



Universidad de Chile.

Facultad de Filosofía y Humanidades.

Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Realismos y nuevos realismos en la novela brasileña y chilena actual.

“Entre el realismo y la realidad: El fracaso en los personajes de Adolfo Couve.”

**Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciado en Lengua y
Literatura hispánica.**

Enero de 2019.

Alumno: Franco Casoni Henríquez.

Profesor Guía: Matías Rebolledo.

Para mi gato Altazor y para Gabriela, la lince que se cree grillo.

Agradecimientos.

Quizás pase por alto a muchas personas y seres importantes que me han ayudado, influenciado o aconsejado a lo largo de mi carrera. Si olvido a alguien pido perdón de ante mano, los que me conocen saben que soy olvidadizo con estos asuntos.

Me gustaría en primer lugar agradecer a Gabriela, persona que está dedicada esta tesis por ayudarme -aunque no lo crea- a terminar este escrito, gracias a su incondicional cariño, palabras que me han movido a ordenar mis ideas de este texto y de mi forma de ser, además de cuestionarme ideas pésimas de mi personalidad. De igual manera y con la misma importancia a mi gato Altazor, por ayudarme desde que estaba estudiando filosofía hasta el fin de esta carrera a sobrellevar el tedio de existir, de fallar en lo que más amas y tener que reconstruirte desde 0 con su simple presencia; cada vez que pillo tus mechones entre mi ropa cuando pelechas me alegro de que sigas conmigo.

A mis amigos por aguantar mi odio infinito hacia el universo y bancarse mi personalidad tan odiosa: al joven Patricio Araya por entendernos tan bien en las cosas del alma, a Emilia Pequeño por sobrellevar juntos la herida de la juventud y no ahogarnos en el odio de la cotidianidad, A Carmen Carranza por ser una persona tan bella y tan capaz en las cosas relacionadas a la filosofía y a Tomas Casas por acompañarme desde el primer día de este reality y ser mi amigo a pesar de pelear por todo.

Por último, a todos los profesores y docentes que me han bancado y me han visto superar ese incomodo silencio en las clases, que han creído desde el aula hasta las actividades académicas que soy capaz. A los hermosos seres humanos de la biblioteca, sobre todo a Carolina, la persona más carismática y amable de ese lugar que me mira raro cuando saco libros de filosofía. Pero por sobre todo a Matías Rebolledo por permitirme realizar esta tesis que se escapa levemente de la temática del seminario, muchas gracias.

Tabla de Contenido.

	Página
Introducción.....	6
Capítulo I	
El Realismo de Couve.	
1.1. El problema del realismo en Couve.....	8
1.2. <i>El picadero</i> : atisbo de realismo y periodo inicial de Couve.....	14
1.3. <i>La lección de pintura</i> y el desarrollo de un artista realista. Periodo intermedio de Couve.....	19
1.4. ¿Existe realismo en <i>La comedia del arte</i> ? Periodo final de Couve.....	24
Capítulo II	
Los personajes de Adolfo Couve y el destino del héroe.	
2.1. Discusión bibliográfica en torno al héroe.....	28
2.2. Los personajes de Couve y la figura del héroe en <i>El picadero</i> , <i>La lección de pintura</i> y <i>La comedia del arte</i>	30
2.3. El héroe y el espacio en Adolfo Couve: el personaje tipo y su relación con el ambiente	35
2.4. El destino del héroe en <i>La lección de pintura</i> y <i>La comedia del arte</i> . La relación entre el héroe y el artista, Camondo y Augusto: El estado del arte para Couve.....	41
2.5. El fracaso como destino común entre los protagonistas y la imposibilidad de escapar del destino: La decapitación del Perseo y la de Camondo.....	52
Bibliografía.....	64

Resumen.

El cuerpo de novelas que construyen la obra de Adolfo Couve es variable y problemático. Su narrativa, al igual que su pintura, dan cuenta de una poética y una visión de mundo que, a simple vista, no guarda ninguna relación entre sí, pero que, si se ve dentro de su orgánica, se pueden identificar factores, ideas y propuestas que unen todas las obras. El héroe, personaje histórico dentro de la novela como género, aparece en la obra de Couve como un sujeto destinado a fracasar: No hay un futuro para los protagonistas de las historias de Couve y tampoco para los personajes que rodean cada historia. Este fenómeno presente en las novelas de Couve, es necesario estudiarlo dentro del cuerpo narrativo a la par con sus escritos sobre arte, para así, encontrar la poética que Adolfo Couve utiliza para crear sus historias y su relación con la concepción que guarda este sobre el arte y su situación. Para esto, me enfocaré principalmente en un análisis de tres novelas de Couve, seleccionadas según el lugar que ocupan dentro del cuerpo de obras y de su diferencia temática y estética: *El Picadero*, *La lección de pintura* y *La comedia del arte*.

Introducción.

Hay personas que creen que están acompañadas. Pero somos todos muy solos.

Adolfo Couve, entrevista *La belleza de pensar*

La belleza en la escritura de Adolfo Couve no recae en la trama de sus novelas, ni tampoco en el estilo que utiliza. Existe una poética que deviene sobre todos sus escritos y que, junto al juego de la lectura e interpretación, generan una experiencia sublime para el lector. Lo diferente entre sus escritos y la evolución interna de sus novelas, puede generar extrañeza en un primer momento, pero si se piensa desde la poética del autor, los personajes, el espacio y la historia toman sentido dentro de un todo orgánico. La figura del héroe en la tradición literaria ha ido variando su representación según las diferentes poéticas de cada autor y de cada época. El héroe de la literatura clásica no es igual al héroe moderno, ni tampoco lo es la forma en que este se relaciona con su entorno en cada relato. Esta figura ocupa un lugar central dentro de la literatura de Couve y, según su poética (mal autoproclamada realista), el desarrollo que sufre el héroe dentro de sus novelas y el sentido de las acciones es determinado hacia un destino ya previsto.

Cuando Couve se encontraba vivo su estilo fue catalogado – quizás bajo la influencia de sus propias palabras- de realista, y se involucró su figura con la los realistas franceses del siglo XIX haciendo creer que sus novelas pretendían formar parte de este movimiento. Sus temáticas, sus personajes y lo breve de sus escritos, le valieron el título de anacrónico. La idea de representar la realidad y la poética que el autor nos explica dentro de las entrevistas, arrojan una noción que se aleja del realismo francés y presenta una nueva forma de imitar lo real. La poética de Couve, influenciada por su formación en la pintura, apunta hacia una representación absoluta de las formas que actúan lo real: no basta con retratar un objeto con su forma ante la luz, sino que para el autor se debe retratar el fenómeno completo que define la realidad perceptiva. Los personajes de sus novelas rompen con la figura del héroe realista (moderno), y se construyen desde una poética personal.

El problema del arte aparece alegorizado mediante el problema de la representación en la pintura. Couve se mueve permanentemente dentro de este problema y lo hace pasar desde

su poética hacia el desarrollo de sus obras. El héroe en sus escritos es el encargado de alegorizar un ideal y significar su entorno según los ideales del autor creando obras con una estética única. El destino del héroe se encuentra estrechamente vinculado al sentido de la totalidad de la obra. Si el arte sufre una crisis en su representación, también lo harán los personajes de las novelas de Adolfo Couve. El pintor como héroe aparece recurrentemente en los escritos del autor y siempre acompañado de su presencia aparece el destino de la soledad, el no reconocimiento y la incapacidad para lograr un desarrollo óptimo en la pintura.

Considerando todo lo anterior, se me hace necesario para explicar el destino del héroe y el fracaso de los personajes que alegorizan un ideal estético y poético, repasar primero el cómo Couve se diferencia del realismo tradicional y construye su propia poética. Por consiguiente, la figura del héroe una vez explicado esto, se analizará y se describirá según tres novelas (aparecerán otras esporádicamente) seleccionadas según el lugar que ocupan en la obra del autor, *El picadero*, *La lección de pintura* y *La comedia del arte*¹. Con esto, mi lectura apunta hacia un destino común sufrido por los protagonistas, el fracaso, determinado por una poética que alegoriza el estado del arte y los problemas de la representación.

¹ Todas las citas de obras literarias, prólogos y escritos teóricos del autor serán sacadas de *Obras Completas*.

1) El realismo de Adolfo Couve.

1,1) El problema del realismo en Couve.

El término realismo aparece constantemente en las descripciones que hace Adolfo Couve sobre sus obras y esto se prestó para que la crítica lo catalogase como tal: en el prólogo a *Cuarteto para la infancia* (1996) y en la entrevista realizada para *La belleza de pensar* el mismo año que murió, Couve repite, asegura y se cataloga como un realista acérrimo. Pero, si nos adentramos en su obra narrativa y plástica, encontramos elementos que a simple vista lo alejan y contradicen de su autoproclamación realista. Ahora, de por sí, el concepto de realismo es problemático y mutable, por lo que muchas veces se pierde el significado de la palabra por el sobre uso y una concepción equivocada del sentido. Ante esto, es necesario para comprender la idea del realismo, fuera y a la vez dentro de las declaraciones del autor, hacer una revisión histórica del desarrollo de este, y los puntos en común donde se toca con su narrativa.

El concepto de realismo es problemático en cuanto a su historia y a las diversas concepciones que ha adoptado durante su desarrollo. Lo que en un lugar se considera como realista, en otro es considerado algo completamente diferente. Jakobson, al referirse a la discusión en torno a la concepción de realismo, lo define como básicamente un ideograma: un concepto que, según un sistema de signos y convenciones, nos permite definir, interpretar y comprender una obra dentro de un marco de concepciones estéticas y lingüísticas; un topos común para hablar de un concepto (Jakobson *Sobre el realismo artístico* 162). Sin embargo, el lenguaje es mutable y los conceptos evolucionan según su uso. Ante esta problemática, el concepto de realismo para Jakobson evolucionó, cambió y se adaptó según el uso que se le quiso dar y, de igual manera, aparecieron sujetos - tradiciones- que promovían este cambio o lo rechazaban. Jakobson llamó a este fenómeno tradiciones conservadoras y tradiciones revolucionarias. Un ejemplo de este fenómeno sería lo sucedido en pintura con Ilya Repin, y su obra “Iván el terrible”, en donde por un lado, las formas representadas por Repin escapaban de las dimensiones tradicionales, lo cual fue celebrado por sus compañeros, pero por otro, criticado por su maestro, ya que

ponía en duda la verosimilitud (mimesis) de la representación y se contraponía con el ideograma de realismo que se tenía². Con esto, se evidencia que existe una problemática rodeando la definición del concepto de realismo debido a que su significado responde al uso que se le quiere dar en una época en particular y por un grupo de individuos. Couve, autor catalogado por la crítica en cuanto a su literatura como anacrónico, se define a sí mismo como un autor realista de la escuela francesa presente entre los periodos del gobierno napoleónico.³ Este hecho permite tener una idea sobre la concepción de realismo que tiene Couve y analizarla desde un concepto en particular, el cual, cabe decir, es profuso y abigarrado.

Si nos ponemos a buscar factores que permiten un desarrollo del realismo dentro de la Francia moderna no tardamos en percatarnos de una crisis de época. El realismo, para Lukács, da cuenta de un nuevo mundo que está por nacer, siempre a partir de otro que se encuentra en ruinas y como síntoma de cambio (Lukács 8). El realismo, al manifestar la ruina de una época, muestra un quiebre de un tiempo hacia otra realidad nueva. Incluso, este fenómeno ya presente desde el romanticismo, lo encontramos dentro de la tradición artística con el quiebre del barroco ante los valores del renacimiento pasando por el manierismo. Este fenómeno se torna aún más interesante cuando nos damos cuenta de que las primeras acepciones sobre el concepto realismo fueron utilizadas para representar las pinturas de Rembrandt, el cual de por sí significó un quiebre con la tradición neoclásica y se instauró dentro del barroco holandés (Watt 2). Comúnmente el realismo era utilizado como un concepto que se contraponía con el idealismo, encarnado por los valores heredados desde el renacimiento al neoclasicismo y desde las ideas platónicas sobre los universales. El quiebre, se expresa de manera clara dentro de la historia del concepto realismo: el rechazo y el reemplazo de un sistema valórico y estético por otro.

Luego del primer imperio napoleónico y dentro el periodo de la Restauración, Francia fue escenario para una serie de cambios económicos y de subjetividades que se venían gestando desde la llegada de la modernidad. Las ciudades habían cambiado la experiencia que ofrecían a los ciudadanos y el mundo moderno, capitalista, comenzaba a tomar la forma que

² Ejemplo tomado desde Jakobson en *Sobre el realismo Artístico*. (Jakobson 162)

³ Quizás como una broma, Couve en prologo *Cuarteto de la infancia*, presente también en *Obras Completas*, habla sobre sus antepasados franceses y su relación con Francia (Couve 813).

mantendrá hasta el siglo XX. Dentro de este momento y apoyado por la masificación del uso de la imprenta (la expansión masiva del diario), se dejan ver las novelas por entregas. La literatura, la cual antes se había visto como un arte únicamente reducido y de elite, comienza a tomar un carácter -de cierta manera- popular. El escritor deja de ser solo un artista y comienza a profesionalizarse, es decir, a tener un oficio y a producir sus productos para el consumo de las masas; comienza a profesionalizarse la figura del escritor y su labor se convierte en algo que se puede aprender, mecanizar y mercantilizar. El artista pasa a formar parte de la esfera de los oficios. Por otra parte, esta relación del artesano con su obra no es como lo era en la edad media: la modernidad convirtió al artesano en un productor de artículos para el consumo, destino similar al sufrido por el escritor de novelas por entrega. Dentro de todo este contexto, brotan las novelas del periodo francés que se pueden catalogar como realistas. Para Auerbach hay tres autores dentro de este periodo que definen el realismo francés en su plenitud: Stendhal, Balzac y Flaubert. Si bien Auerbach encuentra una serie de diferencias entre ellos y se encarga de caracterizarlos uno por uno (descripción que me encargare cuando me refiera a la relación con Couve), también encuentra en común la representación de una realidad en donde dos grupos entran en conflicto en torno a una época. Se despierta mediante un fondo de contemporaneidad toda la problemática social que movilizan a los protagonistas de las historias. Acompañado a esto, para Auerbach dentro de este contexto se dio el primero de los grandes movimientos en donde participarían las masas de una forma consiente y activa, la revolución francesa (Auerbach 430). Siguiendo esta idea, se deduce que la representación del realismo se encarga de la cotidianidad de los sujetos y de su relación con el mundo, otorgándoles una individualidad completamente diferente a la que se les otorgaba dentro de la tradición literaria previa (Watt 8). Los llamados universales, tan propios de la filosofía en Platón y luego continuados en la metafísica de Aristóteles, condicionaban la representación de los escritos a la utilización de personajes tipo⁴. La construcción de los personajes dentro de la tradición

⁴ Aun cuando se pueda hablar de personaje tipo cuando Aristóteles hace la diferencia ente personajes de cierta característica para la comedia y otros para la tragedia, los caracteres para Aristóteles son el atributo de los actantes y que ponen en manifiesto el estilo de decisión. Se expresan ideas que puedan mostrar algo universal (Aristóteles 11). Cuando Aristóteles se refiere a los caracteres de los actantes, este los define según una serie de atributos que deben estar presentes dentro de los personajes. Lo primero, es que deben ser buenos. En segundo lugar, que el carácter sea apropiado. En tercero que el carácter sea semejante. En cuarto que se constante, es decir que se consistente y prolongado durante la representación. (Aristóteles 22). Todas estas características le entregan a la representación verosimilitud en la representación.

literaria clásica siempre está privada de su individualidad, ya que estos solo encarnan - incluso desde el nombre que llevan- un universal.⁵ En cambio, los personajes del realismo están cargados de una individualidad y su representación se construye en su relación entre él como individuo y el mundo. El personaje realista se encuentra en el mundo, lo vive, la existencia del personaje realista dialoga y responde a los estímulos que le entrega el mundo y su vida en sociedad. Sorel, para Auerbach, personaliza el aburrimiento y el tedio de la experiencia en los salones y el hecho de cómo una individualidad se enfrenta a un malestar originado por una época (Auerbach 427); Sorel es la nostalgia por el imperio napoleónico y su aburrimiento el rechazo a la restauración borbónica. Sin embargo, la representación del realismo se puede identificar como hasta paradójica, ya que los personajes como Sorel o Madame Bovary dependen del entorno para dar cuenta de su interioridad y así expresar su sentir; me explico con el caso de Madam Bovary: Emma, construye toda la experiencia vivida a partir de sus melodramas (novelas por entrega que leía) y de su interioridad (fantasías construidas desde las novelas); La relación que mantiene con sus amantes siempre son idealizadas y vividas desde la visión de Emma, haciendo pasar el foco del relato hacia una experiencia personal pero que se intenta construir desde afuera.

Teniendo un atisbo de lo que consiste el realismo y una aproximación a su contexto histórico, podemos hacernos una idea de cómo la literatura de Couve simula formar parte de este movimiento.

La literatura de Couve consta de una serie de pequeñas novelas y escritos sobre literatura-pintura que se encuentran sueltos y que parecen no guardar ninguna relación entre sí. Si habría que definir la obra de Couve viéndola como una totalidad, podríamos decir que es fragmentaria al no enseñar una aparente cohesión entre sí: cada novela de Couve es una producción literaria con una poética propia. Por ejemplo, si comparamos la escritura de su primera novela, *Alamiro* (1965), con *El Picadero* (1974) (novela que el mismo Couve define como su obra inicial dentro del realismo⁶) y la novela póstuma *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (2000), nos encontramos con que cada una contiene una escritura, tema y trato de la narración completamente diferente. Por ejemplo, *Alamiro* podría verse como un

⁵ Esta idea, aparece constantemente tanto en Watt como en Levine. Son personajes universales o bien tomados de la historia/mitología.

