lugar en que transcurre la novela y el limbo (alude a la novela *La isla de Arturo*) y al respecto dice, refiriéndose a esta: “La correspondencia tiene, sin embargo, un codicilo amargo, que se enuncia: *fuera del limbo no hay paraíso*. Amargo porque implica que la felicidad puede existir solo en forma paródica.”⁹³ La pregunta que surge es si este limbo que crea Couve es un intento desesperado por encontrar la felicidad. Nosotros proponemos que sí, puesto que el autor, luego de diez años sin escribir, vuelve a la literatura sin la poesía que le era tan propia y se muestra su desazón y angustia de su personaje Camondo. Los paisajes y objetos que acompañan la vida de los personajes de *La comedia del arte*, ya no atesoran la subjetividad de los personajes, por el contrario, asumen el rol de ser escenarios de sus decadencias y miserias: la pensión, la playa e incluso el mar, acogen en su ruina evidente, las vidas, también ruinosas, de quienes los pueblan.

La historia de Camondo y la demente llamada Helena, llegó pronto a su fin. Ambos intentaron vivir este purgatorio, que se habían construido para aplacar sus pérdidas, pero fue inútil. Helena se cansó de ser la dócil servidora de este hombre, que jugó por un tiempo a ser el gran señor de la comunidad. Fueron infructuosos sus esfuerzos por convivir con la mediocridad de las personas que habitaban en Cartagena: gente sencilla con la que intentó establecer una relación de sincera amistad. Así, un buen día la demente volvió al mar y Camondo quedó solo, nuevamente abandonado. Couve aparece otra vez explícitamente en la historia y se pregunta: “¿No será que el pintor desatendió el amor porque a su vez, como Helena, prefirió la intensidad del tormento a la medianía del purgatorio?”⁹⁴ Es decir, él, Adolfo Couve, ¿no fue capaz de claudicar en su intento de crear belleza y prefirió el tormento que le significaba intentarlo cada día, al igual que Camondo?

⁹³ Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo editora S.A. , Buenos Aires, septiembre de 2005, pág. 54.

⁹⁴ Couve, Adolfo, *La comedia del arte*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, segunda edición, marzo 1996, pág. 58.

Ni el autor ni su personaje lo logran y así la historia continúa con la determinación de Camondo de reencontrarse con su musa. Le escribe una carta pidiéndole que regrese y, al poco tiempo, aparece Marieta nuevamente en Cartagena, pero él no la reconoce, a pesar de los esfuerzos de la mujer por recordarle los momentos vividos juntos. Decide realizar un viaje, alegórico por cierto, en busca de su amor perdido. Decimos alegórico, pues se embarca en el trasatlántico de lona, usado por el fotógrafo para retratar a los veraneantes, que estaba olvidado en la pensión de San Julián. Allí imagina su trayecto, compartiendo con los demás viajeros el objetivo que lo lleva a realizar este viaje: ir en busca de su amor, de su musa, de la única que le permite inspirarse y crear. Con este gesto, Camondo renuncia definitivamente al purgatorio y emprende un viaje al paraíso perdido.

En este punto de la historia, el narrador introduce un relato desordenado, disperso, sin que se atisbe un hilo conductor en él. Incorpora una historia dentro de otra: aparece almorzando en la casa de Mimí D'alborio, un personaje que solo aparece nombrado, pero que no tiene ninguna incidencia en el relato, más que ser anfitriona de una reunión donde Couve relata la abjuración de Camondo. Comienza un racconto de lo que ha sido la vida del pintor, desde su infancia, incluso alude a su vida en Catemu, donde vivía con sus padres. En este relato, dentro de otro, conocemos como lectores, la vida de Camondo en su niñez y también sabemos de sus padres y del entorno en que le tocó vivir. Irrumpen las preguntas retóricas que comienza a realizarse el pintor a propósito de ese despojo humano que había regresado a su casa. Se cuestiona la inmediatez de la fotografía, esa que no permite ver el paso del tiempo, pues estampa la realidad en un instante. La contrapone a la tarea del artista que pasa horas frente a su modelo, para no dejar detalle sin atrapar en la tela: aquel que corrige una y otra vez el trazo, la palabra, hasta llegar a esa que logra la perpetuidad y trascendencia, o en una pincelada, capturar la esencia de la luz y el color que quiere rescatar.