⁶ Prologo *Cuarteto de la infancia* en *Obras Completas* (Couve 814).

escrito fragmentario de aforismos, en el que la historia es contada por pequeños párrafos de no más de dos páginas. En cambio, *El Picadero*, definida por el mismo Couve como una historia real sobre su familia⁷, se ocupa de un drama de una familia regional burguesa que enfrenta la muerte de un hijo y los dramas familiares de una madre que busca consuelo en su maestro de equitación y es víctima de los abusos de su marido. Finalmente, *Cuando pienso en mi falta de cabeza y La comedia del arte* (1995), cuentan la historia de Camondo, un viejo pintor retirado al balneario de Cartagena e ilustran el destino que espera en la vida del viejo junto a Marieta, su pareja y modelo. Las últimas comedias cuentan con un estilo claramente diferente del usado con anterioridad por Couve, por lo que parece que el supuesto realismo que pretendía imitar ahora ha quedado olvidado. No obstante, la obra de Couve, incluso cuando parece ser inconexa y antojadiza, esconde una relación y una poética que apunta hacia un sentido, un tema dictado por la realidad que podría parecer, siguiendo a Levine y Auerbach, un motivo realista que explique el actuar y destino de sus personajes.

Existen dos textos o registros donde Couve dejó en evidencia su visión sobre la escritura y sobre todo su postura realista: la entrevista realizada por Cristian Warnken en 1998 y el prólogo escrito para la colección argentina de *El cuarteto de la infancia (La lección de pintura, El tren de cuerda, El picadero y El pasaje)*. Couve, en la entrevista con Warnken, es invitado a la conversación mediante una descripción de un libro de Paul Auster, *El palacio de la Luna*, y se le pregunta sobre su posición frente a retratar la realidad. Couve responde de forma tajante y absoluta que la descripción es la escuela del realismo ya que, para este, al igual que la pintura, se muestran las cosas tal como son⁸. Esta afirmación debería despertar de inmediato dudas, porque el considerar al realismo como una forma de representar la realidad de forma confiable y absoluta es de por sí una creencia imposible y que nunca ha sido tema central en las novelas realistas tradicionales:

Si es verdad que el realismo como una representación completa de lo real no puede sino fallar en cualquier sentido absoluto, dada la naturaleza propia del medio y los inevitables límites del conocimiento y perspectivas humanas, hay formas de entender que los esfuerzos del realismo –tan brillantemente analizado

⁷ Prologo *Cuarteto de la infancia*, en *Obras Completas*. (Couve 814).

⁸ Minuto 2:11

por Auerbach como una poderosa fuerza democratizante con raíces tan profundas como Homero y la Biblia, y tan poderosamente defendido por Lukács- aún siguen importando y que requieren no un registro pasivo de la realidad sino un ejercicio extenuante (Levine 2).

La descripción del mundo no es la característica más definitoria del realismo y mucho menos el tema central de las novelas; que el realismo quiera representar una realidad no quiere decir que el hecho creativo sea el fin y sentido de las historias. Retomando otra idea de Levine, el mundo que habitan los personajes aparece luego de que evidenciamos la experiencia y el desarrollo de los personajes con este. En cambio, para Couve parece ser que toda motivación de incluirse dentro de la escuela realista parte desde la necesidad de mostrar las cosas como son: ‘yo no me equivoco en la descripción de las cosas’⁹. La explicación de Couve continúa en la entrevista, manifestando que para él hacer una descripción implica una distancia del escritor para no escribirla, sino describirla¹⁰; distancia necesaria que anularía la voz del autor y, por ende, la capacidad de este sobre controlar lo que sucede en la novela. El contenido aquí se escapa del control del autor, con lo que para Couve toda temática dentro de la escritura realista vendría a estar castigada.¹¹ Al castigar el contenido, se predetermina por la realidad y esta a su vez al escapar del juicio del autor vendría a ser algo universal a priori de la creación artística. De igual manera, se incorpora al análisis la idea de personajes alegóricos que representarían un tema universal de la realidad, vaciando su significado y abriendo su presencia hacia una estética que actúa en conjunto con la totalidad de la obra. En este sentido, el realismo de Couve no apunta hacia una experiencia individual de los actantes o hacia un reflejo de alguna época, sino que los caracteres sirven como pinceladas para ser observadas con la distancia que nos requiere una pintura.

Esta idea de una obra literaria con personajes y mundos que se desbordan al autor y su poder de decisión nos recuerda la individualidad de los personajes dentro de *Madame Bovary* o *Rojo y Negro*, sujetos que a momentos parecen predestinados desde las primeras páginas al final que encuentran. Auerbach, se refiere a este fenómeno ejemplificándolo con

⁹ Minuto 2:24.

¹⁰ Minuto 2:43.

¹¹ Minuto 5:03.

el caso de Emma Bovary y Flaubert, en donde el autor, si aparece como figura es únicamente para darle la voz a Emma: si Emma pudiera manifestar su sentir, no necesitaría de Flaubert: los objetos son vistos en su realidad particular, como lo haría un Dios sumido en su creación, pero a la vez ausente de ella debido al cauce natural de las cosas (Auerbach 459). Por lo tanto, el motivo que Couve pretende tomar del realismo y por el cual construye su concepción de este, es la configuración de un relato a partir de temas que devengan sobre el destino de sus personajes pero resignificando la manera en que se presentan dentro de la novela y el valor que quieren expresar.

La búsqueda de una fe se alcanza para Couve cuando el escritor realista es capaz de rescatar algo desde el tiempo. La conjunción entre el lenguaje y el contenido que Couve dice encontrar al trabajar un tema castigado permiten que la realidad representada muestre la esencia verdadera de las cosas¹². Aparece dentro del relato la idea del destino y los personajes se vuelven objetos o ideas que forman parte de una orgánica que se encargara de mostrar un tema castigado desde la realidad. Al comparar estos postulados de Couve se produce un extrañamiento si los vemos dentro de su individualidad, hace sentido si se hace a la par de la concepción que la crítica ha construido sobre los realismos franceses del siglo XIX. La búsqueda de un tema universal como la necesidad de representar temas, cosas y fenómenos que el arte convencional y contemporáneo es incapaz de mostrar, tal cual como hace sonar Couve al referirse en la entrevista a la literatura francesa del siglo XX. A diferencia de los escritores de su época, Couve optó por una propuesta arriesgada al catalogarse como realista, valiéndole fama de anacrónico, quizás no merecida.

1,2) *El picadero*: atisbo de realismo y periodo inicial de Couve.

El picadero es la tercera novela escrita por Adolfo Couve, y forma parte del llamado *Cuarteto de la infancia*, compilado de cuatro novelas del pintor que se entrelazan con alguna temática de la memoria y la infancia. Rescato a esta novela por sobre las otras del cuarteto - y por sobre el resto de las obras que de alguna manera exteriorizan una nueva forma escritural- porque en palabras del propio Couve, fue capaz de acercarse a un clásico, a un

¹² Minuto 7:06.

tema universal .¹³ El realismo que Couve proclama remite hacia las formas pertenecientes a la novela realista francesa del siglo XIX, pareciendo casi como un anacronismo, pero guardando un nexo quizás más cercano con las problemáticas de la forma de los nuevos realismos y de las novelas posmodernas. La historia de la novela gira en torno a la familia de Blanca Diana, una mujer casada con el señor Sousa y que han sufrido la muerte de su hijo, Angelino. La voz de la narración pasa por todos los personajes, incluso por algunos que se dejan ver en el camino de la familia, tales como Raquel, la hermana de Blanca Diana y el gobernador Zapiola, personaje que se ve periódicamente y entre líneas como un pariente lejano de los Sousa, pero con una historia ligada de una manera personal y confusa.

La novela puede analizarse de dos maneras para que quede al descubierto su condición posmoderna: la forma y el estilo en el cual está escrita, y la temática que se aborda. La primera razón, unida al supuesto realismo de la novela, devela un ideal estético de Couve y una construcción de la narración fragmentaria¹⁴. La temática aparenta estar supeditada a temas copiados textualmente del realismo francés, pero si se analiza en profundidad, este gesto podría también expresar una experiencia propia del sujeto moderno y posmoderno: la construcción del sujeto desde afuera hacia dentro; los héroes de las novelas realistas se caracterizan por un vuelco hacia la subjetividad de los personajes: Los personajes principales según su interioridad se relacionan con su entorno. Por otro lado, en la posmodernidad el sujeto pierde su ego y forma parte de una multiplicidad, es decir, no es tan relevante su subjetividad individual.¹⁵ Esta característica puede verse de cierta manera vinculada con la construcción de los personajes tipo, en donde el carácter está determinado según un ideal y en pro de la orgánica de la obra.

El picadero es una novela teñida de un aparente color realista, recordando mucho la trama de *Madame Bovary*: Una familia de provincia, perteneciente a un estatus social relativamente acomodado, un matrimonio en crisis y un pueblo donde no pasa nada, casi como si fuera prisionero de su propio tiempo. Esta fórmula que Couve simula tomar del

¹³ "Había sido capaz de acercarme a un clásico, al borde de un tema universal, escrito con distancia con la tercera mano como en esa época se afirmaba" (Couve 814).

¹⁴ Para Jameson esta característica es propia de la temporalidad y experiencia posmoderna. (Jameson 46).

¹⁵ Idea presente tanto en Jameson como en Lopes. En el caso de Lopes, presente en, *Estética del artificio: estética de lo real* (Lopes 6). En cuanto Jameson, en *La lógica cultural del capitalismo tardío* (Jameson 37).

realismo tradicional se rompe desde el primer capítulo en donde la narración se desarrolla de manera fragmentaria, jugando con los tiempos y las voces. La historia la presenta el amante de Blanca Diana, un joven sin nombre cuya voz emerge a ratos y en los dos primeros capítulos: “Aún recuerdo cómo mi padre trazó el picadero. Clavaron con gran ceremonia una poderosa estaca y haciendo girar una yunta de bueyes, describieron en el suelo una circunferencia perfecta” (99). Así como este personaje sin nombre, en todo el relato van apareciendo diferentes narradores que dan forma a la vida y muerte de Angelino. El picadero es el lugar en donde se mueve la familia Sousa y se presta como espacio para que los personajes recuerden sobre diversas relaciones que apuntan hacia Angelino. Para Jameson, el sujeto en la posmodernidad pierde su ego, se funde en la multiplicidad, desplazando la construcción del antiguo sujeto burgués y liberando la sentimentalidad hacia la pluralidad (Jameson 36-37). Angelino, como sujeto, no se construye a partir de su propia voz, sino que es el resto de los personajes los que van justificando el sufrimiento de este y, en consecuencia, el accidente que lo lleva a su muerte. Parecido a un collage, el cuerpo de Angelino está conformado por la narración de Blanca Diana, de su padre, del gobernador e incluso del amante. Angelino solo existe como relato, un sujeto que pierde su forma fundido en una fragmentariedad narrativa. El amante de Blanca desde el comienzo se muestra como un reflejo de Angelino, más bien, como un fragmento que forma parte de su identidad: un recuerdo que surge para dar inicio y final a la historia del Angelino real, “Si mis labios hicieron justicia a tanto desvelo e imprimieron en los suyos un beso, fue solo en sueños. Sueño dentro de otro sueño, hijo dentro de otro ajeno, viejo amor dentro de uno nuevo” (109). Si un dedo para Blanchot es síntoma de una mano, el amante es un fragmento del propio Angelino.¹⁶ De igual manera, las apariciones desde el segundo capítulo del gobernador Zapiola hasta el final de la novela muestran una relación causal entre la pena de Blanca Diana y la violencia de Zapiola, moviéndose entre el pasado y el presente de los Sousa a partir de un retrato¹⁷ que se encarga de recordar el sufrimiento de la familia:

¹⁶ Ejemplo usado para describir la anfibología de la dependencia de independencia en la idea de fragmento. (Blanchot, *La conversación infinita* 391).

¹⁷ Gesto que me parece muy interesante porque un retrato y su mirada como señala Nancy en *La mirada del retrato* nos enfrenta a la nada al mirar hacia ningún lugar. Es ella el objeto, el fondo del cuadro que se pone en manifiesto, y gracias a nuestra mirada es por donde nosotros, los espectadores, contemplamos el mundo.

Después de la muerte de Angelino, Blanca me señalaba su puesto en la mesa. Frente a este colgaba el retrato ecuestre de Zapiola. Siempre creí ver en sus ojos una gran ansiedad. Parecía que buscaba en mí un reemplazante para revivir aventuras. Prefería yo los dulces ojos de Blanca, aun cuando ella también esperaba encontrar en los míos, los mismos que buscaba aquel antiguo gobernador del Reino (129).

Con esto, vemos que la forma narrada en la novela es fragmentaria y no cercana al realismo francés tradicional. Similar al canibalismo que Jameson identifica en los edificios contemporáneos, acompañado del quiebre con la idea modernista de estilo, se comienza a imitar a estilos antiguos y se construye un discurso desde el conocimiento cultural que se tiene sobre un área, casi como una nostalgia (Jameson 39). En la construcción del simulacro dentro de la experiencia posmoderna, las imágenes que pasan en la novela se asemejan a fotogramas que uno a uno construyen la realidad del sujeto (Lopes 2). En este sentido, la realidad y temporalidad posmoderna es fragmentaria, construida de una sucesión de imágenes que conforman la experiencia del sujeto. Jameson la compara desde Lacan con cadenas esquizofrénicas de significantes sin relación entre sí, pero conformadoras de una nueva experiencia unitaria. Lopes, vincula esta construcción de realidad con la televisión y su vinculación con el sujeto (Lopes 2). En consecuencia podemos comparar *El Picadero* con los llamados nuevos realismos, tales como *Ellos eran muchos caballos* de Ruffato: ambas novelas dan cuenta de una experiencia de la posmodernidad mediante una forma que se expresa. Los anuncios, el menú, la página en negro, al final de *Ellos eran muchos caballos*, todos contienen una experiencia cimentada desde la fragmentariedad: una mimesis que no imita modelos clásicos y que no puede advertir de una objetividad, sino una escritura que se vacía, pierde su significación objetiva para dar certeza de otra realidad. En este asunto aparece la concepción de realismo de Couve; un tema castigado que determina la narración y la forma que debe tener. El mundo de la familia Sousa por donde pasó Angelino y en donde monta a caballo Blanca Diana -el picadero- forma parte de una

La mirada del retrato se encuentra en una mirada con el mundo dejando desnuda la esencia del sujeto y formando parte de sus ojos y medio para contemplar el mundo. En este caso, el destino de los Sousa.

realidad mucho más detallada y condiciona el relato indirectamente apuntando hacia un motivo que se puede fijar como universal¹⁸: el tedio.

Cada personaje de la novela funciona como devenir para contar la historia de Angelino. Sin embargo, entre ellos actúan conforme un sentido mayor e interdependiente. Los capítulos dedicados a Zapiola funcionan para explicar la maldad que se expresa como consecuencia de una eterna búsqueda para acallar la soledad transferida desde Zapiola a los Sousa: “ De allí cuando Zapiola buscaba compañía en casa de algún palafrenero, lacayo o subalterno, su intención purificadora era más profunda que la ironía y afán de burla que la nobleza asignaba a aquellas virtudes” (129). Cada integrante de la familia está condenado a llevar una carga producida por una pena que actúa como causa inicial y que no pueden abandonar, quedando atrapados en un tedio que significa la realidad. El señor Sousa, por su parte, ante la muerte de su padre durante su infancia, es obligado a seguir adelante y abandonar a su padre muerto sin tener la posibilidad de desahogarse, “ Las aspas del molino de San Carlos a través del ventanuco del baño negaban esos principios de su madre y si le arrebataron aquel padre para siempre, eso no le impidió buscarlo en el mundo azul de lo permitido y en lo rojo del fuego culpable” (168). La incapacidad de avanzar aduce en el trauma de la infancia del señor Sousa o en Blanca Diana, “ Este fue el único capricho de Blanca en su niñez. Porque su infancia fue la historia de Raquel” (144) dan sentido a la miseria que vive la misma familia con la muerte de su hijo. La muerte de Angelino representa el fin de una vida prematura que vio violentamente cortado su desarrollo, dentro de sí contiene la eternidad de la historia de los Sousa, atrapada como el retrato de Zapiola, condenadas a vagar por siempre en su cotidianidad desganada. Una sucesión de fotografías y de recuerdos, relatos que se desempeñan como fotogramas de cada personaje, pero atrapados dentro de la atemporalidad de un fragmento más grande.

El picadero es una novela que simula ser realista pero que utiliza bajo ese barniz elementos propios de la experiencia posmoderna completamente diferente a la del realismo tradicional. La fragmentariedad del relato y de la identidad de los personajes son recursos que se acercan más hacia una realidad posmoderna y de sujetos sumergidos en ella. De

¹⁸ Entrevista Belleza de pensar 4:30. El tema universal no se busca por curiosidad, ya que se recurre constantemente. Es un sentimiento que se mantiene en el tiempo, un sentimiento que determina una obra y que se ve contenido en ella.

igual manera, este elemento nos recuerda a los recursos empleados por las novelas posmodernas y del llamado nuevo realismo. Angelino, es fragmento y totalidad a su vez, revelando y conteniendo todo el sentir de los personajes, incluso desde tiempos previos a lo narrado. Cada recuerdo que nos dice más de Angelino muestra también una parte de los personajes de la historia. El realismo de Couve ambiciona emplear estructuras realistas, tretas estilísticas para hacer que su relato parezca anacrónico y perteneciente al realismo francés, pero en verdad apunta hacia otro sentido. Aquí aparece como posible respuesta al encierro de sus personajes la búsqueda de una fe en el escritor realista, una manera de escapar del tiempo y librarse de las cosas como se pueden concebir: la manera de recordar a su padre del señor Sousa o la manera de recordar a Angelino por Blanca Diana. Ambas caras del tedio, seres atrapados en la memoria, el trauma y la incapacidad para generar un futuro.

1.3) *La lección de pintura* y el desarrollo de un artista realista. Periodo intermedio de Couve.

El libro *La lección de pintura*, escrito en 1979, ocupa un lugar céntrico en la cronología de su obra, colocándose solo un lugar antes de *El Pasaje*, novela que le valió un enorme periodo de silencio literario a Couve. Es por esto que *La lección de pintura* podemos identificarla como una obra que se encuentra en la mitad de la carrera literaria de Couve, y donde se encuentran elementos estilísticos presentes en las primeras novelas y un preámbulo del cambio de estilo que veremos en los siguientes escritos. El realismo que encontramos en *El picadero* parece aún más distante que cuando comenzamos a leer *La lección de pintura*, ya sea por la técnica narrativa o por el tema a tratar dentro de la narración. Como me encargaré de revisar, los gestos que encontramos que pretenden ser realistas, prontamente son rotos por otros que alejan el tinte realista hacia algo similar a lo sucedido en *El Picadero*. Es por esto que propongo leer *La lección de pintura* como una novela que problematiza la relación del pintor entre la tradición neoclásica y el realismo, con las vanguardias y el lugar que ocupa éste en la sociedad.

Lo primero que encontramos al leer la novela es una narración prematura frenada por la descripción del pueblo en donde Augusto vivirá su infancia. Couve describe de forma

exhaustiva (casi dos páginas solo en esto) el pueblo de Llay-Llay, sus calles y algunos de sus edificios, poniendo importante énfasis en el juego de luz y sombra que se forma en el recorrido antes de comenzar a contar la historia del joven pintor, ‘‘ La ciudad de Llay-Llay se extingue poco a poco en una interminable avenida de palmeras que acompañan el viaje hasta el puente de la droguería, lugar donde comienza la carretera principal que conduce a San Felipe. Bajo el puente, ennegrecido por la sombra que proyecta su arco (...)’’ (*La lección de pintura* 263). Poco se dice de la madre de Augusto, Elvira, o de su pasado, solo que los padres de ella, al saber que sería madre soltera, pretendieron dar en adopción al niño, por lo que Elvira escapó de su ciudad natal, San Felipe, vestida de viuda, para conservar al niño. Hasta aquí, la novela parece enmarcarse en un contexto similar al de *El Picadero*, una novela que habla sobre la vida de provincia, motivo propio de la tradición realista que Couve dice imitar. Sin embargo, el aparente realismo de la narración inmediatamente se rompe con un hecho inverosímil que atraviesa la historia de forma natural: Augusto, cuando se encuentra al cuidado de su madre, vive en un barril, juega dentro de él y espera ahí al regreso de su madre, ‘‘ Dentro del barril, el pequeño Augusto, apoyado con dificultad en sus manitas, giraba en redondo intentando permanecer erguido. Eso era el comienzo, cuando Elvira al regresar de sus andanzas lo encontraba dormido en el fondo abrazando a un marinero de trapo. ’’ (266). Leonidas Morales, se refiere al fenómeno inicial de esta novela en su libro *Adolfo Couve: el descabezado*, como elemento que pone en duda el tinte inicial del relato, pero vinculando la indeterminación temporal y la presencia del barril, hacia los cuentos de hadas:

De pronto nos enteramos que el hijo, un niño al parecer recién nacido o de pocos meses, queda solo en casa. Mientras la madre se ausenta sin que supiera (...) deja al niño en el interior de un ‘‘barril’’. Sorprendente lugar éste para dejar a su hijo... Imposible sin embargo no asociar de inmediato el barril con el motivo de ‘el héroe en el tonel’, estudiado por Propp en los cuentos maravillosos (...) (Morales, 55).

En la vida de Augusto vemos dos maestros que lo forman en la pintura, el primero, Aguiar, un farmacéutico y el segundo, Lucrecia, una pintora vieja que enseña en una escuela para pintores. Caracterizado como alguien con más que ‘‘un barniz de cultura’’ (270), Carlos Aguiar es un farmacéutico que se interesa por el arte, especialmente el impresionismo.

Antes de encontrarse propiamente tal Aguiar con Augusto, Couve nos pone frente a un gesto bastante interesante sobre el futuro en la formación de Augusto bajo Aguiar: existía una pugna sobre el dueño original del cuadro de El Alquimista entre Aguiar y otro farmacéutico alemán, “ Entre el farmacéutico alemán y el señor Aguiar había un asunto pendiente que incomodaba a ambos. Se trataba del cuadro de un alquimista del siglo dieciocho (...)” (273). Me importa nombrar este gesto porque simboliza la división entre las diferentes líneas de la pintura que Augusto pudo haber tomado. Luego de copiar el cuadro del alquimista, Augusto se gana la formación de su maestro en la pintura. En un inicio, Aguiar solo se encargaba de cuidar a Augusto y a enseñarle a escribir, pero con el tiempo comenzó a tomar en cuenta lo que hacía el niño cuando dibujaba en las hojas. La motivación de Augusto no apuntaba hacia una copia de las formas, sino a reproducirlas de memoria, “ No lo he copiado, lo hice de memoria” (280). Nuevamente se anuncia las preferencias del niño por una corriente artística, en este caso, el neoclasicismo, situación completamente contraria a lo que esperaba Aguiar de Augusto, para el cual este último debía enfocarse más hacia el impresionismo.

Las diferencias entre los gustos de Aguiar con las motivaciones crecientes de Augusto se hacen más evidentes cuando el niño orienta su atención hacia una pintura que Aguiar considera como nefasta, “ ¡Aquello es pintura neoclásica, literatura, porquería, basura! ¡Escuela enemiga de pintores románticos e impresionistas, artistas libres, sanos, de la luz y del paisaje!” (286). El viaje a Santiago encuentra su fin cuando Augusto, por culpa de Aguiar, se aprieta la mano que usa para pintar en una puerta giratoria. Este suceso simboliza lo que Aguiar como maestro es en el desarrollo de Augusto, es decir, un bache que frena el desarrollo del niño; la escuela que este anhelaba que fuera parte solo traerá su separación. En este punto me es necesario volver hacia las ideas teóricas que determinan la escuela realista tradicional francesa y de la cual Couve muchas veces dijo pertenecer. Auerbach, en *Mimesis*, caracteriza elementos que pueden llamarse propios de autores pertenecientes al movimiento realista. La descripción que este hace de *Rojo y Negro*, particularmente de lo retratado por Stendhal en sus personajes, arroja características que definen el movimiento a partir de la escritura de este autor. Las circunstancias de los personajes realistas están determinadas por la época en que viven (Auerbach 429). Esto quiere decir que, mediante la estandarización de la vida humana, se hace una representación

de sí misma mediante las novelas que pretender ser del movimiento realista. En *La lección de Pintura* (como también sucede en sus dos últimas comedias) se intenta representar la época en la que los personajes de Couve viven desde el principio realista de representación, es decir, representar las circunstancias históricas de la época, pero se vuelca la representación hacia una alegoría del estado del arte y el destino del artista dentro de este. Resuenan las palabras del propio Couve al decir que el realismo debe encargarse de un tema castigado, es decir, un tema determinado sacado de la realidad que determina toda la representación de la obra de arte. En este caso, la realidad es el estado del arte.

Aguiar es incapaz de orientar y hacer crecer en la dirección deseada al joven pintor. Para Couve, una corriente perteneciente a las vanguardias del arte se encuentra valorada negativamente y, encarnada por Aguiar, manifiesta la incapacidad de avanzar hacia un desarrollo óptimo. Por otro lado, el neoclasicismo, encarnado por Augusto, vendría a ser la corriente de arte en la cual las personas con talento se interesan y siguen. Juicio no menor, considerando la pretensión realista del autor de la novela y la formación en pintura de éste. Aguiar luego de ser pintado en un retrato por Augusto, da paso hacia el siguiente momento en la formación de su alumno, recomendándolo a Lucrecia. En el andén, despidiendo a Augusto, Aguiar es incapaz de seguir al joven en su desarrollo, dejándolo ir y perdiéndose en una descripción que nos recuerda a una pintura impresionista: “ Cuando el tren dejaba la plataforma, Aguiar fuera de sí, salió del grupo y corriendo con dificultad junto a la ventanilla del niño, intentó acompañarlo, echando al vuelo su corazón, que su físico, cada vez más disminuido, se convertía rápidamente en una mancha insignificante” (290).

La situación del joven Augusto no cambia cuando se encuentra bajo la tutela de su última maestra, Lucrecia. La presencia del señor Morais y su hermana ciega, se vuelven elementos cotidianos en la vida de Augusto asistiendo a la escuela de artes que ahora forma parte. Sus compañeros lo ven como un bicho raro y lo observan con distancia mientras se ensimisma en sus creaciones, “Concentrado, apretando y soltando tubos con vehemencia, sin participar del diálogo, manchaba, para luego retroceder y entrecerrando los ojos, revisar los efectos logrados” (300). La indiferencia que Augusto encontró en la escuela de pintura no se limitaba únicamente al silencio de su ensimismamiento cuando pintaba, también era ajeno a la evaluación de Lucrecia. Cuando la profesora de pintura intentaba corregir a

Augusto, ella notaba que las intenciones del joven apuntaban hacia una dirección completamente distinta de la suya y de algunos de sus alumnos, manifestando aún más el desarraigo del niño dentro del campo de las artes: ‘ ‘ Admirada, temerosa de corregir algo que tal vez después quedara peor, se limitaba a exponer consideraciones estéticas, finalizando el discurso con un despectivo ¡anacrónico!, que hacía a los jóvenes de vanguardia mirar en forma cómplice para luego continuar en cuatro patas pegando y estucando sobre el lino.’ ’ (302). De esta última cita me interesa marcar la palabra utilizada por Lucrecia hacia Augusto ‘anacrónico’, palabra con la que muchas veces la crítica tachó a la narrativa del propio Couve al pretender pertenecer al movimiento realista¹⁹.

Si seguimos la lectura que el realismo de Couve pretende representar en *La lección de pintura* la realidad del arte y del artista, nos encontramos con que anuncia un destino solitario para el protagonista del relato. La historia de Augusto cuenta el relato de un joven que no puede encontrar un espacio donde desarrollarse sin que un tercero pretenda guiarlo hacia otros caminos. El artista, alegorizado en Augusto, lucha constantemente contra la misma disciplina por hacer brotar la originalidad y el desarrollo, ‘ ‘ ¡nunca nada de memoria! - repetía el tutor.’ ’ (284). El final de esta breve novela sirve como ejemplo del sentimiento que el autor quiere transmitir hacia los que considera como talentosos en el área: la soledad. Augusto, cuando se despide de Lucrecia y el señor De Morais, siente desprecio y pena al verse solo y al ver que el viejo Morais está condenado toda su vida a ser los ojos de su hermana ciega (el ver por los ojos de alguien más puede leerse como el ser un artista influenciado por otras corrientes). En cambio, la figura de Lucrecia aparece como bella para el niño aun cuando no es tan talentosa como podría esperarse, despidiéndolos y anunciando el destino solitario y triste que le espera en su camino como artista:

Al observar al señor De Morais, que contrastaba con la conmovedora mujer que acababa de descubrir, lanzo sobre su fealdad todos los juicios adversos de que era capaz. Pero recapacitando, al verlos abandonar juntos el andén, pensó que al menos a ella le quedaba el consuelo de sus ensoñaciones, en cambio a él no tenía otro destino que convertirse para siempre en los ojos a través de los que veía su hermana.

¹⁹ Para Adolfo Couve la crítica no supo recibir bien su estilo escritural (Couve 815)

Y al arrancar el tren, sintió desprecio por su propia persona, le pareció halagada sobremanera, y conoció por primera vez la soledad que aguarda en este mundo a los más afortunados (308)

En las páginas finales se deja claro que el destino de Augusto es la soledad. Según el trato que los maestros de Augusto le han entregado se puede inferir que la disciplina por la que el niño siente inclinación es rechazada dentro del estado del arte que vive. La soledad va de la mano junto al talento, ya que son dos características que determinan el devenir de un artista que no se deja doblegar por las enseñanzas de sus tutores. En esta novela el realismo aparece como el deseo de Augusto por representar la realidad tal cual la contempla y no como un gesto de la tradición realista. El héroe y su destino espejean con el tema universal del fracaso, vaticinando mediante la despedida en el andén el futuro del joven pintor y la soledad que aguarda.

1,4) ¿Existe realismo en *La comedia del arte*? Periodo final de Couve.

El cuerpo de novelas y escritural de Adolfo Couve es inestable, cambiante y basta con hojear su primera novela (*Alamiro*) y luego la segunda, para percatarse que su estilo cambia entre cada obra. Si algo ha definido el propio autor en su escritura, es enmarcarla dentro de una corriente realista según el sentido más tradicional del término en la literatura, esto es, mirando hacia los autores más significativos y representativos de la tradición francesa. Considerando esto y mirando con un ojo hacia la revisión que he hecho con anterioridad sobre algunas de las novelas de Couve, ponemos en manifiesto que la afirmación del autor es capciosa e incluso un poco caprichosa. Couve considera el realismo como un motivo, una poética más personal que una escuela con sus propias reglas y momentos históricos. Su escritura pretende ser anacrónica como puede parecer en *El Picadero* o, al contrario, tremendamente contemporánea a su momento como lo es el mundo de *La lección de pintura*. La última novela publicada en vida por Adolfo Couve, *La comedia del arte*, es la obra más larga del autor, dividida en capítulos con nombres que nos recuerdan *La divina comedia* de Dante. En ella se narra la historia de Camondo, un viejo pintor que, junto a su

modelo y pareja, Marieta, se retira a Cartagena para pasar los restos de sus días en una casa de huéspedes. Aun cuando esta novela es portadora de un estilo escritural diferente a las otras obras, conserva motivos típicos en las historias de Couve, tales como la presencia de alguien relacionado al arte o la vida provinciana. Por otro lado, el desarrollo de la historia de Camondo no se parece a nada antes visto en las otras novelas de Couve. La realidad y la cotidianidad ahora presentan quiebres marcados por escenas que rompen con la verosimilitud del relato: Dioses que bajan en forma de mujeres con barba, viajes oníricos en un barco que nunca sucedieron o personajes convertidos en estatuas de cera para luego ser decapitados.

Lo primero que vemos al enfrentarnos con la historia es una narración personal, encarnada por la propia voz de Couve. Se nos advierte que el texto que comenzaremos a leer es el tercer intento de una serie de fracasos, “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia” (Couve, *La comedia del arte* 552). Couve aparece como primera voz en la historia y como presentador de lo que vamos a leer. Este gesto, de por sí significa una distancia con la escritura realista tradicional que Couve decía imitar. Recordando su poética y la visión sobre el cómo debe ser el autor realista, se rompe la norma, y la distancia que debe tener el artista con su obra se pierde. Incluso, las palabras que abren el relato califican la novela como una tragedia, pero recibe el título final como una comedia debido a la dimensión paródica que dice contener. El autor continúa su justificación, este texto es diferente del resto de sus escritos, los motivos de Couve apunta hacia una artimaña escritural dentro del estilo; cambiar su modo habitual de escribir, su poética, e incurrir en otras formas: “Para lograrlo ahora, me ha sido necesaria una artimaña, una argucia: echar mano a una extrema licencia, dejar de lado el modo habitual con que suelo abordar la confección literaria. Me explico: dar prioridad solo al argumento; es más, hablar del tema en lugar de narrarlo” (552). Como ya me referí con anterioridad en los otros apartados, la relación entre lenguaje y contenido en Couve es de vital importancia. Un tema determina para Couve la forma en la obra, y aquel, a su vez, estaría determinado por la realidad. La aparición de los dioses y los elementos delirantes de la novela son justificados por Couve con que son necesarios, tienen para el autor su propia estética y su fin, “Normalmente me esfuerzo en lo contrario, es decir, ligar lenguaje y contenido con mucha acuciosidad para alcanzar un todo armónico. El resultado en este caso fue desastroso: se obstruyó tan loable

engranaje; forma y fondo se fueron por su cuenta y la transparencia, fluidez y sobre todo la amenidad, no estuvieron presentes” (552). La realidad que Couve quería representar quedó al descubierto, *La comedia del arte* es una novela que busca mostrar una situación más que retratarla en su totalidad.