Frente a la utopía del reencuentro con la musa inspiradora y luego de rupturas y crisis con el amor y con el arte, los Camondo se resignan a vivir lo cotidiano sin aparentes cuestionamientos. Secretamente saben que a estas alturas de la vida no les quedan muchas alternativas, sin embargo, lo más doloroso a nuestro juicio, es que están concientes de su ruina; antes no, ahora es evidente; entonces, ya sin fuerzas, se resignan a abjurar del arte y de la pose. Camondo decide ir al mar a devolver el talento que no supo aprovechar, a Apolo y a las musas: así cree estar renunciando “oficialmente” a su oficio y, en un rito en el que se venda los ojos con su corbatín, eleva su oración a los

dioses y les devuelve sus bártulos de pintor, suplicándole al dios que le retorne la libertad de vivir como cualquiera de los mortales. En estas circunstancias, que como ya hemos dicho son paradójales (como lectores constatamos la seriedad con que habla Camondo, sin embargo, la escena nos provoca la incomodidad propia de cuando se está frente a alguien que se considera medio loco), aparece un personaje también grotesco, el Conejo, quien roba a Camondo sus ofrendas. Este vendedor ambulante, igual de sorprendido que nosotros los lectores, expone la extraña mercancía en su puesto de la feria. Lo que ocurre a continuación nos deja perplejos: aparece un niño que es descrito por el narrador como un ser en un estado de recogimiento como el de un “sacerdote recién ordenado”, quien abraza en su pecho la caja de pinturas y paletas que su padre compró para él. Su nombre es Sandro y nos recuerda a las figuras de niños prodigios, que poblaron las novelas de *Cuarteto de la infancia*. Más adelante el narrador volverá a referirse a él, pues en esta instancia solo lo presenta, pero de inmediato vuelve a este relato, como decíamos confuso, ya que sin mediar, se vuelca nuevamente a contarnos la historia de Alonso Camondo y su musa Marieta.

Describe cómo cada uno asume su nuevo rol de desposeídos de talento de diferentes formas: el pintor toma conciencia de su decrepitud observándose a sí mismo en los espejos de la casa y constatando la pérdida de su investidura de artista, pues ahora todo lo cotidiano le afecta como al resto de los mortales, no así antes, en que su posición de superioridad, le permitía percibir estos hechos, desde la altura que le otorgaba su rango. La musa, por su parte, también consciente de su ruina, asume una actitud taciturna y contemplativa, esperando que el mundo la siga viendo como alguien “especial”.

La muerte de la dueña de la pensión, conmocionó a todas las mujeres que ahí convivían: recordemos que eran empleadas venidas a menos, cuyas antiguas patronas habían ido a desear a aquel lugar. Ahora sin la Pilita, ellas quedaban a la deriva, sin más esperanza que una nueva alma caritativa las acogiera. Todos estos hechos se intercalan en esta narración, que como decíamos, desconcierta por su falta de coherencia. Extrañamos al Couve con su prosa depurada y poética: aquí percibimos el caos y la ruina. El hecho más patente de este fin, es la clausura y destrucción en que quedó sumida la pensión San Julián, que había sido escenario de gran parte de esta historia. El narrador dedica dos páginas del relato a la descripción del deterioro de aquella pensión: las pobres viejas fueron a parar a lugares más lúgubres y decadentes

que este, donde se vieron obligadas a olvidar este “hogar” que las había acogido cuando ya eran despojos.

Nuevamente aparece Sandro en el relato; esta vez ya como un pintor reconocido que muestra similitudes con Camondo en su intuición de que en el paisaje realista está el verdadero arte. Couve, explícitamente, se refiere a su condición social: al respecto atribuye la timidez del niño por acercarse al paisaje, precisamente al hecho de provenir de una familia modesta; señala que en nuestro país, aparecen como más osados en la incursión artística, aquellos que pertenecen a clases sociales más acomodadas; como si esta condición les permitiera equivocarse con mayor complacencia por parte de la crítica.

Vencido el pudor, el niño se lanza a la playa y demuestra, al poco andar, su innato talento para rescatar lo esencial de ese paisaje, que le fue tan esquivo a Camondo. Demostró manejar a la perfección la forma y el color, la luz y la sombra, que ese paisaje marino ofrecía ante sus ojos. Camondo al verlo y reconocer su atril y pinturas, atribuyó el encuentro a una nueva oportunidad que los dioses daban al arte. Con esta convicción inicia a Sandro en la pintura del cuerpo humano al desnudo, para lo que fue necesario recurrir a las “bondades” de Marieta. En un comienzo ella debió echar mano al “disfraz” al que hemos hecho referencia en otras oportunidades a raíz de personajes ruinosos que cubrían su deterioro detrás de él. Su cuerpo, despojado ya de todo atractivo, lo acicala con maquillaje y un turbante que cubre su pelo desgreñado.