Al igual que en *Balneario*, la primera comedia se desarrolla en Cartagena, lugar en donde el propio Couve pasó los últimos años de su vida. Pareciendo un reflejo del propio Couve, Camondo (nombre similar al de Couve, A. Couve-A. Camondo) es un pintor que busca la perfección en sus pinturas y cada vez que sale a pintar intenta retratar la realidad tal cual como es, “Camondo se encontraba entonces, a pesar de sus cuarenta y tantos años, otra vez en el comienzo. Apuró ante las olas todos sus conocimientos académicos, dando golpes intrépidos de muñeca, combinados con certeros ajustes de color en su iluminación exacta, para así «traducir la esencia misma de las cosas»” (559). Sin embargo, Camondo es incapaz de concretar este ideal y ver reflejados sus principios y la realidad en sus obras. La obra de Camondo podría catalogarse como mediocre y el periodo de su vida se condice con su desarrollo artístico; la vida del pintor es la vida de un viejo resignado a vivir los últimos años de su vida en una pensión junto con su pareja, sin nada nuevo que lograr. La primera parte de la novela lleva por título *Camondo en los infiernos*, nombre que al verlo junto con el de la segunda (*Media Tinta*) y tercera parte (*Un grito en el cielo*), es inevitable no reparar en su relación con la obra de Dante. Esta idea toma más fuerza cuando el propio Camondo hace alusión a la obra de Dante, comparándola con una pintura de Rembrandt, *La ronda nocturna*, “sombra, luz y media tinta, este trio, magistralmente distribuido en la obra de Rembrandt, tiene su analogía o guarda relación con la *Divina comedia* de Dante: y sombra es infierno, media tinta es purgatorio y luz, paraíso.” (562) El destino de Camondo o la situación que vive en los inicios de la historia parecen estar en sincronía con el peregrinaje hacia los infiernos. Teniendo en cuenta esto, el mundo que habita Camondo, aun cuando tiene un referente original (Cartagena) se escapa de la realidad en que podríamos ubicarla. La obra de arte, la narración, se abre hacia algo más, una alegoría.

Considerando esta novela como una alegoría de algo más, es natural preguntarnos de qué. Couve se refiere a ella en una entrevista como una alegoría del estado del arte mismo, una representación de la labor del artista. La realidad y el cómo representarla se problematizan

sobre sí mismas, si en *El picadero* la representación obedecía una estructura episódica con elementos propios del realismo tradicional francés (la provincia, problemáticas de clases sociales altas o venidas a menos), la primera comedia se enfoca hacia el problema de la mimesis misma. La fotografía también se hace presente dentro de la novela, pero ahora encarnada en la figura de Gastón Aosta, un fotógrafo que tiene un amorío con Marieta. Este hecho -que también fue comentado y explicado por Couve en la entrevista con Warnken simbolizaría cómo la fotografía ha desplazado la representatividad de las artes haciéndolas obsoletas. Una fotografía es absoluta, con solo apretar un botón podemos dejar un registro de la realidad tal cual es. Si vemos a Marieta como la musa, la modelo de Camondo, podemos leer la infidelidad de ella hacia el fotógrafo como una representación del desplazamiento que ha sufrido la pintura en cuanto a su función artística y mimética de la realidad. Couve, comentado lo que él llama la llegada de la fotografía, dice que las artes siendo amenazadas por esta, deben replegarse hacia nuevos horizontes. Considerando esta idea, es quizás este el motivo por el cual Couve prefirió experimentar saliendo de su copia del modelo realista tradicional hacia formas que rompen con la forma que venía utilizando en la mayoría de su obra.

2) Los personajes de Adolfo Couve y el destino del héroe.

2,1) Discusión bibliográfica en torno al héroe

Es necesario explicar unos pocos conceptos que se utilizarán durante el análisis de la figura del héroe dentro de las novelas y la lectura que busco explicar.

El primer concepto que definiré -y que ocupa un lugar central en mi lectura- será el del héroe. Para esto, utilizaré la noción de Bajtín sobre este. El héroe para este autor mantiene una relación cercana con el autor, ya que el mundo y las características que este presenta son características valóricas heredadas desde el artista. Un héroe según este autor, es por lo tanto, un vehículo estético para representar un ideal, “La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados por un anillo de conciencia abarcadora que posee el autor con respecto de su personaje y su mundo; las autocaracterizaciones de los personajes están abarcadas y compenetradas por las descripciones del personaje que hace el autor.” (Bajtín *Estética de la creación verbal* 20)

Similar al concepto anterior, la idea y concepto de personaje como algo estético, será tomada de este mismo autor. Los actos de un personaje según Bajtín se determinan según un sistema valórico y representativo que los actantes expresan. La dimensión estética de un personaje se abre hacia el espectador, todo acto comienza a tomar una doble significación si se ve a los personajes como portadores de un ideal: “Estos mundos objetuales determinan valorativamente el acto por completo a través del mismo actor. Para la misma conciencia en el proceso de avance, su acto no necesita un héroe (o sea, de una personalidad determinada) sino tal solo propósitos y valores que la rijan y llenen de sentido.” (Bajtín 125).

En mi análisis cuando me refiera al concepto de destino, utilizaré principalmente los postulados de Hegel sobre el tema y los que se desprenden de los análisis de Bajtín sobre el héroe. Respecto a la disolución de la forma artística clásica, Hegel problematiza la idea de lo divino dentro de lo humano. Los dioses, al estar sometidos a un destino también son víctimas del paso del tiempo y sufren las consecuencias de estar sumergidos en un devenir. En este sentido, el destino vendría a ser una fuerza irrepresentable que arrastra a todas las entidades que se encuentran dentro de una temporalidad:

El destino todavía no es fin absoluto que sea para sí y por tanto al mismo tiempo decreto divino subjetivo, personal, sino solo la potencia de una universal, que va más allá de la particularidad de los dioses singulares y no puede por tanto representarse a sí misma a su vez como individuo, pues de otro modo se presentaría solo como una entre las muchas individualidades, pero no estaría por encima de ellas.’ (Hegel *Lecciones sobre estética* 370).

Por su parte Bajtín nos habla sobre un destino individual y que determina toda la existencia de un personaje. La idea del destino funciona como representación de la esencia ontológica y estética de un personaje, ya que es ahí en donde se pone al descubierto los valores artísticos de un héroe y su relevancia en sus actos o atributos, y por lo tanto, en la historia, ‘‘ El destino es una transcripción artística de la huella en el ser que deja una vida regulada desde su interior por sus propósitos, es la expresión artística del depósito en el ser de una vida plenamente comprendida’’ (Bajtín 154).

Sobre la idea de alegoría utilizaré dos autores que la trabajan: el ya nombrado Hegel y Walter Benjamin. Lo primero que quiero destacar de la alegoría es la labor personificadora que afecta a los objetos que representa. Mediante esto, la alegoría puede representar entidades abstractas que normalmente podrían ser irrepresentables en una obra de arte:

Pero, ni según su contenido ni según su figura externa, es esta subjetividad verdaderamente en sí misma un sujeto o un individuo, sino que sigue siendo la abstracción de una representación universal que solo retiene la forma vacía de la subjetividad y, por así decir, no puede llamarse más que un sujeto gramatical. Un ser alegórico, por mucho que pueda dársele figura humana, no lleva ni a la individualidad concreta de un dios griego ni de un santo o de cualquier sujeto real, pues para hacerla la subjetividad congruente con la abstracción de su significado debe vaciarse de tal modo que de ella desaparezca toda individualidad determinada (Hegel 293)

Otro punto importante, es la dimensión abstracta que representa; una alegoría nunca significa de forma literal y los objetos representados no están determinados por la realidad particular, ‘‘ (...) Los significados de lo alegórico en su abstracción son al mismo tiempo determinados y solo reconocibles por estar determinados, de modo que la expresión de tales

particulares, puesto que no está inmediatamente implícita en la representación en principio solo en general personificada, debe colocarse para sí junto al sujeto en cuanto a los predicados explicativos del mismo” (Hegel 294). Similar es la idea planteada por Walter Benjamin sobre el concepto, el cual se refiere a este como un reflejo y síntoma de un pasado y símbolo de una decadencia. La alegoría vendría a funcionar como espejo que se mueve entre la representación simbólica y la presencia del destino que le espera (es decir, de una historia): “ Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual solo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la physis y la significación. ” (Benjamin *El origen del drama Barroco Alemán* 159).

2,2) Los personajes de Couve y la figura del héroe en *El picadero*, *La lección de pintura* y *La comedia del arte*.

Tal como se ha señalado con anterioridad sobre la escritura de Couve, existe una poética en la construcción de sus novelas en pro de un ideal estético. El ideal escritural contenido y expresado en las novelas ya mencionadas se reviste de un realismo ornamental para expresar un motivo nuevo. Es un hecho que los personajes de una narración realista son determinantes del relato, ya que ellos delimitan el devenir de los sucesos. Para Bajtín se puede encontrar en la escritura realista tintes de la escritura autobiográfica, ya que la realidad es agotada mediante la descripción y, el héroe, protagonista de la narración, desaparece en la inacción de la narración, “agotar a sí mismo y a la vida de uno en el contexto de la contemporaneidad (Bajtín 143). El vínculo entre el autor y su personaje en la novela realista/autobiográfica es estrecho, siendo el autor mediante su conocimiento de mundo el que construye el mundo que habitarán sus personajes. Algunas de las novelas de Couve son anacrónicas y utilizan personajes sacados de tiempos más cercanos a los contextos de los autores realistas originales, tales como los Sousa de *El Picadero*: una

familia de la oligarquía regional. En cambio, las novelas más tardías utilizan personajes más adecuados al contexto del autor en que fueron escritas: podemos encontrar rastros que muestran una temporalidad más contemporánea en algunos relatos, por ejemplo, en *La Comedia del Arte* se hacen alusiones a construcciones de Cartagena que denotan un antes y un después en los años de la ciudad, tales como la nueva plaza del lugar. Sin embargo, y considerando lo anterior, podemos realizar dos preguntas en torno a los personajes de Couve ¿Por qué pretender hacerlos realistas? ¿Cuál es la importancia de sus personajes considerando que hay una poética detrás de la escritura de sus novelas?

Antes de analizar más concretamente los personajes que crea y utiliza Couve en sus escritos es necesario parar en los aspectos más generales de estos. De la mano con su estilo escritural, los personajes en las novelas de Couve son heterogéneos aun cuando pueden encontrarse símiles entre sus características físicas y psicológicas. Por ejemplo, poniendo en una línea temporal todas las obras literarias de Couve y comparando el primer escrito, *Alamiro*, con las dos últimas comedias, no existe una orgánica entre la forma de relatar y mostrar a sus personajes. Más allá de una evidente extrañeza formal en el texto, es poco lo que puede decirse del intuido narrador de la historia, *Alamiro*: La fragmentariedad de la obra recuerda fotografías y la voz simula ser autobiográfica, ‘ ‘ Nací en uno de los cerros de Valparaíso. No sé bien en cual. En todo caso todos miran al mar’ ’ (*Alamiro* 17). Por otro lado, la prosa por la que Camondo se caracteriza inicialmente en las dos comedias se asemeja más a una prosa tradicional que pone énfasis en la descripción, ‘ ‘ El pintor Camondo, con su sombrero encima de las gafas, no era grueso ni bajo, ni flaco; tan común y corriente que esto dificultaba una descripción sobresaliente de su estampa y fisionomía’ ’ (533). Ambos personajes aparecen a través de diferentes voces, pero en ambos casos se utiliza la descripción del detalle para construir una primera impresión del personaje. En el caso de *Alamiro*, el detalle inicia a coro con la narración, el verbo nacer da vida al relato y a su vez cuenta una característica del narrador; sabemos que *Alamiro* nació en Valparaíso y esta será su primera característica principal. Camondo en cambio se presenta con una descripción más clara y más exhaustiva: Sabemos que no resalta en nada, su contextura es bastante mediocre. Una vaga descripción en primera persona y una más tradicional en tercera presentan a los personajes principales de las novelas de Couve; si hay que encontrar

un factor común y general entre ambas presentaciones de personajes, este vendría a ser la descripción.

El lugar que ocupa la descripción dentro de la poética del autor es crucial, y tal como se ha visto en sus diferentes escritos sobre arte y entrevistas, la concepción que tiene Couve para la descripción va unida a sus pretensiones de realismo. En la entrevista realizada por Cristián Warnken, Couve asegura que la descripción es importante para la escuela realista, incluso imponiéndose ante el contenido.²⁰ Por otro lado, la realidad que A.C quiere representar se encuentra castigada por la original; el juego entre el cómo pintar las cosas tal como son y el acabado de una obra permiten la creación de belleza en la poética de este autor. En ese sentido, los personajes al ser parte de la descripción y afán de realidad que anhela Couve, estos también vendrían a ser representaciones de una realidad castigada. En la misma entrevista, Couve dice que Emma Bovary como personaje, representa un ideal: el arribismo.²¹ Ahora, si consideramos los personajes como no solo actantes, sino también como temas castigados y entregados por la realidad, se rompe nuevamente el vínculo con el uso común y tradicional del realismo escritural. Una de las innovaciones que cambia las formas tempranas de hacer ficción en la modernidad es que, ahora, los personajes remiten a particulares en vez de universales, a diferencia de lo fijado por la tradición aristotélica:

Para empezar, los agentes (*actors*) del argumento y la escena de sus acciones debía colocarse en una nueva perspectiva literaria: el argumento debería ser llevado a cabo por gente particular en circunstancias particulares antes que, como había sido habitual en el pasado, por tipos humanos generales contra un trasfondo determinado primariamente por las convenciones literarias apropiadas al género del caso. (Watt 8).

Que los personajes de Couve se presenten por la descripción les entrega una significación y, se acercaría más su figura hacia un personaje tipo. Cuando Aristóteles dice que la tragedia y la comedia se encarga de imitar acciones de buenos o malos hombres, dice también que lo importante en la representación es el actuar más que el personaje, ‘ La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es

²⁰ Minuto 5:00

²¹ Minuto 4:35

reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones” (Aristóteles 10). El autor cae aquí en un nuevo problema respecto a la tradición realista, ya que sus personajes y la interacción que tienen con el mundo es más parecida al ideal clásico aristotélico que al quiebre en la ficción moderno. Si Couve quiso hacerlos realistas fue porque se presentan mediante la descripción. Incluso, tal como lo sucedido en la ya revisada novela *El Picadero*, los personajes mediante un simulado realismo apuntan y significan hacia otra intencionalidad. Angelino es el hijo de la familia Sousa y se podría decir que personaje. Tal como se señaló en el capítulo anterior, la construcción de dicha novela se hace mediante la polifonía de voces de los personajes que narran sus historias para así dar forma al presente de la familia Sousa. De este relato me interesa señalar la polifonía de voces que construyen la narración y dan forma al recuerdo de Angelino, Zapiola y los Sousa. Aun cuando esta novela se puede hacer pasar por realista mediante un ambiente burgués y costumbrista, la irregularidad en la narración y la presencia de una multitud de voces rompen automáticamente con la forma tradicional de narrar una historia realista. Los personajes toman un rol activo en la historia en la medida que se va revelando el pasado de cada uno -mediante su propia voz- y a la vez reconstruyendo una historia en común compartida por los Sousa. En este sentido los personajes de esta novela significan más allá de su propia individualidad.

Ahora, no en todas las novelas de Couve se presentan personajes como Angelino o Alamiro (personajes principales difusos que resulta difícil decir si son los protagonistas sin una lectura total de la obra), muchas veces los personajes de Couve resaltan algunos más por sobre los otros, tomando el rol principal en la narración y deviniendo los acontecimientos del relato de una forma más tradicional. Aquí es donde me es necesario introducir la figura del personaje protagonista o héroe de las novelas del autor y las implicancias que este recibe. Un personaje principal dentro de la tradición literaria, siempre se ha asociado a la figura de un héroe. Sin embargo, esta figura que encuentra su esplendor y máxima vitalidad en la épica tradicional y este ha ido cambiando a lo largo de los tiempos. Para Max Scheller, el héroe siempre es portador de un sistema de valores vitales y propios de una comunidad (Scheller 91). Esto se ve ejemplificado de forma clara en la épica y en la utilización de personajes tipo en la comedia y tragedia clásica. Pero, este ideal cambia cuando nos enfrentamos a las representaciones modernas y a las formas realistas de la

escritura; La interioridad de los personajes principales en las historias pasa a ser el filtro por el cual se construye el mundo y el sentido que quiere darle el autor a su héroe. Si antes los héroes, semidioses y súper humanos, veían su destino guiado por una mano del destino, ahora es su propia interioridad la que guía sus acciones. Sorel para Auerbach siente aburrimiento en los salones y es mediante este sentimiento que logra transmitir el sentimiento de la obra y las motivaciones que movilizan su interioridad: “Ya el aburrimiento en la mesa y en los salones de esta mansión noble, de que se lamenta Julián, no es un aburrimiento cualquiera (...) el aburrimiento es más bien un fenómeno histórico, político espiritual, de la época de la restauración (Auerbach 427). Los héroes del autor de Cartagena se asemejan a los protagonistas realistas de las novelas francesas, pero difieren en cuanto a su significación y a la construcción de su interioridad. Los héroes de Couve son personajes que dependen de cierta manera de su entorno, se construyen según casi una visión autobiográfica. En este sentido los personajes de esta novela significan más allá de su propia individualidad. Como ejemplo a esta situación podemos ejemplificar lo sucedido para Augusto en *La lección de pintura* (para no utilizar el ejemplo más obvio de *La comedia del Arte* y la presencia de dioses que interfieren): Augusto, es un joven que toda su vida es guiada por sus maestros. La dependencia entre las acciones de Augusto y su interioridad incluso llega a ser conflictiva, ya que toda su formación es pautaada por sus maestros y sus deseos de desarrollarse en la disciplina que este desea (la pintura neoclásica) son detenidos por los que deciden su destino.