Así el joven Sandro, habiendo vencido el pudor inicial y, desobedeciendo los consejos de su mentor, dio rienda suelta a su talento que enarbolaba otras concepciones estilísticas. La musa fascinada se veía a sí misma en la tela, pero en una irreconocible plasticidad, que distaba mucho de arte que conoció con Camondo. El joven en cambio, “(...) incluía entre los nuevos elementos a considerar, el gesto, la espontaneidad y un modo renovado de pintar al revés y así no transitar por los trillados caminos del pasado.”⁹⁵ En los “trillados caminos del pasado” queda Camondo quien, consiente de haber delegado a su musa en otras manos, se ve en la necesidad de encontrar un nuevo sentido a su vida: Sandro se había adueñado de su atril, sus pinturas y su amor.

Sintió la profunda soledad de aquel que constata que la vida comienza a desarrollarse en otros y no en sí mismo. Al tomar conciencia de que veía lugares comunes en todo lo ajeno, intuyó que era el momento de una metamorfosis; pero no

⁹⁵ Ibid., pág.126.

vista como un cambio, sino como un problema de identidad. Empezaba para él un nuevo proceso en el que la naturaleza le tendió una mano. Comenzó a verla con otros ojos: ya no solo el paisaje marino era fuente de vida y creación, habían otras cosas a las que recurrir. Se miró a sí mismo, constató su cuerpo cansado y tomó la decisión de comenzar a caminar; de esta forma devolvería el vigor a su cuerpo y a su alma.

Marc Augé, en su obra *El tiempo en ruinas*, alude a una definición de esta que propone el diccionario francés *Robert*: “Vestigios de un edificio antiguo, degradado y derrumbado”, y, en sentido figurado: “Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado).”⁹⁶ En sus interminables caminatas por la playa y el balneario, Camondo detuvo su atención en escenarios que mostraban igual deterioro que su propia existencia. Parecía ver en la pensión San Julián, que lo albergó en los que creyó sus momentos de gloria como pintor, un espejo de su propio yo degradado.

Ante la fachada de este edificio, clausurado desde la muerte de Pilita, se imaginaba tocando el timbre, al igual que lo hacía en su casa de Catemu, donde transcurrió su niñez; se veía a sí mismo escudriñando los rincones y observando a la gente sin ser notado, como lo hacía en su infancia. De pronto, se dio cuenta que la puerta cedía y le presentaba la posibilidad de recorrer aquel lugar con toda libertad. Así fue como constató el deterioro y la degradación de ese edificio que guardaba atesorados los recuerdos de antaño. Reparó en cada detalle que revelaba lo venido a menos en que se encontraba el inmueble. La naturaleza había irrumpido con toda su fuerza, apareciendo, en medio de toda esa ruina, como un rayo de vida que le otorgaba color y esperanza a ese despojo en que se había convertido la pensión.

Sintiéndose dueño de la situación, como cuando niño observaba a las personas sin que estas lo notaran, Camondo deambulaba por el edificio con la nostalgia de los tiempos vividos; recordaba a Gastón Aosta y su traición con Marieta, la habitación que albergó sus pasiones, su arte y así, como quien busca en el pasado la posibilidad de identificarse con algo, que el presente no le ofrece, el pintor se recostó en el suelo y se durmió.

La narración da un vuelco nuevamente y aparece la musa interpelada por Apolo, a quien amenaza con las penas del infierno si no colabora con la venganza que tiene preparada para Camondo debido a su abjuración al arte. Más adelante, Marieta aterrorizada, ingresa a la pensión bajo la forma de una mujer barbuda, aquel personaje

⁹⁶ Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Editorial Gedisa S.A., Barcelona 2008, pág.28.

más ruinoso que había circundado la vida de Camondo. De esta forma comenzó su vida junto al pintor en aquel ruinoso edificio. De día salía escamoteada, para soportar la vergüenza de su apariencia masculina, sin embargo, dentro de la pensión, volvía a su verdadera identidad. Así vivieron ambos, en medio de las sombras y acostumbrados a ni siquiera toparse dentro de la casa; cada uno vivía en un extremo de ella, era imposible que entre ellos surgiera una nueva pasión y, de haber ocurrido, el destino de esta era el mismo que aquellos viejos espejos habían guardado dentro de ellos: la traición y el fracaso. Camondo se mantuvo firme, no cedió ante la tentación, más bien lo motivó la necesidad de sentirse querido y necesitado por alguien.