Los personajes principales de Couve aun cuando aparentan ser protagonistas realistas y héroes modernos, todavía están subordinados a fuerzas que los guían. En este sentido, los héroes de Couve se asemejan más a personajes tipo que a héroes modernos. Que los personajes de este autor sean tipo quiere decir que importa más su dimensión simbólica que su accionar. Leonidas Morales en su lectura sobre *el descabezado* se detiene en la importancia alegórica de la escritura de Couve y llama a este fenómeno regulador en *La comedia del Arte* como la presencia de arquetipos (Morales 45). Menciono esto porque un arquetipo funciona de manera similar a un personaje tipo, ambos son concepciones predeterminadas que aparecen para regular la significación de un actuar. En este sentido, los personajes de Couve representan más de lo que aparentan incluso al pretender enmarcarse en una subjetividad moderna. La poética del autor en cuanto a la búsqueda de

una mimesis perfecta toca también a sus personajes; el héroe de las novelas es protagonista, independiente como sujeto, pero a su vez parte de una totalidad que busca transmitir algo más. Para Bajtín al definir la totalidad de un héroe (o personaje principal) es necesario tener el panorama completo de cada una de sus acciones, es decir, un héroe debe contemplarse solamente dentro de su totalidad y no desde momento episódicos (Bajtín 14). Con esto, el autor de *La lección de pintura* abre su aparente relato realista hacia la representación de un fenómeno aún más profundo: el destino del pintor rebelde y la soledad que significa el fracaso. En sus escritos sobre arte, Couve comenta en la ronda nocturna la belleza de esta pintura al alegorizar el juego que se da con la visión, la luz y la sombra.²² La importancia de los personajes para él es la dimensión alegórica que determina el juego entre la posición en que se encuentran. Importan más los personajes y juego en la disposición que hacen entre ellos que la totalidad de la obra; el detalle por sobre la totalidad.

Todos los personajes de Couve actúan según este principio del detalle hacia la totalidad. La poética del autor está determinada por una necesidad de entregar realidad y los personajes funcionan como actantes para ejemplificar los sucesos que entregan realidad al relato. Por otro lado, el personaje principal de las novelas de Couve, no funciona desde una interioridad hacia el mundo, sino que también se encuentra subordinado a la totalidad alegórica de la obra. El héroe entonces dentro de estas novelas, solo se presenta como una pieza más del relato aun cuando la historia gire en torno a él. El nombre, sus características y la descripción que se hace son símbolos vacíos vistos desde su individualidad. No existe una experiencia individual y objetiva para los protagonistas de Couve, toda experiencia es simbólica y según una totalidad.

2,3) El héroe y el espacio en Adolfo Couve: el personaje tipo y su relación con el ambiente en Couve.

Me interesa hacer un breve acercamiento a relación entre espacio y héroe, ya que este fenómeno sirve para ejemplificar como esto es tomado por Couve para definir el desarrollo (destino) de los protagonistas de sus historias. Considerando la importancia de los

²² Quizás para Couve una de las pinturas más importantes y más relevantes respecto al juego entre luz y sombra (Couve *La Ronda nocturna*. 750).

personajes en las novelas de Couve es vital reflexionar y mostrar como el espacio que habitan los protagonistas influye sobre ellos y como esto podría determinar sus acciones. Dentro de la tradición realista, la descripción de los espacios y personajes ocupa un rol principal en la construcción del mundo que se quiere representar. La realidad representada en el realismo varía según el sentido que el autor quiera contener dentro del mundo representado y la importancia que tiene el mundo dentro del ideal que quiera transmitir mediante un héroe o personaje principal el autor.

En algunos relatos del realismo francés, tales como en los de Balzac, encontramos una descripción de los personajes vinculada a los espacios que estos habitan. La crítica académica, alimentada por los escritos críticos del propio autor, han descrito este fenómeno aceptando la relación entre ambiente-personajes como elemento propio de la poética de este autor. Para Auerbach este autor puede considerarse junto a Stendhal como uno de los que conforman lo que él llama realismo contemporáneo (Auerbach 440). La importancia de la descripción de la señora Vauquer en *Papa Goriot*, es para Auerbach, una descripción que se iguala a la de la casa y los personajes que esta habita para así retratar mediante el ambiente, las características psicológicas de este personaje y su rol dentro de la sociedad que se quiere mostrar:

El retrato discurre bajo un tema principal, frecuentemente repetido: la armonía entre su persona, por un lado, y la habitación en la que se encuentra, la pensión que dirige, la vida que lleva, por otro; la armonía entre su persona y lo que nosotros (Y también Balzac a veces) llamaríamos un *milieu* (ambiente) (Auerbach 442).

Los personajes al encontrarse en armonía con el ambiente generan una doble significación en la descripción de ellos y de los espacios que habitan. Por un lado, representan lo que se explicita en el relato, y por otro, una representación que, en el caso de Balzac, es la unión de un espacio vital sentido como una representación total con sus habitantes (Auerbach 444). Este juego entre espacio-personajes permite que los actantes y sus acciones significan mucho más que la expresión literal que contienen las palabras que selecciona el autor o las decisiones que toman sus personajes. Por ejemplo y siguiendo esta misma novela es lo que sucede con Vautrin, el personaje que representa todos los valores contrarios a los impulsados por la sociedad burguesa francesa contemporánea a Balzac: un pordiosero que

solo busca hacerse rico, incluso cuando esto le valdría ser esclavista, pero, al final de la novela, termina por encarnar un ideal más noble que los que persigue y termina por adoptar Rastignac, el protagonista.

Volviendo a Couve, sus personajes aun cuando parecen ser realistas y modernos, tienden acercarse más hacia el personaje tipo clásico. Si consideramos esto, vemos que de forma similar a la unión ambiente-personaje de Balzac, los personajes tipo están determinados por el ambiente, pero la relación que guardan con el espacio no llega a ser tan sutil como y escritural como lo es en el autor de *Papa Goriot*. Bajtín, se refiere al problema del personaje tipo en relación con la dimensión estética que presenta un héroe. Un personaje principal tipo, al igual como todo héroe, busca expresar un ideal estético para un público; es representante de una colectividad y un ideal.²³ El personaje tipo se encuentra determinado por una fuerza mucho mayor que un destino, expresa un ideal traspasado desde la realidad de los hombres perdiendo su capacidad para expresar su condición ontológica humana: es pura expresión al punto de considerarse plástico (Bajtín 160). Ahora, esta idea nos arroja por consiguiente la dependencia formal entre el espacio de la narración y este personaje; una de las características más notables de los personajes realistas era el giro hacia una interioridad, una subjetividad que expresa un ideal pero que se construye y significa mediante la subjetividad del héroe. El personaje tipo abandona esta dimensión y su interioridad se determina únicamente por la totalidad de la obra y no al revés como lo que sucede con los héroes realistas:

Aparte del momento de generalización existe todavía el momento de la dependencia funcional detectada intuitivamente. El tipo no solo se entreteje con el mundo circundante (entorno objetual) sin que se representa como determinado por el en todos sus momentos; el tipo es el momento necesario de cierto entorno (no es la totalidad sino apenas una parte de ésta). (Bajtín 161)

La idea de un personaje anclado a un mundo regido por leyes que este no puede controlar es un tema que Couve saca brevemente en la entrevista de 1998. La idea de la luz y el cómo esta juega con la sombra e incluso las leyes físicas que aparecen en nuestro planeta son

²³ Idea tomada desde Bajtín y su noción de percibir al héroe como un personaje estético en la medida que representa un ideal que se expone al público.

fuerzas que para el autor escapan de nuestro entendimiento y de nuestro poder, “(...) yo creo que el problema es que no sabemos dónde estamos parados. Porque estamos buscando una seguridad que no existe. Estamos en un planeta suspendido en el espacio y sujeto por unas leyes que no controlamos”²⁴. En este sentido y similar a los personajes tipo, la realidad que Couve experimenta se escapa de nuestra capacidad para interferir en ella y pasamos a ser entes arrastrados por el devenir de la realidad y del mundo. En otra entrevista publicada por la revista Paula, Couve se refiere a esta misma incapacidad para interferir en eventos que determinan la vida de un sujeto, pero esta vez con relación a él mismo, “No. Yo siento que tengo que darle gracias a Dios que no me morí anoche, porque no me vino el dolor profundo al pecho que a veces me viene, y porque no me caí muerto en la alfombra. Porque yo siento que un día me va a venir un gran ataque, y yo no sé qué voy a hacer un lunes a las 3 de la mañana, llamando a la asistencia pública”²⁵. El tema de la literatura de Couve no solo está castigado por la realidad y por los que habitan dentro de ella, sino que también por las leyes que la definen. Para el autor, si los fenómenos que acontecen en la realidad al estar determinados por una fuerza mayor, también lo estarán dentro de su literatura.

El espacio de *La comedia del arte*, tal como se ha señalado de forma fugaz, es todo lo contrario a un contexto realista incluso desde la forma que se hace la narración. Aparecen dioses, personajes que escapan a la racionalidad y sus acciones son poco verosímiles o historias que parecen incorporarse de forma innecesaria y que rompen con el hilo de una narración que a simple vista es realista. En este sentido, el espacio de la novela es problemático y la Cartagena que se representa rompe con la Cartagena que podemos conocer hoy en día y que probablemente, visto de una forma objetiva, habitó Couve. Menciono esto no para entrar en un análisis exhaustivo de la novela, sino porque Cartagena aparece como espacio recurrente en la obra de Couve (tanto en su plástica como literatura). Por lo tanto, considero más pertinente ejemplificar la relación entre personaje-ambiente dentro de una novela que no había mencionado hasta ahora, *Balneario*.

Angélica es la protagonista de este relato, ella es una mujer vieja perteneciente a la antigua burguesía que pasa su vida en Cartagena. Fernando Pérez Villalón y Leonidas Morales señalan la importancia que tiene la apertura de este relato en relación con la figura de

²⁴ Minuto 17:35.

²⁵ Entrevista revista Paula. “Couve. *Conversación inédita*”

Angélica; el relato inicia con una descripción de Cartagena, caracterizando el balneario como un entorno sucio, abandonada y con deterioro infinito,

Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos aguzados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos entre las rocas. Balcones carcomidos, escalas de servicio, clausuradas, que se han venido al suelo, veletas oxidadas y atascadas, pájaros de fierro que porfían en la persistencia del viento. Llovizna que aparta de las olas a las gaviotas hambrientas, bandadas organizadas de pidenes que incrustan su paso presuroso en la arena negra, y las calles retorcidas con letreros que chirrían y agitan graves faltas de ortografía. (Couve, *Balneario* 445)

Fernando Pérez Villalón señala la importancia entre la relación del cuerpo de Angélica y la ciudad de Cartagena²⁶. Angélica contiene en su cuerpo la realidad de Cartagena: Al igual que la ciudad, ella representa una burguesía venida a menos, un recuerdo de su pasado pero manifestado en un presente desolado, “ Entonces se incorpora frente al espejo del ropero se repleta de agua y atreviéndose se baja los tirantes, desnuda hasta la cintura recorre sus pechos flácidos, su vientre hecho una arruga, sus antiguas formas desdibujadas. (455). Dentro de la narración, Angélica es presentada después que la propia ciudad de Cartagena y aun cuando podemos identificar una historia en las pocas páginas que tiene este relato, se tiende a perder el verdadero motivo por el cual Angélica se incorpora en esta historia. Como personaje principal, Angélica tiene bien poca participación dentro de lo que se cuenta y esto es porque incluso su nombre se funde con el de la ciudad, convirtiéndose en la representación alegórica del Balneario, “ ¿Qué tal, cómo te llamas? / Cartagena. ¿Y tú? / Muñeca, uno no se llama ¿o no te habías dado cuenta? ¿Sola? / Sí. ” (455). Podemos decir que Angélica funciona como un personaje tipo portador de un ideal o más concretamente, representa mediante una alegoría el paso del tiempo sobre una ciudad y la ruina en que se encuentra. Angélica entonces es un personaje que está construido únicamente con el fin de representar una totalidad y es incapaz de ejercer una subjetividad propia al estar

²⁶ “El personaje de ese cuento, Angélica, una mujer mayor, alegoriza de modo evidente la suerte de la ciudad” Pérez Villalón, *Escenas de Adolfo Couve (estudio en cinco miradas)*. Digital.

determinada por la realidad de la ciudad.²⁷ Este relato para Couve sería realista porque utiliza la idea del tema castigado por la realidad, pero este vendría a ser realista no porque toma espacios reales e identificables de la cotidianidad, sino porque se construye la historia mediante los procesos que rigen y determinan la experiencia de lo real. La Cartagena del relato no es más real que la que conocemos hoy en día porque tiene el mismo nombre, el realismo aparecería cuando Angélica se convierte en el reflejo de la ciudad y muestra como un personaje contiene un ideal, que en este caso y siguiendo la poética de Couve sería un tema universal. Los personajes tipo entonces y según la poética del autor, expresan un tema universal castigado por las leyes de lo real y por las características menester a los personajes tipo, esto es, ser parte de una totalidad y significar solo cuando se hace en conjunto. Esta significación es alegórica en la medida en que cada persona puede representar doblemente; Walter Benjamin, al referirse sobre el *Trauerspiel*, dice que el tratamiento dialectico de la alegoría no puede verse unívocamente, sino que es múltiple e impredecible: ‘‘ Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo’’ (Benjamin 167). Angélica como un personaje independiente no logra significar nada más que una vieja que se lamenta por su presente. Cartagena tampoco logra ser más que una ciudad con pésimas características si no es vista en conjunto con el cuerpo de Angélica y así, darle forma a la historia. La significación y la manera estética que nos muestran los espacios de los relatos (descripción) apuntan hacia algo que no se puede ver si no es resignificado desde la orgánica de la historia. El tema universal aparece cuando ambas partes del relato se juntan y alegorizan la idea de una ruina contenida tanto en el cuerpo de Angélica, como en las calles del balneario.

Podemos decir que los personajes de Couve se encuentran en una estrecha dependencia con el ambiente en que se desarrollan. Más que un gesto hacia las descripciones de Balzac, la poética de A.C apunta más hacia una posición propia y más personal que determina los personajes como una totalidad simbólica determinada por un motivo más grande. Los personajes de este autor, tal como señala Bajtín sobre los personajes tipo, cumplen una

²⁷ Leonidas Morales sigue otro camino no tan alejado al mío en su lectura, pero con otro fin. Para el Cartagena actúa como espacio heterotópico que simboliza un espacio que se mueve a las afueras del Chile que conocemos, un espacio otro que espejea con la realidad de lo que llamamos Chile. (Morales 69).

doble significación al presentar una estética hacia el espectador. La construcción de los mundos contenidos en los relatos se encuentra en sincronía con la construcción de los personajes que los habitan. Ambos deben actuar en conjunto para expresar un ideal dentro de la poética de Couve y ambos significan doblemente cuando son presentados en las historias: los personajes tipos de Couve significan lo que son, sujetos, pero su subjetividad y su accionar está determinado por un sentido mayor. Esta característica es justamente la que me gustaría desarrollar en los siguientes apartados y dejar planteada la pregunta que guía mi lectura ¿Hacia dónde están determinados estos personajes y que buscan alegorizar? O planteada desde la poética de Couve: ¿Qué tema universal se encuentra castigado en los personajes principales, los héroes de sus novelas?

2,4) El destino del héroe en *La lección de pintura* y *La comedia del arte*. La relación entre el héroe y el artista, Camondo y Augusto: El estado del arte para Couve.

Hasta ahora se ha problematizado el rol que cumplen los personajes de Adolfo Couve desde un punto de vista teórico. Sabemos que ellos constituyen una dimensión crucial dentro de sus relatos, pero su significación, su estética y el cómo significan para el lector, escapa del canon realista y de los personajes típicos de la novela moderna. Siguiendo esta idea de los personajes -o héroes- como una construcción alegórica de algo más (personaje tipo) y la sincronía que guardan estos con el espacio, es momento de preguntarnos y responder por el sentido de esta alegoría. Todos los personajes principales en la obra de Couve tienen diferentes elementos comunes entre sí, en algunos aparecen pequeños atisbos de sentido entre ellos: algunos son pintores, otros comparten entornos similares o sencillamente la misma ciudad. Cualquiera sea la relación entre ellos, es importante señalar -y considerando que contienen una doble significación de sentido- que su construcción no es aleatoria y que existe un motivo común al porqué de sus historias, problemas y características. Incluso, es menester tener presente que el autor construye su obra según una poética. El silencio que tuvo Couve después de escribir *El pasaje* no es casualidad, existe algo más entre su persona, sus personajes, y su obra. La dirección que caminan sus personajes y el devenir que les espera se encuentra encadenado al sentido alegórico que expresan y el tipo de relación fenomenológica que genera su actuar y su devenir en el mundo.