Llega el momento preciso en que Marieta debe llevar a cabo su misión: abre un jugo “yupi”, otro elemento grotesco, que no se relaciona con lo potente de la situación, sino más bien la degrada, y lo reemplaza por el brebaje que transforma a Camondo. De esta forma el pintor adquiere la apariencia de un hombre bien vestido, con barba y que al parecer, está de duelo. Bajo este disfraz, nadie en Cartagena lo reconoce, por ende, Camondo se ha perdido. Marieta y el resto de la comunidad se desvive por encontrarlo, sin embargo no aparece.

La historia llega a su fin, cuando el joven barbudo lleva a Marieta a la torre de la pensión San Julián. Ahí, a los ojos de la musa aparece un hombre de cera con el aspecto de Camondo. Ella, en su desesperación se le abalanza y la figura pierde su cabeza; el hombre con barba, no aparece nunca más. La mujer adolorida, pero sin perder la calma, toma un taxi en el que lleva la cabeza de su amado, aquel hombre con quien había compartido gran parte de su vida. El balneario de Cartagena nunca supo del destino de su pintor de paisajes y así Camondo tal vez consiguió, en él mismo, lo que intentó infructuosamente con el mar: transformarse en una copia fiel y perfecta de la realidad. Mientras tanto, los dioses celebraban en el Parnaso.

4.3.2. *Cuando pienso en mi falta de cabeza.*

Esta novela (*La segunda comedia*) se publicó en forma póstuma, el año 2000, dos años después del suicidio de Couve.

El hombre de cera que encontró Marieta al ir a buscar a Camondo a la pensión San Julián al final de *La comedia del arte*, representa el último intento del autor por permanecer. Sin embargo no lo puede lograr, se suicida como último gesto de la más infinita soledad en que vivió y ejerció su arte: Alamiro, los niños pintores que protagonizan *Cuarteto de la infancia*, Camondo y el hombre de cera, experimentaron en sus vidas la soledad en toda su magnitud. Fueron incomprendidos, maltratados, torturados por adultos carentes de afecto y pocas veces reconocidos por su talento. El hombre de cera, parecía haberse salvado, puesto que junto con la cabeza, pierde la identidad. Esto es clave para la reflexión de la soledad de Couve y de su literatura en la época en que comienza a publicar.: en el prólogo de Adriana Valdés a *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, señala que el último gesto de la más inimaginable soledad,⁹⁷ fue el suicidio. Pierde su cabeza, por tanto su identidad; si no es alguien para él, tampoco lo es para otros, en consecuencia, es preferible morir y de ahí la inconmensurable soledad, que le trajo a Couve la Literatura: le dio una razón para vivir, pero también, una para morir: la soledad en que escribió siempre.

En el prólogo de Valdés se hace una especial reflexión en torno a lo que significaba el arte para nuestro autor. Quisiéramos tomarla para compararla con la que se vislumbra en la primera comedia. En *la comedia del arte* Couve ya deja de manifiesto lo que es el verdadero arte para él. Lo plasma en el personaje de Camondo. El arte se encontraba en el paisaje marino y en sus detalles. Este fue el concepto de arte que trató de inculcar al joven Sandro. No lo logró, puesto que él recurría al disfraz a la máscara, como los personajes de *La comedia del arte* para retratar a Marieta y nunca logró plasmar el detalle ínfimo que Couve tanto apreciaba y buscaba dejar retratado en sus telas.

Con respecto a la narrativa chilena, Couve hace la siguiente reflexión y, además reconoce su abjuración al, según él, arte verdadero. Este relato dice el narrador al comenzar *La comedia del arte*- “esta tragedia, esta parodia Habla en primera persona y avisa que para contar esta historia debió dejar de lado su manera habitual de escribir; la del detalle, la del autor irreconocible como “contador” de la historia, la de la prosa que

⁹⁷ Couve Adolfo, *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, Ventrosa Impresores S.A., Santiago de Chile ,2000

se quería impersonal. Couve dio cabida a lo grotesco a lo que no es bello en el sentido convencional de la belleza. Sus personajes acarrean dolor y soledad, pero ese dolor que se trae desde siempre, no el dolor circunstancial, sino el que nace con uno, a propósito de la precariedad de la vida que le tocó vivir. Marieta, las viejas de la pensión, el mismo Camondo son personajes que traen consigo el dolor, impregnado en el alma de seres desvalidos y solos. El autor se reconoce en ellos, por eso los incorpora en sus historias y, por la misma soledad, se suicida. Deja de existir, al igual que el hombre de cera, que pierde su cabeza y, por ende, su identidad. Al hombre de cera, Marieta intenta rescatarlo, a Couve lo rescata la crítica que fue generosa con él cuando comenzó a escribir; el público, sin embargo, no acogió su obra con entusiasmo. Los años 60 no eran propicios para una narrativa como la de nuestro autor. Estos tiempos están más conectados con el concepto de arte de Couve: el detalle, la descripción rigurosa, la reproducción exacta de la realidad. El arte para Couve en *La comedia del arte*, todavía tiene esa ingenuidad e idealismo que lo caracterizan: él quiere plasmar en la tela la realidad tal cual es. La segunda comedia consta de tres partes: *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, *Cuarteto menor* y *Por el camino de Santiago*. La primera y la tercera son protagonizadas por Camondo. En la primera Couve nos presenta a este personaje tan extraño, que no encuentra su identidad a lo largo de toda la novela, ni siquiera cuando muere. Camondo sueña con ser un pintor que nunca logra ser, por más que se esfuerza sin declinar jamás: va al paisaje a diario para lograr plasmar a la perfección ese paisaje marino que lo cautiva.

En la segunda parte, busca la identidad en el disfraz: Bombillín aquel payaso que caminaba a diario por la calle donde vivía Camondo con Marieta, el hombre de cera y el que recorre la orilla del mar junto a la mujer demente que creyó que a su amado se lo llevó el mar. Todos ellos son Camondo, pero tras un disfraz que nos separa de la realidad y de la identidad que él busca. Estos elementos grotescos que incorpora a la narración colaboran a la sensación de falta de identidad de Camondo.

En las dos comedias se produce una distancia abismal entre el presente y el tiempo que le precede, no se puede seguir una lectura lineal, puesto que existen ratos de incoherencia en el relato y cambios profundos en el personaje principal.

Adolfo Couve asume y admite que en estas dos últimas novelas la tensión entre los tiempos es un elemento que constituye su ficción y dista mucho de su forma inicial de narrar, tan apegada al Realismo francés de Flaubert,

La forma en que escoge narrar, determina la estructura de ambas novelas donde se percibe entre presente y pasado y, además, se observa a ratos, un hilo conductor reconocible en él.

En *Cuando pienso en mi falta e cabeza*, reconocemos a un Adolfo Couve, aun cuando no se dirige al lector en primera persona, revelando su concepto de verdadero arte y, como no lo consigue a través de Camondo, necesita perder la cabeza para que a los lectores les quede claro que él no es ni quiere ser Camondo, no quiere abjurar del arte, aun cuando en ocasiones dio la impresión de ello.

Nos entrega el tiempo cotidiano que no guarda ninguna relación con el nuevo horizonte revolucionario que se abre en los sesenta: su refinamiento resulta casi impertinente.

V.CONCLUSIONES

En la década de los 60, cuando en nuestro país se vivía la efervescencia propia de la visión utópica mundial de la post guerra, aparece en la narrativa chilena un escritor, que era pintor y, que tal vez por eso, llegó con una propuesta totalmente distinta a la de sus contemporáneos. Como ya dijimos, su propuesta es entregar el tiempo cotidiano, que no guarda relación con el horizonte revolucionario y utópico que se abre en la década de los 60. Aparece un autor refinado, que no calza con la efervescencia y espíritu eufórico; más cercano al recargado arte barroco que a la simpleza y pulcritud de la narrativa de Couve. La crítica fue generosa con él, reconociendo su talento como escritor, sin embargo, en el público no encontró esa misma acogida. Sus obras no fueron muy difundidas y por ende, tampoco muy leídas.

Si recorremos el corpus que se analizó en esta tesis podremos comprobar lo propuesto en ella. Comenzamos con *Alamiro*, una novela absolutamente fragmentada en su forma, pues corresponde a un niño que recuerda episodios significativos en su vida, pero que reconocemos a un adulto que relata.

Luego, en *Cuarteto de la infancia*, nos aparecen cuatro novelas también breves, pero protagonizadas por adolescentes que están más cercanos a los acontecimientos que relatan, tienen más conciencia de ellos e interactúan con adultos carentes de afecto que los manipulan para suplir esta carencia. Lo anterior las convierte en novelas con una trama y un hilo que conduce el relato en forma coherente.