Pongamos como ejemplo a Camondo como un personaje ejemplar en el desarrollo escritural de Couve y como un buen representante de su poética. La historia de este viejo pintor comienza en la primera comedia *La comedia del arte* y termina en *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, gestándose la idea de un personaje mucho más complejo y completo como los que habíamos visto hasta entonces. En palabras del propio Couve, la historia de Camondo es un arquetipo, algo que le cayó del cielo, un regalo.²⁸ Este concepto vinculado al psicoanálisis de Jung anuncia una idea primordial, antigua y arcaica instaurada dentro de todos nosotros, es innato.²⁹ Esta idea vendría a ser similar a la idea de un personaje tipo y siendo ambos conceptos casi complementarios. Las representaciones simbólicas del arquetipo operan de forma similar al personaje tipo: en ambos conceptos se engloba una significación previa que se instaure y muda hacia un significante que encarna a manera de avatar, el sentido de la idea o concepto. Camondo es un pintor que junto a Marieta llegan a la San Julián, una posada de Cartagena. Cuando Couve se refiere al sentido de esta novela en la entrevista junto a Warnken, este la califica como una obra que toma a la pintura misma como tema. Si pensamos esta idea desde el desarrollo de la historia vemos que el encargado de representar este fenómeno es Camondo al ser un pintor y el personaje principal de la novela. Ahora, los personajes de Couve tal como se ha analizado y expresado con anterioridad son expresión de algo más y contienen en sí una doble significación al ser personajes tipo. Según la poética de Couve estos personajes al ser parte de la representación mimética en la obra deben estar castigados por un elemento o idea de la realidad. El personaje principal, Camondo, no representa el estado del arte por sí mismo porque sería imposible que un pintor pueda contener dentro de sí todas las otras disciplinas. En este sentido Couve tiene claro que existen otras formas miméticas en el arte y por eso incluye la presencia de Gastón Aosta, el fotógrafo. El héroe de la historia entonces no es el estado del arte en sí, sino que su actuar e historia alegorizarían este. Si este es el caso, el viejo pintor de la novela es el artista, y no cualquiera, Camondo es el artista realista: ‘‘Ya entre las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la

²⁸ Parte 2 Minuto 4:42. Leonidas Morales trabaja esta idea y la utiliza para reafirmar su idea sobre el arquetipo del descabezado. Sin embargo, mi intención en la mención de este fenómeno no es detenerme profundamente en la historia del concepto, sino relacionarla a la idea del personaje tipo.

²⁹ Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* dice que cuando un arquetipo de concientiza, varía según la forma la conciencia individual de cada sujeto. En este caso, y según Couve, la novela sería una interpretación de uno.

tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad introduciéndola en esa superficie plana” (555). En palabras del propio A.C, la descripción es el medio por el cual se desarrolla la escuela realista.³⁰ Sin embargo, el talento y la relación de Camondo desde las primeras páginas de su desarrollo que se presenta como problemática e infértil. Alfonso Camondo es un pintor que no está conforme con su obra, “El pintor se negaba a comer argumentando que no sentía la satisfacción del deber cumplido y, quitando los colchones al somier, obligaba a Marieta a encaramarse allí para dar la pose” (556).

Todo el entorno que se nos presenta se asemeja a la realidad de Camondo, desde la pensión hasta su pareja, Marieta. Lo mustio y viejo de la pensión San Julián recuerdan el fracaso e impotencia que siente Camondo por no poder traducir la realidad. La idea de ruina aquí aparece de una forma muy fuerte tanto en Camondo como en su pareja Marieta. Se nos muestra brevemente el pasado artístico de Marieta como modelo para contrastar con la frustración del presente y la idea de un futuro desolado que nos queda al ver la pareja:

Muchas veces con la vista perdida en la lejanía evocaba sus inicios: una interminable banca ante una gigantesca puerta en el segundo piso del palacio de Bellas Artes. Sobre el dintel, una inscripción ininteligible. El corredor de mármol de dos colores y, allí, sentadas, las mujeres aguardando que se abriera esa sala y una ordenanza las llamara por turno a la prueba (556)

El presente de la historia muestra una realidad que espejea con la vida de Camondo y Marieta, resaltando su miseria y frustración. Si Camondo representa la figura del artista en el arte, Marieta vendría a funcionar como su musa inspiradora al ser esta la modelo que inspira a Camondo a retratar la realidad contenida en su cuerpo. Me interesa detenerme brevemente en este gesto contenido dentro del rol de Marieta, porque al ser Marieta la pareja y modelo de Camondo, esto quiere decir que esta funciona como objeto a imitar y a la vez, como la inspiración propia del artista. Pero esto también nos dice que al ser Marieta un cuerpo viejo y venido a menos, la realidad que Camondo quiere representar también se encuentra venida a menos. Similar a lo sucedido en *Balneario* con Angélica, el cuerpo de Marieta se encuentra en consonancia con la ciudad de Cartagena, con la San Julián y con el propio Alonso Camondo. En un momento temprano de la historia Marieta engaña a

³⁰ Minuto 2:40.

Camondo con un fotógrafo llamado Gastón Aosta. El viejo pintor los descubre en el acto y no haya mejor cosa que ponerse unos cuernos y usarlos hasta para ir a comer. La infidelidad de Marieta con el fotógrafo puede verse como el desplazamiento del mundo a representar en una disciplina hacia otra. Hegel refiriéndose a la esencia de la pintura, comienza por definirla en contraposición con la escultura y marcando los medios que se usan para imitar como una característica que determina a la pintura³¹. Entre la pintura y la fotografía existe un vínculo muy cercano entre los medios que se valen para representar la realidad: aun cuando la pintura utilice pigmentos y colores fabricados por el pintor, el elemento principal dentro del proceso es la luz. Para Couve la luz es el elemento más importante en la pintura ya que este determina la forma de las cosas dentro del instante en que son vistas.³² La fotografía por su lado se vale de la ausencia de luz para darle forma a los objetos captados desde la realidad; una cámara análoga utiliza la obturación del mecanismo para controlar el paso de la luz en la fotografía, ya que un exceso terminaría por entregar una fotografía en blanco, sin formas que se puedan percibir, en este sentido, en la fotografía la oscuridad es la que entrega forma a los objetos y la luz los borra. Esta cercanía y a la vez diferencia entre ambas disciplinas también es mencionada por el autor en la entrevista de Warnken, y se explica la motivación de la incorporación del engaño de Marieta en el relato. La fotografía según Couve amenaza a todas las artes, pero es la pintura la que se ve más afectada por la cercanía que tiene con la disciplina³³. El engaño ya podía entre verse si se considera a Marieta como una representación simbólica de la motivación y cercanía del pintor con su obra. La crisis de la pintura, expresada en este episodio por el engaño de Marieta, anuncia el desarrollo posterior de Camondo y, por consiguiente, del artista. Camondo utiliza los cuernos hasta para ir a pintar y no se logra librar de ellos hasta su intento de suicidio y encuentro con helena, “ Cada mañana Camondo cargaba su caja de oleos no solo con tubos y frascos, sino que introducía entre los pinceles los cachos de venado” (568)

³¹ Hegel en *Lecciones sobre estética* se refiere a la materialidad sensible de la pintura como diferencia con el resto de las otras artes. (Hegel 558).

³² Parte 2 minuto 21:59.

³³ Este tema se aborda dentro de muchos momentos de la entrevista, pero aparece directamente cuando Couve habla sobre una anécdota que le sirvió para construir *La comedia del arte*. Minuto 3:05

El momento del engaño puede considerarse como la primera renuncia de Camondo a la pintura. La separación del viejo pintor con su pareja significa el quiebre en la producción del artista. Luego del quiebre con Marieta y el viaje de la vieja modelo a su ciudad natal, Arica, Camondo acompañado del abandono y la frustración de su obra decide suicidarse ahogándose en el mar. Junto a la playa había una joven que esperaba el regreso de su pareja, un hombre que murió ahogado y esto le había trastornado el juicio. En un último momento, luego de haber sentido el llamado de las profundidades, Camondo decide no suicidarse y se tiende boca abajo en la arena. La mujer al confundirlo por un náufrago y por consecuencia con su pareja muerta lo acaricia e inicia una relación con el viejo pintor. En la historia este momento se nos anuncia de una forma bastante problemática y significativa, “ Y Camondo, quien había muerto definitivamente para el arte, renacía para el amor. ¡Pintores del mundo, regocijaos: Camondo ha echado pinceles y cuernos al mar! (570). Helena no solo significaba una nueva pareja para el viejo, sino que también representaba el abandono de la pintura como oficio y el comienzo de una vida normal. Esto lo sabemos porque la figura de Camondo comienza a ganar características claramente mundanas y terrenales, “ En el lecho encontró también novedades que no viene al caso detallar; solo acotar que la mujer del buzo le despertó instintos levemente sádicos y así conoció Camondo el placer a través del hostigamiento” (571). La vida de Camondo y Helena se describe de sobre manera normal, una rutina con una casa para ellos solos, un ritmo de vida completamente mundano. Se nos da a entender que esta realidad normal nunca la pudo haber alcanzado una persona que se dedica al arte y que incluso, son incompatibles encontrándose la labor de la artista enaltecida por sobre la normalidad:

La pareja redescubrió la vida doméstica y aunque Camondo bajo varios peldaños de categoría, se sintió eufórico al adquirir vajilla barata, cortinas en la ropa usada, en fin, alhajar su nueva vivienda como si nunca antes lo hubiese hecho. Pasaba en limpio su anterior etapa hogareña, calcaba de mejor a peor, pero en un entorno tan insólito y original que un azucare de plástico sobre la ventana frente al mar, adquirido en un baratillo de San Antonio, tenía un peso, una proyección que jamás alcanzaron sus juegos de porcelana y enseres finos cuando convivía con Marieta (571)

Cabe destacar de la descripción anterior de la vida con Helena la importancia de los objetos cotidianos como formas extrañas para la cotidianidad del pintor. Los objetos cotidianos son los que construyen la realidad de una cotidianidad. La pareja al exponerse a objetos cotidianos y al hacerlos partes de su vida están incorporando una realidad dentro de su existencia. Esta realidad que incorporan no es en un sentido literal, sino que apunta más hacia una realidad que se hace mediante la representación. El arte para Hegel sustituye la realidad efectiva simulando una experiencia natural e incluso, puede impulsar la necesidad de experimentar sensaciones ‘ ‘ Pero en este ámbito tal suscitación no se produce mediante la experiencia efectivamente real misma, sino mediante la apariencia de esta, pues el arte sustituye ilusoriamente la realidad efectiva por sus producciones’’ (Hegel 38). Resulta problemático pensar que un pintor, alguien que se encarga de traducir la realidad, recién ahora cuando renuncia a la pintura puede sentir una cercanía con lo cotidiano, lo sensorial expresado en lo carnal y lo real, contenido en su ritmo de vida. Aquí se comprueba lo que proyecta Camondo para los lectores desde que es introducido, la mediocridad y el fracaso de un artista incapaz de realizar su obra.

El destino del personaje principal de la novela se determina por el sentido que nos quiere entregar el autor. Aun cuando se pueda creer que el desarrollo de la historia se desprende a partir de la subjetividad del personaje principal, el relato ya está determinado desde un comienzo por el mensaje que quiere transmitir el autor de la novela. Bajtín se refiere a este fenómeno en relación al valor artístico que tiene dentro de una obra y como se opone a la conciencia del héroe:

El destino como valor artístico es transgrediente a la autoconciencia. El destino es el valor principal que regula, ordena y unifica todos los momentos transgredientes con respecto al héroe; aprovechamos nuestra extraposición respecto al héroe para comprender y ver la totalidad de su destino. El destino no es el yo-para-mí del héroe sino su existencia, es aquello que le es dado, aquellos que el resultado ser; no es la forma de su planteamiento sino la forma de su dación (Bajtín 155)

Camondo según esta lógica vendría a estar significado y designado según un fin desde que sabemos reconocerlo como personaje tipo. Esto es un gesto recurrente en la escritura de Adolfo Couve porque esta expresado dentro de su poética. Tal como se ha señalado con

anterioridad, la idea de un tema castigado al ser algo tomado desde la realidad expresa una idea que ya vendría a determinar la obra de arte -en este caso el relato- a un momento previo a su producción. No solo en *La comedia del arte* existe un destino fijado para los personajes, sino que en todos los escritos narrativos de Couve hay un destino que mueve a sus personajes en pro de una sincronía y una totalidad.

La orgánica dentro de las obras de Couve se expresa en el cómo sus personajes son determinados para expresar un ideal superior. Un caso que me parece bastante interesante leerlo a la par de lo que representa Camondo es el joven Augusto de *La lección de pintura*: en los dos relatos se utiliza la idea del genio, el desarrollo del artista, el espacio que ocupan los pintores de caballete dentro del arte y el destino que les espera a los que siguen un camino diferente de la convención. La idea del cuento de hadas que Leonidas Morales encuentra en su lectura al comienzo del relato³⁴ refuerza el ver el desarrollo de Augusto como un devenir predeterminado desde un comienzo. En consiguiente los maestros del niño actúan como guías tanto en la formación del niño como en el relato. Sin ninguno de los dos el joven Augusto no habría podido iniciarse en la pintura, “ Como el pequeño era rápido en resolver los problemas que el señor Aguiar le planteaba, y este se impacientara por que a cada momento el chico lo interrumpía, empezó Augusto, para tardar más tiempo, a dibujar al pie de las cifras y de las frases” (280). Similar a los tutores de los árboles que se utilizan para que crezcan según el sentido deseado, en el caso del determinismo del relato, los maestros ayudan -sea por la influencia o por el rechazo- a guiar al joven Augusto hacia un destino que escapa de la pintura y toma nido dentro de los artistas -según el autor y el relato- más afortunados.

Ya al final de la novela, se anuncia el verdadero destino y el verdadero sentido del desarrollo de Augusto: cuando Augusto se encuentra despidiéndose de su última maestra y siente rechazo hacia el mismo, la descripción de la estación de tren toma otro significado y pasa desde un simple lugar a una bisagra de transición entre un sentimiento a otro. Podemos decir que aquí se establece un percepto³⁵ dentro de la novela y, por ende, un tema universal.

³⁴ La idea del joven dentro del barril como una señal de su destino (Morales 54).

³⁵ El concepto de percepto se postula brevemente de forma póstuma por Gilles Deleuze en *El abecedario de Gilles Deleuze* del año 1988 y 1989 pero publicadas en 1996. Un percepto aparece como sensaciones y valores que trascienden a la obra misma (y por lo tanto al artista) pero que se ven contenidas en ella.

La vida de Augusto siempre había sido tranquila y guiada en todo momento por algún maestro. Ahora que se veía solo a los pies de un tren que lo llevara lejos (y que simboliza el tránsito de un momento hacia otro), se da cuenta que su destino que se encontraba determinado desde el momento en que se inició en el arte de la pintura, siempre fue la soledad ‘‘ (...) y conoció por primera vez la soledad que aguarda en este mundo a los más afortunados’’ (308). En este punto los detalles de la historia de Augusto se hacen hacia un lado para exponer hacia el lector la totalidad de la obra significada por el destino del joven y para el joven. Según Couve en la obra artística de Rafael existe una tendencia a eliminar lo superficial para dar paso a la totalidad (Couve *Rafael* 776), similar es lo sucedido cuando contemplamos los personajes de sus novelas; a partir de los detalles que afectan a sus protagonistas, se da paso para expresar la totalidad de la obra contenida en un tema universal. Ambos pintores, Augusto y Camondo, uno en el comienzo de su carrera y el otro al final, viven el desarrollo de su historia condicionados por tutores, dioses o musas que determinan la physis de su vida y destino. El estado del arte, alegorizado en *La lección de pintura* por Augusto y sus maestros, y en *La comedia del arte* por Camondo y su mediocridad, expresan y se encargan de abordar el problema de la representación dentro del arte. También para Couve, el protagonista de sus comedias es un mediocre y esto lo llega a afirmar en su entrevista de 1998,³⁶ pero esta mediocridad está determinada por una incapacidad de traducir la realidad. Este tema ya había aparecido dentro de la primera comedia, alegorizado por el engaño de Marieta con Gastón Aosta, el fotógrafo. En esta misma entrevista, tal como lo mencione con anterioridad, el autor confiesa que la primera comedia es un retrato del estado del arte. Considerando esto y el cómo Adolfo Couve construye sus personajes, podemos decir la pintura se encuentra viviendo una crisis. Este considera la primera novela como un aporte notable a la pintura ³⁷, ya que en ella estaría alegorizada el estado del arte: Un espacio hostil en donde la representación está en crisis y los pintores más tradicionales no logran encontrar un espacio (como el joven Augusto pintando abstraído en el neoclasicismo dentro de la escuela de pintura mientras sus compañeros se interesan por las formas nuevas más cercanas a las vanguardias). Sin

Independientes de su lectura, un percepto se mantiene en el tiempo, ya que se vincula con la esencia. Minuto 35:40.

³⁶ Minuto 22:35

³⁷ Minuto 0:27

embargo, es necesario profundizar aún más esta lectura llevada textualmente a uno de los relatos.