Por último, en las dos últimas comedias, aparece Couve en forma evidente como narrador, aun cuando sabemos que no lo es, pues es una creación de ficción, y testigo de la historia de Camondo y Marieta. También introduce la alegoría y la parodia a la narración y de esta forma se aparta de lo que lo caracterizó como pintor y escritor, plasmar la realidad de tal forma que, por lo menos en su escritura, la prosa se mimetizara con la poesía. El autor claudica en su esfuerzo por su apego al realismo de Flaubert y *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* nos ofrecen una narración veloz, en ocasiones desordenada y por que poseen una lógica que dista mucho de lo que nos parece razonable que ocurra en la realidad.

Couve recorrió a muchas voces narrativas para contar sus historias; por esta razón las estructuras de narración difieren tanto entre ellas. El mundo de nuestro autor, se caracteriza por desarrollarse hacia un cierre, por eso lo habitan personajes que están llegando a su fin. Es un mundo donde habita la subjetividad. Si analizamos por ejemplo

el personaje principal de *El Picadero*, Angelino, es el último hijo, nos habla de la extinción de una estirpe que termina. Otro personaje que podemos mostrar como ejemplo de este cierre es Blanca, también de *El picadero*; ella sueña con un futuro que el lector, desde un comienzo, intuye que no va a ocurrir; es similar a Madame Bovary.

Tal como dijimos, Adolfo Couve recurre a diversas voces narrativas, donde se ven personajes que llegan a su fin; por ello escoge lo que ha sido narrar el mundo a través de su ruina como en *EL pasaje*. Abre al lector a un presente que es un punto de llegada, no se percibe la posibilidad de continuar, está cerrado, lo mismo que sus personajes, consumidos, en ruinas. Esta ruina transmite un efecto de fragilidad, de lo perecible, de lo que se puede corromper. *El pasaje* nos sitúa en el centro de la ruina: la dueña, los inquilinos, las amigas de la dueña, el Tío Víctor, todos son personajes grotescos que muestran su decadencia, lo mismo el espacio físico, el pasaje estaba en ruinas.

Si nos detenemos un momento en Cartagena, escenario de casi toda la obra de Couve, explícitamente en las dos comedias, podemos afirmar que mientras el autor asumió un gesto de reclusión, se encerró solo en una casa imponente y refinada, totalmente distinta a la mayoría del resto de Cartagena. Por esta razón como lectores podemos asumir que él acoge como suyo un mundo en ruinas; de ahí la lógica de su suicidio.

El uso de la parodia en las dos comedias, se manifiesta en separar el contenido del lenguaje, algo que Couve se esmeró por no hacer en su primera etapa narrativa. Ya no hay poesía y, por cierto, esta nueva voz determina, la estructura de su narración: Couve relata su fin y el del arte en forma de parodia, la que se mantiene en el umbral tensionada entre la ficción y la realidad, entre la palabra y el objeto. Lo curioso es que en ocasiones, Couve se dirige al lector y de esta forma interrumpe la parodia, ya no hay mediación se comunica directamente con el receptor.(esto lo podemos afirmar porque conocemos su biografía). La parodia en Couve es lamentable, pues revela toda su desesperación por haber tenido que abjurar al verdadero arte; renuncia a su arte en forma de parodia, a la representación directa del objeto: Couve relata el fin de su arte en forma paródica. Tiene que usar el fragmento y la parodia para relatar el fin, de otra manera resulta imposible. Pero, cabe preguntarse, ¿por qué el fragmento no tiene cabida en la utopía? Porque la utopía como “proyecto optimista irrealizable en el momento de

su formulación,⁹⁸ no permite la falta de completitud de la narración fragmentaria y su falta de cohesión.

En los 60 era impensable leer a Couve, pero hoy día creo que sí es posible y estamos recuperando a un gran artista. Ojalá así sea.

⁹⁸ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2001

VII: Anexo: Entrevista a Camila Couve, única hija de Adolfo.

Era una fría mañana del 21 de octubre de 2012, cuando acudí al Colegio Alamiro, para conversar con Camila Couve, su fundadora e hija única de Adolfo Couve.

Me esperaba en su oficina, muy atareada con sus labores de Directora del Colegio. Al llegar me recibió su hijo Luciano, quien fue el motivo de la fundación de este. Luciano nació con una discapacidad y Camila de tanto buscar y no encontrar, un lugar donde lo acogieran con cariño y esperanza de que iba a desarrollar al máximo sus capacidades, decidió fundar un colegio, con esas características y lo llamó Alamiro, al igual que la primera novela de su padre.