Existe un pequeño episodio en *La comedia del Arte* que se ha leído por la crítica como la posición de Couve frente a las vanguardias artísticas emergentes y tradicionales. Durante el aparente viaje de Camondo hacia Arica en búsqueda de Marieta, este conoce una serie de artistas de todo el mundo. La motivación que lleva a Camondo tomar este barco es la recuperación de Marieta, su modelo y pareja. Para el pintor, Marieta no solo significaba un vínculo afectivo, sino que representaba la búsqueda de un ideal dentro de la pintura que no podía reemplazar con nada más, ‘ ‘ Ella representaba además su ideal de belleza, se trataba de su modelo oficial’’ (587). El delirio de haber tomado este barco es gracias a que después de la infidelidad de Marieta con el fotógrafo, Camondo siente que su motivación ha sido manchada y, la forma por la que pinta es imposible sin su presencia inmaculada, ‘ ‘ ¿Qué fijar ahora sobre la tela? ¿Esa triste y descompuesta decadencia? ¿Inventar, mentir, pintar de memoria, ante esa irremediable máscara, replica de su antiguo propósito de armonía?’’ (587). Aquí aparece una de las primeras apreciaciones sobre el estado del arte, Camondo se pregunta sobre la relación entre los fotógrafos y los cineastas con la realidad debido a la fugacidad de sus medios, ‘ ‘ Me pregunto, se decía Camondo, ¿en qué perseveran los fotógrafos y cineastas, en que tiempo largo labora? Cuando efímero ha de ser entonces el resultado de sus visores, lentes y filtros, cuando esas enormes comparsas de colaboradores y comediantes son plasmadas en menos que canta un gallo. ’’ (588). La fotografía es un medio de reproducción que se caracteriza por su inmediatez y por lo instantáneo de su relación con la realidad. Esta instantaneidad no quiere expresar únicamente la fugacidad, sino también la absolutización de un instante fuera del tiempo; la fotografía se caracteriza por retratar un instante fuera del tiempo de la forma más completa posible. Para Couve, esto no bastaría para representar lo que realmente se ve en la realidad, ‘ ‘lo que uno habla de la realidad tampoco es la realidad’’³⁸. Por su parte el trabajo sobre la realidad está fijado por el juego entre todos los factores que lo componen y, en este caso, ambas, la fotografía y la pintura se quedan cortas al retratar los temas universales que para Couve determinan el mundo que habitamos, ‘ ‘ la sombra es al revés, es la ausencia de luz, la ausencia de color, el hueco. Todo está muy armado de la naturaleza de eso: lo que sobresale y lo que se hunde

³⁸ Minuto 22:18

y ahí hay un misterio entre esas dos consistencias, lo que se va hacia dentro -hacia la nada- y lo que trata de ser”³⁹.

Volviendo al viaje de Camondo en el barco SCORPION, la presencia de los artistas en el barco se utiliza como referencia para hacer notar la posición de Couve frente a los movimientos que en la pintura escapan de la tradicionalidad de la forma. Los artistas son acróbatas y son alemanes, dos gestos que pueden verse como una referencia hacia las corrientes vanguardistas alemanas, particularmente el expresionismo, “Por compañeros tenía a un conjunto de acróbatas que iban a Perú. A modo de descanso hacían la travesía por mar. De origen alemán, se especializaban en efectuar sus acrobacias en motocicletas a gran altura sobre cables que extendían de un edificio a otro” (590). También entre los alemanes se encuentra una mujer que viaja junto a una niña que le falta una mano. Este gesto puede tomarse como una crítica de Couve hacia el expresionismo alemán por considerarlo carente de forma y técnica. Sumado a esto, hay que considerar que al igual que Camondo, un pintor que ha perdido a su musa e inspiración, los acróbatas alemanes se encuentran en el mismo barco que él y la mujer que viaja con la niña también va al encuentro de alguien en su destino que le prometió una prótesis, “ Parece que el marido haga promedito colocarle una prótesis. La palabra prótesis sonó como si pereciera a su lengua de origen” (591). La búsqueda de un ser que sirva de inspiración para el artista se puede ver como un motivo en común entre los viajeros de ese barco. Couve es más crítico al identificar a la niña que viaja junto a la alemana como una manca, ya que está diciendo que el expresionismo es un movimiento que carece de técnica (la mano) y una inspiración (el marido que busca la mujer y que le prometió la prótesis-técnica). Una prótesis, es, al fin y al cabo, una réplica de una mano y, cumplía a comienzos del siglo XX una función meramente ornamental y no funcional. Las vanguardias, entonces son movimientos que mediante la apariencia y la copia sin técnica de una realidad pueden lograr engañar al espectador, pero no así traducir la realidad (porque para Couve la diferencia entre traducir y copiar es lo que diferencia a los grandes artistas del resto⁴⁰. Por lo tanto, ese barco alegoriza el estado mismo del arte, pero no hay que olvidar que Camondo también se encuentra dentro de él.

³⁹ Minuto 23:19

⁴⁰ Minuto 20:17

Un tema que no me gustaría pasar por alto y es menester a la construcción del relato y a la dimensión orgánica que tiene el héroe con los demás elementos de la historia es el rol del autor y el lugar que ocupa dentro y fuera de sus personajes. El nombre del autor, Adolfo Couve, parece estar presente cuando leemos los nombres de sus personajes: Alonso Camondo, Augusto, Angelino, Angélica, Alamiro, etc. Quizás en el caso de Camondo es más claro ver la relación entre el personaje y su autor Adolfo Couve-Alonso Camondo. Esto no es resultaría una sorpresa si es visto desde la posición que los valores que movilizan al autor para crear una obra son los mismos que se heredan a su personaje (Bajtín 144). Pero esto no basta para describir el vínculo que guarda Couve con sus personajes, ya que sea por el constante uso de nombres que comienzan con la letra A, o las similitudes obvias entre sus héroes y su persona (Cartagena o son personas que se dedican a lo mismo que Couve), existe una dimensión testimonial y biográfica dentro de su escritura aun cuando según la poética del propio Couve un escritor realista se anula dentro del relato. Los datos biográficos que utiliza dentro de sus escritos (por ejemplo, el pintar con pasta de dientes de Augusto, el factor biográfico que se dice estar presente en *El Picadero* o las similitudes entre Alamiro y lo que Couve contaba en sus entrevistas sobre su padre⁴¹), es una razón para considerar la importancia de la figura del autor latente dentro de sus personajes y ver su presencia al comienzo de la primera comedia como un gesto para incorporarse dentro del relato y de la figura de Camondo.

El destino y el devenir de sus personajes es también el que Couve siente para sí mismo. Si el estado del arte está en crisis debido a la representación, Couve también es parte del problema porque Camondo también viaja dentro del barco en búsqueda de la inspiración.

⁴¹ La escena de la iglesia en Alamiro y la presencia del padre en el relato, se asemeja mucho con lo dicho por Couve en la entrevista de la revista *Paula* en donde su padre aparece como una figura desgastadora.

2,5) El fracaso como destino común entre los protagonistas y la imposibilidad de escapar del destino: La decapitación del Perseo y la de Camondo.

Todo mi trabajo durante toda mi vida ha sido descalificado. Así es que cuando a mí me califican bien yo me sonrojo. Soy el primer sorprendido cuando encuentran buenas mis cosas porque nunca esperé que algún día iban a entender que yo también estaba trabajando al revés. Adolfo Couve, Revista Paula

Es natural identificar un estilo común en la escritura de algún autor, pero cuando esta escritura se encuentra determinada por una poética, es necesario comenzar a dudar del sentido de este estilo y poner atención al porque se hace de esta manera. Tal como se ha señalado en el apartado anterior, los personajes de Couve presentan una doble significación al representar algo más dentro y con la historia que acontecen. El espacio de la narración se muestra en sincronía con los personajes que actúan sobre el relato, abriendo las acciones y acontecimientos hacia otra dimensión más velada, es decir, la descripción en el relato es más que un simple retrato. Considerando lo anterior, es necesario ver con un ojo hacia el contenido y con otro los dichos del propio autor para comprender el sentido de las novelas de Couve. El realismo de Couve imita la realidad según un tema castigado que determina el acontecer de la obra, encadenando a los personajes hacia una representación que pueda transmitir este fenómeno hacia el receptor.

Apareció también la figura del héroe, el personaje principal dentro de las novelas de Couve y el centro desde el cual se desarrollarán sus novelas. Ya sea por su subjetividad o por la dimensión estética que representa como personaje protagonista, los personajes principales son significantes que actúan en cadena con el espacio de la novela, significando en conjunto el ideal estético de Couve e incorporándose dentro de él. Los personajes de las novelas tienen un destino en común, ya sea por la manera en que expresan el ideal del autor o por temáticas similares (la pintura, la ciudad, el campo, etc.). Existe un percepto que aparece constantemente dentro de los personajes, siguiendo la estética del autor podría decirse que un tema universal, pero, para analizarlo y describirlo, es necesario hacer una revisión del corpus literario ya expuesto y revisar como se expresa este destino en común compartido por todos los protagonistas; para responder cual es el destino del héroe se debe encontrar un tema universal implícito dentro del devenir de los personajes.

La primera novela que me gustaría describir para dar cuenta del destino del héroe es una que escapa a simple vista de la temática de las otras dos dentro del corpus a analizar. La novela *El picadero* presenta una estructura y temática diferente de *La lección de pintura* y *La comedia del arte*, debido a sus ornamentos anacrónicos que la hacen parecer una novela realista. El argumento de la novela ya ha sido explicitado en uno de los apartados de esta tesis, pero me es necesario para una correcta comprensión del destino de los personajes, volver a repasar sobre la historia y describir la relación entre cada uno de los personajes del relato. Angelino es el hijo de los Sousa, una familia que habita en provincia, de grandes ingresos, terrenos y con una historia familia enlazada a las épocas coloniales y criollas. Los pequeños capítulos del relato se mueven entre el pasado y el presente; la historia de los Sousa es un espejo que retrata tanto la historia del gobernador Zapiola, el presente de Blanca Diana y la vida de Angelino. El pasado recuerda constantemente la presencia de Angelino, ya implícita en el primer capítulo con el amante de Blanca Diana, “ ¿Por qué algunos seres fantasmas nos llaman hasta parajes encantados y cantados y cambiantes laberintos que es imposible abandonar?” (106). Los recuerdos del primer capítulo se entremezclan con el presente entre el amante de Blanca Diana y su hijo, formando una narración que se confunde entre un pasado que se pretende olvidar y un presente en desarrollo, “ Sueño dentro de otro sueño, hijo de otro ajeno, viejo amor dentro de uno nuevo” (109). Zapiola es otra imagen que reflejara el presente de la familia, haciéndose presente desde un cuadro, el relato del antiguo gobernador corta constantemente el recuerdo la historia de la familia, determinando casi como un sentir que se mantiene en el tiempo hasta el presente de los Sousa. En este punto ya se puede hablar de un cierto determinismo en la relación y un destino para los personajes. El presente de los Sousa está determinado por un sentimiento que se extiende casi de forma sincrónica desde el pasado del picadero. Se hace explícita esta relación ya desde la primera irrupción de Zapiola en el relato: “Angelino Sousa decencia de una historia. La del gobernador Zapiola. Las líneas de sucesión han sido siempre respetadas. Ocupaba el lugar preciso, como el de una estrella. Cuanto vestía no recordaba a nadie una tienda” (112).

Similar es lo sucedió a Raquel, la hermana de Blanca Diana, la cual termina sus días como un ser humano desarraigado y desahuciado. Dada una fuga por amor que le significó a Raquel perder toda posibilidad de un futuro estable, se muestra su figura frente al joven

Angelino como una mujer casi vagabunda que le vende a su sobrino las cosas que había guardado durante su juventud y, se expone el presenta de la mujer como el fracaso de un proyecto que desde su juventud había comenzado, ‘‘Angelino le compró todos los testimonios de un gran pasado, para despojarla de la posibilidad de probar entre gente humilde su origen. Raquel vendió todo, incluso varias veces su cada, pero aquellos objetos de tradición los devolvió por poco precio a través de las manos de su sobrino’’ (140). Los objetos que el joven compra son la prueba de una historia, al adquirirlos Angelino, este se libra de la vergüenza que siente al ver a su tía de esta forma y la culpa que puede llegar a sentir bajo la responsabilidad sentimental de ayudarla. La imposibilidad de cumplir un proyecto y la aparición del fracaso simbolizado en la muerte de Angelino, Blanca Diana, El señor Sousa o hasta el mismo Zapiola, muestra un destino determinado por todos los elementos que aparecen dentro de la historia y que en conjunto construyen el tema universal de la obra; el lugar en que se desarrolla empapa a todos los personajes determinándolos y castigándolos hacia un destino en común. Angelino es un recuerdo que entre las líneas del relato aparece transparente a momentos dentro de otras voces y como una imagen reflejada del destino de todos los personajes, ya que en su muerte anuncia la decadencia de los Sousa y alegoriza el destino común que todos cumplen en la historia. La construcción que tienen los personajes de Couve al ser cercana a la de un personaje tipo, esta determina la significación de todos los elementos del relato hacia una orgánica conteniendo desde el lugar hasta las acciones de los propios actantes. Todo lo que sucede a los personajes solo se puede entender si se contempla desde una vista de la totalidad de los sucesos. El tema de la novela se encuentra castigado desde que comienza a narrarse con atención en el maestro de equitación de Blanca Diana, pero va moviéndose en el relato para entregar una descripción completa del destino de los Sousa, expresado en la muerte de Angelino; el tema universal de *El picadero* es, por lo tanto, la incapacidad de concretar un proyecto y el permanente fracaso determinado por los accidentes que provee el destino y que determinan el devenir de todos los personajes.

Otro personaje que se me hace necesario analizar el destino de los personajes de Couve y para continuar esta idea presentada en *El Picadero*, es Augusto de *La lección de pintura*. La historia del joven comienza en la localidad de Llay-Llay, un pueblo cercano al litoral central y la descripción ocupa el lugar central de la narración, presentándose la ciudad con

incansable detalle, ‘‘ 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 (...)’’ (263). En estos primeros versos, la ciudad y el espacio ya anuncian tintes de abandono y de melancolía, advirtiendos a través de la ruralidad del pueblo, el destino que le espera al joven Augusto. Sin embargo, es necesario adentrarnos antes a la historia puntual del joven y ver el desarrollo que vive con sus dos maestros y que determina su destino.

La idea de un destino para el joven Augusto se puede encontrar en pequeños comentarios que acompañan la narración del texto y que empujan la historia de este. El sentir y el desarrollo del niño se representa mediante figuras que muestran la progresión del joven y la sentimentalidad que va desarrollando. Por ejemplo, la relación de Augusto con su muñeco escenifica el sentir del joven y los estados de ánimo que este sufre:

El muñeco del niño era muy particular puesto que en vez de una sola cara poseía tres, accionadas por una manivela que tenía en la cabeza. Al girarla, aparecían alternadamente los distintos rostros, cada uno de los cuales mostraba una expresión diferente (...) Cada una de esas expresiones respondía a las diversas actividades de su dueño. (267).

La presencia de los maestros en la vida de Augusto lo disparan hacia el arte y lo educan en lo que corresponde a la pintura. Ya en el título de la novela se nos anuncia que el tema que se presentar será una lección de pintura, pero cuando nos encontramos con la historia de Augusto se nos describen los primeros años de vida de un joven bajo la tutela de un farmacéutico y de una profesora de artes hasta cuando los abandona para valer su arte por sí mismo y según sus propios principios. Con esto, la llamada lección se abre hacia una dimensión mucho más amplia y el cómo pintar, los métodos de enseñanza y el destino del artista pasan a ser un proceso que se inicia desde el nacimiento de un joven. Aquí podemos identificar atisbos por parte de Couve sobre una idea de talento, concepto que implica un determinismo en el desarrollo de un sujeto. El talento funciona como un don innato y se manifiesta según la creencia común como un atributo que naturalmente se da en algún sujeto sin la necesidad de un esfuerzo. El pintor de este relato, Augusto, vendría a ser un niño nacido para pintar, es decir, un niño cuya historia y cuyo futuro (*La lección de*

pintura)⁴² tratan sobre el proceso en donde un artista se forma y el devenir que este sufre dentro del área, su destino.

Ahora, considerando los dos maestros de Augusto, Carlos Aguiar y Lucrecia, el primero un farmacéutico que al ver su talento copiando el cuadro de un alquimista decide instruirlo más concretamente en la historia del arte que en la pintura y la segunda, una pintora no con mucho talento que hace clases de pintura. El primero, tal como se dijo en el capítulo dedicado a *La lección de pintura*, un farmacéutico mediocre en lo referente al arte, con poco conocimiento reflejado en lo diletante de sus comentarios que lo hacían parecer un conocedor en el área: ‘Entonces se sucedían las expresiones como pintores llenos de luz y movimientos, cuadros hechos con nada y frases por el estilo, que hacían creer a los demás que el señor Aguiar no solo era un hombre informado, sino que también conocía, más allá de las biografías, el contenido intrínseco de esas escuelas’ (270). Considerando esto, es obvio esperar dada la posición crítica de Couve frente a la pintura que el protagonista de la novela diferirá del señor Aguiar en su formación e intereses de la pintura. No solo en su viaje a Santiago el señor Aguiar le aprieta la mano a Augusto con una puerta corrediza, sino que también reprocha su interés por las pinturas neoclásicas del museo de bellas artes:

¿De quién es? --- repuso el niño, no haciendo el menor caso a las palabras con que Aguiar descalificaba la obra.

----De Monvoinsin, un pintor de segundo orden, compañero de Igres, otro porfiado--replicó.

Al darse cuenta que al muchacho le eran indiferentes sus opiniones, se refirió a la técnica del pintor decimonónico para terminar de desprestigiarlo (...)’ (286).