Comencé preguntándole por su vida al lado de este pintor y escritor que tanto nos ha sorprendido.

RELACIÓN CON EL PADRE

1.- ¿Cómo era tu papá, ¿Era cercano?

R. Sí, mi papá inventaba historias fantasiosas, le gustaba regalarme muñecas antiguas, de esas con la cara de loza, libros de arte, máquinas de coser. También le gustaba salir a pasear, era un papá muy cercano.

2.- ¿Recuerdas un momento especial de la relación con él?

R. Sí, recuerdo que me invitó a conocer el Metro recién inaugurado y luego tomamos el tren hacia Viña. Fue un momento lindo y emocionante.

3.-¿ A medida que creciste, cambió tu relación con él? ¿Te dejó participar de su proceso creativo?

R. Mi papá me pedía mucho que leyera lo que él escribía, también pedía opiniones a mi mamá.

¿Cómo era si llevabas amigos a la casa, se involucraba con ellos?

R. Sí Adolfo se transformaba en un niño o un adolescente Compartía con mis amigos de igual a igual. Era sarcástico, genial.

4.-¿Cómo era su relación con los nietos?

R. Cómo te decía, Adolfo era muy sarcástico, así se relacionaba con ellos, con ese tipo de humor. La Isidora fue más cercana a su abuelo, él le mandaba juguetes. Era muy simpático con ella.

SU OBRA.

4.-¿Cómo era cuando escribía o pintaba? ¿Compartía lo que estaba haciendo o se recluía en un lugar solo?

R. Adolfo tenía una relación muy distinta con la Pintura y la Literatura. Para él, la primera no era un desafío, pues tenía el don. Sin embargo, según sus dichos él se hizo escritor, pero nació pintor. A la Literatura le dedicaba mucho tiempo. No así a la Pintura, que le nacía de forma natural, sin esfuerzo.

5.-¿Hay alguna obra que te guste particularmente?

R. No especialmente, pues su obra refleja lo que ocurría en el diario vivir, lo que pasaba en la familia. Lo que sí, de su obra literaria, lejos la que más me conmueve es *La lección de pintura*. Yo le vendí a Pablo Pelerman los derechos para la película, que quedó preciosa, para mi gusto. Ese niño que se criaba en un barril me enternece hasta lo más profundo. El juguete que tenía existió en realidad. Lo mismo su madre, esa viuda desvalida que encuentra apoyo en el boticario. Es una historia preciosa y llena de humanidad.

CARTAGENA

6.- ¿Viviste con tu papá en Cartagena? ¿Cuál es tu relación con el balneario?

No, yo vivía en España cuando Adolfo estaba en Cartagena. Mi relación con el balneario era que yo lo visitaba de vez en cuando y le llevaba a mis hijos, para que tuvieran contacto con este abuelo maravilloso, travieso, creativo...

VI. BIBLIOGRAFÍA

A: Del Autor:

Couve, Adolfo, *Alamiro*, Ediciones Extremo Sur, primera edición, Santiago 1965.

Cuando pienso en mi falta de cabeza, Ventrosa Impresores S.A., Santiago de Chile 2000

Cuarteto de la infancia, Editorial Seix Barral, prólogo, Argentina, 1996

El picadero, Editorial Pomaire, segunda edición, Santiago de Chile, 1981

La comedia del arte, Editorial Planeta, Santiago de Chile, segunda edición, marzo 1996.

La lección de pintura, Editorial Pomaire, Santiago de Chile, 1979

B1. Bibliografía teórica y crítica

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2005

Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Editorial Gedisa S:A., Barcelona, 2008.

Adorno Theodor, *Notas sobre literatura*, Akal S.A. Madrid 2003.

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann, Ediciones Akal S.A. para la lengua española, Madrid, 2005

Benveniste, Emile, *Problemas de lingüística general*, tomo I, Siglo XXI Editores, México 2010.

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Editorial Las Cuarenta, Buenos Aires, 2010.

Campaña, Claudia, *Adolfo Couve: una lección de pintura*, Editorial Eco,

Santiago de Chile 2002.

Candido, Antonio, *O direito à literatura*. En A. Candido: *Varios escritos*, Sao Paulo: Dos Ciudades, 1995.

Cornejo Polar, Antonio, *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Ediciones de la facultad de humanidades y educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1982.