Quizás la relación entre Augusto y Lucrecia fue un poco mejor y un poco más rica para el joven, pero la maestra de pintura tampoco aportó mucho al desarrollo artístico del joven. Incluso, cuando Lucrecia le pinta algo a Augusto, este piensa que su técnica no es de lo mejor. La indiferencia nuevamente apareció cuando la maestra, similar a Aguiar, quiso orientar a Augusto por un camino que a este no resultaba atractivo, ‘Ante la indiferencia del joven, la señorita Lucrecia nombraba artistas de reputación como si les tomara

⁴² Una lección implica una temporalidad en desarrollo y transitoria.

asistencia, haciendo hincapié que se había alimentado de pan duro durante una semana para copiar en El Prado las majas de Goya.” (301). La aprobación de Lucrecia a su pupilo fue el acto que cambió la percepción de Augusto por su maestra, humanizándola y encontrando el reconocimiento tan esperado en su trabajo, “Tienes un gran talento. Si te esmeras puedes llegar a ser un pintor muy importante.” (307). Las palabras de Lucrecia permitieron que el joven que hasta ese momento no había encontrado el valor ajeno en sus intereses, se sienta capaz y exitoso. Pero este sentimiento acaba cuando se despide de su maestra y se nos decreta en el texto que el destino del artista es la soledad:

Al observar al señor De Morais, que contrastaba con la conmovedora mujer que acababa de descubrir, lanzo sobre su fealdad todos los juicios adversos de que era capaz. Pero recapacitando, al verlos abandonar juntos el andén, pensó que al menos a ella le quedaba el consuelo de sus ensoñaciones, en cambio a él no tenía otro destino que convertirse para siempre en los ojos a través de los que veía su hermana. Y al arrancar el tren, sintió desprecio por su propia persona, le pareció halagada sobremanera, y conoció por primera vez la soledad que aguarda en este mundo a los más afortunados. (308)

El pintor o el artista que nace con talento, constantemente se encuentra luchando con la crítica y las nuevas tendencias que buscan romper con la técnica previa y la tradición. Aparece Couve homologado en uno de sus personajes y atisbado mediante la letra A en ambos nombres. Couve ha dicho muchas veces que a él le interesan los fracasados y esto puede verse dentro de un pintor que no tiene el reconocimiento que siente merecer según el valor que tiene de su trabajo⁴³. La soledad que siente Augusto vendría a ser un fracaso al ver que el futuro del artista es ver su obra constantemente desvalorada. El talento según la novela determina el fracaso de un proyecto al no verse valorado por los que contemplan una pintura ¿Qué es una obra sin nadie que la ve? Augusto se da cuenta de esto e inmediatamente dentro del tren ve que su destino, su lección de pintura fue la incompreensión y un futuro lleno de soledad. *El picadero* y *La lección de pintura* tienen personajes que ven su proyecto cortado por el destino. Ambos personajes principales representan un ideal como héroes y ambos ideales no pueden concretarse en la historia. Una

⁴³ Minuto 15:00

muerte que determina la vida de todos en una historia, y un joven que le espera el no reconocimiento en su arte⁴⁴.

El último caso que me gustaría analizar y del que me ocupare con más profundidad es lo que sucede con Alonso Camondo en *La comedia del arte* y el cómo su figura, alegoriza un proyecto que sufre el mismo destino que las otras dos historias. Reiteradas veces han sido las que me he referido dentro de los capítulos de esta tesis a las diferentes dimensiones que esconde *La comedia del arte* y el vínculo que tiene la historia con la figura de Camondo. Un sujeto que pasa desde ser un viejo pintor a una estatua de cera, su historia comienza con Marieta, su musa y se desarrolla en Cartagena, el balneario del litoral central y tema recurrente en la narrativa de Couve. Tal como se ha señalado con anterioridad, Camondo es un vehículo para presentar el mensaje que el autor quiso impregnar dentro de la novela, el estado del arte. La mediocridad que expele la figura de Camondo como artista y el destino que le espera -al igual que en las otras dos novelas- se anuncia muchas páginas antes del acontecimiento final. El arte y la relación que guarda con el ideal estético de Couve se encuentran en conflicto dentro de la novela: Si bien Camondo mediocre, es descrito según los mismos ideales estéticos que Couve expresa para su postura frente al realismo. El traducir la realidad tal cual es, identificar los elementos que la determinan y dar cuenta de la relación entre la luz y la sombra, aparece en las primeras acciones del pintor dentro de la historia, “ Ya entre las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad introduciéndola en esa superficie plana” (555). Aun que el propio autor se refirió a Camondo como un pintor mediocre al no lograr traducir la realidad como se lo proponía y más que dedicarse a lo real, lo hace todo al óleo⁴⁵. En la entrevista con Cristián Warnken, este le pregunta a raíz de la presencia de Camondo y de su joven pupilo, Sandro, que existen dos pintores realistas dentro de la novela, uno exitoso y un fracasado, Couve asiente y procede a responder cuando un pintor fracasa:

Cuando no puede traducir, cuando no puede con su pupila acertar, poder lograr que la luz, que la incidencia de la luz sobre el color local de ese momento. Cuando no

⁴⁴ Adolfo Couve se refiere a la soledad como uno de los temas universales presentes dentro del arte y en la realidad. Minuto 26:20.

⁴⁵ Parte 2 minuto 22:35.

puede, cuando se descalza eso, cuando fracasa esa ecuación de luz y color local, se siente la pesantes de la pasta, se siente entonces (el pintor) el fracaso, el fracaso siempre viene cuando un cuadro está pintado (...) echar pintura sobre un soporte es fatal⁴⁶

El punto medio del relato que recibe el nombre de Media tinta no solo es una clara alusión al purgatorio de *La divina comedia*, sino que también expresa el punto medio entre la luz y la sombra del momento que Couve quiere representar a través de Camondo. El llamado color local que aparece mientras el relato ilumina el objeto que el autor quiso mostrar es la pintura misma y la crisis en la representación que sufre. La mediocridad de Camondo expresa un ideal que no se puede concretar y una serie de formas y corrientes dentro del arte que amenazan la labor mimética del artista. En el capítulo anterior esta idea quedo clara mediante el ejemplo de los alemanes del barco SCORPION, cuyo lugar en el relato es el de alegorizar las vanguardias alemanas que según Couve carecen de talento y de contenido.

La renuncia de Camondo es un hecho muy significativo si consideramos el sentido de la novela como nos lo expresa el autor en la entrevista de 1998. Mediante una ceremonia frente al mar, Camondo renuncia a su talento y labor como pintor, viéndose incapaz de traducir la realidad esta acción era el único camino que le traería tranquilidad. Apolo enojado con esto, decide enviar a su musa desde los cielos para castigar la falta que ha cometido. El destino de los hombres según el ideal clásico es el de seguir la physis que a estos corresponde, en el caso de Camondo, la de ser un artista. En este hecho que puede verse como un quiebre definitivo con la verosimilitud del relato se puede encontrar implícita la historia del arte y la crisis de la representación que desde el siglo XIX se venía discutiendo entre la estética. Para Dino Formaggio, la muerte de lo divino vendría a estar dada por una sustitución de lo humano por sobre lo divino en las temáticas del arte. Este fenómeno es propio de la prosa realista del siglo XIX, ya que la cotidianidad y el héroe pasan a formar parte de lo mundano y carnal, abandonando lo divino y remplazándolo por lo humano. En la historia de Camondo, las musas bajan hacia el mundo de los mortales

⁴⁶ Parte 2 minuto 20:11.

profanando lo divino del arte, incluso, la musa de Camondo toma la forma de una mujer barbuda. La inspiración del artista desciende a lo real y abandona lo ideal:

La poesía concluye, sostiene Vico, en la medida en que pierden fuerza sus contenidos altos y divinos. Muere y decae porque las musas ya no celebran empresas de los dioses o de los héroes, y cada vez más pierden su antigua su antigua familiaridad. Han dejado las musas ahora los “trabajos celestes entre las estrellas”, en las que “divagan sus mentes divinas”, y han descendido a la tierra para mezclarse con las infamias de los comunes mortales; y he aquí cada día se vulgarizan más, precisamente porque, abandonado el Pindo y el Parnaso” (Formaggio 147)

El castigo sobre Camondo no solo significa el fracaso de un ideal realista, sino también la traída de lo divino hacia la tierra. Si las musas habitan la tierra, esto quiere decir que el pintor o el artista puede representar desde la realidad cualquier cosa imaginable, aun cuando sea inmanejable o irrepresentable dado a su dimensión celestial; el fracaso de Camondo es aún más grave, ya que, viviendo en un mundo entre dioses⁴⁷, no obedeció su mandato, pecó de hbris y fracaso en su proyecto artístico: la estatua que fue convertido Camondo es de cera y no de bronce, oro o de plata. Por otro lado, el castigo a Camondo de parte de los dioses se puede ver a la par con una escultura de Cellini que Couve comentó en uno de sus escritos sobre arte. El final de la novela termina con el héroe convertido en estatua, decapitado y Marieta llevando la cabeza del pintor entre sus pies (acción que espejea con el final de *Rojo y negro*), “Una vez en su interior dio las señas al chofer y colocó cuidadosamente la cabeza de Camondo sobre sus rodillas” (651). Adolfo Couve comenta en torno a la escultura de Cellini que esta simboliza el quiebre con una tradición y se encuentra en el manierismo, momento intermedio entre el renacimiento y el barroco: “El *Perseo* es el reto de un artista corrompido, perniciosamente influido por su maestro Miguel Ángel, quien supo disimular el germen corrosivo que encerraban sus obras” (Couve 761). La escultura de Florencia sobrepasa el mitema de Medusa y se abre para

⁴⁷ Hegel comenta en torno a la humanización de lo divino que los dioses al verse dentro de una temporalidad humana, también se encuentran sometidos al tiempo y a los problemas que conlleva. El tiempo no solo define un devenir para los humanos, sino también para los inmortales dioses. (Hegel 370) En griego, existe una palabra diferente para referirse al tiempo divino y al tiempo mortal: *zoe*, para lo divino y *bios* para lo humano.

Couve hacia una alegoría de la propia historia del arte, ‘‘ Hoy sabemos, sin embargo, que su misión fue decapitar el arte clásico del Renacimiento a la vista y paciencia de una réplica del David de Miguel Ángel, que aguarda celosamente a las puertas de la Señoría (765). Hay otro factor importante a considerar, la escultura de Cellini es de bronce, pero existe un modelo original del cual fue hecha y que es de cera. Sabemos gracias a las palabras del propio Couve que esta novela simboliza a mostrar el estado del arte. La decapitación de Camondo alegoriza el fin de una era; el pintor de caballete, el anticuado que se preocupa únicamente por las formas anacrónicas y que vemos desde *La lección de pintura* ve su fin cuando en la primera comedia, pierde su talento y su cabeza; ‘‘Además ¿volverse una copia inanimada, fría y perfecta no había sido el constante empeño de Camondo durante su vida?’’ (650).

El fracaso y la frustración es un percepto que aparece y deviene sobre toda la primera comedia y Camondo, encarna un ideal determinado por el estado del arte mismo. La frustración del artista, la obsesión por un motivo y el no poder concretarlo llevan a un trabajo mal logrado, mediocre, desperdiciando todo el talento que lleva el artista condenándolo al abandono. Aun cuando la primera comedia tiene una segunda parte, al final de *La comedia del arte* se deja explicitado el final de todos los personajes: el fotógrafo se suicidó, de Marieta solo se dice su fecha de muerte, Sandro alcanzo la fama pero luego fue olvidado, Helena se encuentra aún atrapada en su recuerdo y Bombillin fue ascendido y su papel en la pista nunca fue realizado con la misma maestría. Todos los proyectos de los personajes encuentran un final o se explicita una cierta desolación en el futuro que les tocó vivir. El destino de todos fue similar al de Camondo porque todos vieron sus proyectos llegar al fracaso, ya sea laboral, artístico, sentimental o de vida (expresar la muerte de Marieta solo entrega desolación al lector de la novela).

En conclusión y como palabras finales, la poética de Couve se construye desde perceptos sacados desde la realidad y avanza a la par con las concepciones de personaje tipo que se pueden manejar en las diferentes disciplinas de las letras. El destino funciona de igual manera sobre los personajes, determinándolos en pro de un tema universal y obligando al héroe a estar en estrecha relación con el espacio que se presenta. El fracaso, por otro lado aparece recurrentemente dentro de los personajes, las palabras del autor y como desenlace

en sus historias, convirtiéndose en un percepto, un tema universal recurrente en la realidad que Couve quiere representar.

Existe una relación entre todos los protagonistas de las novelas descritas dada por el destino que sufren estos y los personajes que aparece. En el caso de *El Picadero*, a partir de la muerte de Angelino, la historia de los Sousa se empapa de frustraciones y proyectos venidos a menos aun cuando sean previos al nacimiento del joven protagonista. La muerte del héroe en este caso solo sirve como espejo con los proyectos y anhelos de todos los personajes de la historia. Similar es lo sucedido a Augusto en *La lección de pintura*, el que pasa su formación como pintor con maestros que no logran entender sus verdaderas preferencias y son incapaces de ver su potencialidad como pintor. Esto le vale darse cuenta que su proyecto artístico está destinado a la soledad, al fracaso y a la incomprensión. Por último, Camondo el pintor de Cartagena encarna una alegoría del estado del arte y de la mediocridad del artista que lleva al desperdicio de talento y el abandono de la disciplina artística que se practica; un pintor fracasado, en un mundo en ruinas destinado a fracasar.

Los personajes de Couve están determinados ya sea por la manera en que se presentan (similar a personajes tipo) o por un destino común, a fracasar dentro de sus historias. El héroe de Couve, es, por lo tanto, un héroe determinado y hecho para el fracaso. La realidad y el como esta se da son materia prima para la poética del artista realista dentro del ideal de Couve y es desde ahí en donde aparece el destino y el fracaso como tema universal. El estado del arte es hostil según el autor para los pintores más tradicionales y apegados al caballete, y esta es una de las razones gracias a que Camondo o Augusto sufren. Se puede encontrar mucho elemento autobiográfico de este sentimiento dentro de las declaraciones del propio Adolfo Couve más allá de compartir la misma inicial con los protagonistas de sus historias, también el autor describe a veces momentos de su vida según el fracaso:

Ahora, parece que mis amigos de la calle, por ser de clase media baja, no esperaban mucho de la vida. Ya tenían un ala rota pero no sé si estaban en el mismo cuento que yo. A lo mejor ellos estaban tratando de salir de eso para meterse en mi vida y

yo, no era que quisiera meterme en la de ellos, sino acompañarme, descansar, porque ahí estaba el fracaso más a la vista⁴⁸

El trabajar al revés que Couve dice aplicar en su trabajo y que le significó el no ser valorado por la crítica, o simplemente sus pretensiones de realismo tan antojadizas, se encuentran presentes dentro del tema universal del fracaso y de Angelino, Alamiro, Alonso Camondo o Augusto, ‘‘El éxito no era lo mío. Me sentaba siempre atrás y me echaban todo el tiempo para afuera. ’’⁴⁹. Ya sea como un espejo entre sus personajes o temas, pero la figura de Couve se puede asociar y ver en sus personajes ¿Quién está acompañado en la muerte? Couve dice estas palabras en la entrevista de 1998, unos meses antes de su suicidio y a 20 años de este texto. Creo que es importante leer a los autores que dejan tanto de su persona dentro de sus obras y que tienen que inventarse su propia poética para lograr en plenitud su proyecto. El fracaso es natural en esta vida -pero no un absoluto- y me quedo con que ese fue el motivo universal que Couve dejó dentro de muchas de sus obras.

⁴⁸ Entrevista Revista Paula ‘‘Couve. *Conversación inédita*’’

⁴⁹ Entrevista Revista Paula. ‘‘Couve. *Conversación inédita*’’

Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Mexico: Fondo de cultura económica, 1975.
- Aristóteles. *La Poética*. México: Universidad Autónoma de México, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. España: Taurus, 1990.
- Blanchot, Maurice. *La conversación Infinita*. Trad Isidro Herrera. 2019
- Couve, Adolfo. *Obras Completas*. Santiago de Chile: Tajamar, 2013.
- “. “La ronda nocturna”. *Obras Completas*. Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- “. “La comedia del arte”. *Obras Completas*. Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- “. “Alamiro”. *Obras Completas*. Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- “. “Una aproximación a Las meninas de Velázquez”. *Obras Completas*. Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- “. “Prólogo” a *El cuarteto de la infancia*. *Obras Completas*. . Chile: Tajamar Ediciones, 2013
- “. “El Perseo”. *Obras Completas*. Chile: Tajamar Ediciones, 2013.
- Donoso, Claudia. “Couve. Conversación inédita”. En *Paula*. Nº 814, 2000.
- Deleuze, Gilles. *17 Letters to Deleuze*. Vimeo, 2019. <https://vimeo.com/144963559>
- Formaggio, Dino. *La muerte de la estética*. México: Grijaldo, 1983.
- Hegel, Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 2007.
- Jameson, Fredric. *La lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jakobson, Roman (1970). “Sobre el realismo artístico”, en En Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI: 71-80.
- Jung, Carl. *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- Levine, George. “Literary Realism Reconsidered: ‘The world in its length and breadth’”. En Beaumont, Matthew. *Adventures in Realism*. Oxford and Malden: Blackwell Publishing, 2007: 13-32
- Leonidas Morales. *Adolfo Couve, el descabezado*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2017.
- Lopes, Denílson. “Estéticas do artifício, estéticas do real”. En Renato Cordeiro Gomes e Izabel Margato (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012: 147-162.

Traducción y notas de Catalina Navarrete para el Seminario de Grado “Realismos y nuevos realismos en la novela brasileña y chilena actual” (2018).

Lukács, George. Ensayos sobre el realismo. Trad. Juan Jose Sebrelli. Argentina: Siglo Veinte, 2018.

Nancy, Jean-luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2000.

Pérez Villalón, Fernando. “Escenas de Adolfo Couve (estudio en cinco miradas)”. En *Ciber Humanitatis*. Nº 28, primavera de 2003.

Sheller, Max. *El Santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires: Nova, 1961.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Trad. Luis Vaisman. Berkeley: U. Of California Press, 1957.

Warnken, Cristian. “. Adolfo Couve en la Belleza de Pensar a comienzos de 1998 (parte 1 y 2). YouTube, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=CQ96a3sHnXM&t=901s>,

<https://www.youtube.com/watch?v=XXwg0Z9BBd0&t=1041s>