Correa, Sofía y otros, *Historia del siglo XX chileno*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile 2001.

Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, Siglo XXI editores, México 1993.

Lienhard, Martín, *La voz y su huella*, Editorial horizonte, Lima, Perú 1992.

Lira, Constanza, *Skármeta: la inteligencia de los sentidos*, tesis doctoral para obtener el grado de doctora en literatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad Libre de Berlín, Editorial Dante, Santiago de Chile 1985.

Morales Leonidas, *Figuras literarias, rupturas culturales*, Pehuén editores, Santiago de Chile 1993.

Todorov, Tzvetan, “*El origen de los géneros*”. En *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 47-64.

B2. Artículos de revista: De la Fuente, José, “Identidad y realismo en la narrativa de Couve”, en *Literatura y Lingüística*, Santiago n°13, 2000-2001, pp 89-104.

Martínez, Marcia, “Cuando pienso en mi falta de cabeza (la segunda comedia) “Una mediocre réplica de lo auténtico” En *Acta Literaria*, Concepción n° 32, 2006 pp 129-139.

Pérez Villalón Fernando “Escenas de Adolfo Couve: estudio en cinco miradas” en *Cyber Humanitatis*, n° 28, 2003, Revista electrónica.

B3 Prólogos:

Cerda, Martín, “Gestos crepusculares” Prólogo a *El Picadero*, Santiago, Editorial Pomaire, 1981, 2° edición (1° edición, 1974) pp9-15

Valdés, Adriana, “Un duende y una novela sobre una obra de Adolfo Couve”, Prólogo a *El cumpleaños del señor Balande*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1991, pp 9-19

Valdés, Adriana, Prólogo a *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (la segunda comedia), Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2000 pp7-14

Valdés, Adriana, “Adolfo Couve, narrador de lo inquietante” Prólogo a *Narrativa completa*, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2003, pp, 7-14.

B4. Crítica periodística

Aira, César, “Adolfo Couve, “Narrativa completa”: Cuentos de fantasmas. En *Artes y Letras de El Mercurio*, 1 de junio de 2003.

Alone, “Adolfo Couve” en *Revista Paula* n°208, 23 de diciembre de 1975, p97.

Berger, Beatriz, “Un enamorado de la belleza”, en *El Mercurio* 24 de octubre de 1993.

Campana, Claudia “La reivindicación de la pintura” en *El Mercurio* 8 de septiembre de 2002.

Donoso, Claudia “Couve, conversación inédita” en *Revista Paula*, marzo 2000.

Díaz, Gonzalo “Un outsider muy particular” en Revista de libros de *El Mercurio*, 29 de julio de 2005.

Larraín, Ana María “La vida mía se la he ofrendado al arte.” en Revista de libros de *El Mercurio*, 20 de agosto de 1989.

Lira, Sonia, “No existe una nueva narrativa chilena” en *Revista Qué pasa*, febrero de 1998.

Millán, Gonzalo, “De Tiziano a Warhol” en Revista de Libros, *El Mercurio*, 29 de julio de 2005.

Sierra, Malú “Adolfo Couve en los desórdenes de junio, *Revista Paula*, octubre 1970.

Sommer, Waldemar “Pintor de la soledad” en *El Mercurio*, 15 de marzo de 1998.

Sommer, Waldemar “La mancha de barro” en *El Mercurio* 8 de septiembre de 2002.

Valente, Ignacio, “*El picadero* Adolfo Couve”, en *El Mercurio*, 27 de octubre de 1974.

Valente, Ignacio, “El pintor que se hizo novelista,” en Revista Libros, *El Mercurio*, 20 de agosto de 1989.

Valente Ignacio, “ Adolfo Couve, ilustre solitario” en *El Mercurio*, 21 de marzo de 1998.

Valente, Ignacio, “La odisea de Couve” en *El Mercurio*, 19 de abril de 1998.
Warnken, Cristián “Ultima entrevista a Adolfo Couve” versión electrónica
<http://rie.cl?a=892>

Páginas web

<http://www.portalplanetasedna.com.ar/cubana.htm>, fecha de consulta, 16 de septiembre de 2011.

<http://www.letras.s5.com/biografiadonoso.htm>, fecha de consulta, 11 de diciembre de 2011.

http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF

<http://www.letras.s5.com/biografiadonoso.htm>, fecha de consulta, 11 de diciembre de 2011.

http://www.portalplanetasedna.com.ar/mayo_frances.htm, fecha de consulta, 16 de septiembre, 2011.