

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y humanidades
Departamento de Literatura

Iluminación recíproca de las artes en *La comedia* de Adolfo Couve.

Informe de Seminario de grado para optar al grado de Licenciada en Literatura

Autora:

Izaskun Arrese Ortiz

Profesor Guía: Francisco Aguilera.

Diciembre del 2003

Introducción .	1
Marco Teórico . .	5
La Fragmentariedad: Una manifestación del cambio y el escepticismo . .	5
Un libro abierto sobre un caballete: vida y obra de Couve .	9
La correspondencia de las artes . .	15
Descripción . .	19
Configuración del tiempo y el espacio . .	23
Tratamiento de la luz .	27
Punto de vista . .	31
Espectacularización . .	35
Parodia .	37
Conclusión .	41
Bibliografía .	45
Obras del autor .	45
Textos críticos . .	45
Textos teóricos .	46

Introducción

La comedia del arte del escritor chileno Adolfo Couve se ha ganado un sitio en la literatura, resulta imposible negar la importancia que esta obra tiene dentro de las letras chilenas e hispanoamericanas contemporáneas. Muestra una renovación expresiva y estilística tal, que el resultado es una obra de gran riqueza y complejidad, representando así un desafío para cualquier estudioso. Las vías de ingreso a ella se abren en un sin fin de posibilidades. Este hecho, además de una inclinación de tipo personal por la obra del autor, motivaron la elección de esta novela.

Dentro del reto que representa la obra es necesario escoger un camino que guíe su estudio. Al reflexionar sobre cuál sería la opción que se escogería se llegó al siguiente hecho: Adolfo Couve además de escritor, fue pintor. Y si bien hubo un periodo en que abandonó la pintura, durante gran parte de su vida desarrolló ambos oficios de forma paralela.

Nace entonces la interrogante con respecto a si la pintura del artista influyó de alguna manera en su creación literaria. Y si así fue, de qué forma se esto hace palpable. La respuesta que aquí se otorga es que efectivamente una actividad influyó en la otra, y la manifestación de esto es la utilización de recursos expresivos que pertenecen al mundo de la pintura. De lo anterior surge una nueva pregunta: por qué y para qué un novelista incluiría medios propios de otro arte en su obra.

Este es el origen de la hipótesis que sostendrá este trabajo: El narrador de *La comedia del arte* utiliza recursos pictóricos en su narración, esto le permite aparecer totalmente distanciado respecto a lo que narra, y a través de esta distancia puede lograr

una parodia, tanto de su misma obra como del arte y procedimientos artísticos en general.

Es esto lo que se demostrará en el desarrollo del trabajo, a través del rastreo de elementos que acercan la obra al arte pictórico. En la novela se percibe, tanto en el plano fictivo (historia) como en el ficcional (recursos discursivos) la relación entre las dos artes, sin embargo lo que será de mayor interés en este trabajo es lo que corresponde al plano ficcional. Fueron escogidos para este efecto cuatro elementos que representan muy bien la cercanía de la novela con la pintura: descripción, configuración del tiempo y el espacio, tratamiento de la luz, y punto de vista. El análisis de estos aspectos no excluye la existencia de otros, sin embargo en un estudio como este es necesario acotar el análisis a rasgos específicos.

Una vez que se haya visto de qué forma se patentizan los cuatro componentes anteriores en la novela, se hablará del propósito que lleva a un autor a ocupar medios pertenecientes a otro arte. Se dirá entonces que de esta forma se logra que la novela aparezca constituida básicamente como una sucesión de escenas, de imágenes plásticas, con lo cual el propio narrador y los lectores tendrán la capacidad de “ver” y ser espectadores de los acontecimientos.

Este “ver” está asociado con la noción de espectacularización, ya que el narrador convoca a los lectores a mirar el espectáculo que ha creado. Al mismo tiempo provoca que el narrador se muestre distanciado respecto a la historia que cuenta, ya que se plantea como un espectador más de ella. De esta forma puede tener una actitud crítica frente a su propio discurso, y así llegar a parodiar la narración que él mismo realiza. Esto lo logra a través de la inclusión de las fallidas tentativas anteriores del mismo relato, y del hacer explícita la forma que ahora empleará para conseguir por fin el texto definitivo.

También será estudiado el contexto en que se sitúa esta novela y que está en estrecha relación con la configuración de tipo pictórica de la misma. Ya que esta le da una disposición fragmentaria. Es así como la novela puede ser inscrita dentro de los discursos de la fragmentariedad.

El hecho de que la novela privilegie, antes que un transcurso natural del tiempo, una sucesión de imágenes, ocasiona una fractura de la temporalidad. Debido a que estas son en sí estáticas, provocando por momentos la sensación de que el tiempo se detiene. De igual forma lo que el receptor ve, no es la totalidad de la historia, sino fragmentos de mundo. De aquí nace el importante rol que los lectores tienen en novelas de este tipo, pues son ellos quienes finalmente deben organizar y decodificar los elementos que se les entregan.

El objetivo de este informe es descubrir las nuevas formas expresivas utilizadas por el autor, estableciendo que su profesión de artista por partida doble no puede ser obviada, ya que es esta condición la que lo lleva a emplear en su literatura recursos de tipo pictórico. El descubrimiento de estos, ayudará a entender el cambio estético que se ha producido en la narrativa hispanoamericana actual y la innovación estilística que este implica.

Por otra parte este trabajo quiere hacer un aporte a la investigación de la obra de Couve, pues aún los estudios sobre ella son escasos y se reducen básicamente a

artículos de diarios y revistas, que no logran interiorizar en su creación, sin embargo la obra de este autor merece ser estudiada con mayor profundidad. Los críticos han tendido a quedarse en la superficialidad de mitificar la figura del escritor, olvidando que su legado artístico sobrepasa cualquier consideración de tipo biográfico.

Lo que aquí se hará es una aproximación a *La comedia del arte*, a través de una propuesta de lectura. Que deja abierta la posibilidad para seguir ahondando ya sea en el mismo tema que aquí se plantea, como en las muchas otras opciones que permite la novela.

Marco Teórico

La Fragmentariedad: Una manifestación del cambio y el escepticismo

El desarrollo de las letras hispanoamericanas contemporáneas ha vivido un proceso de renovación importantísimo. Se ha producido un cambio estético, un tránsito que va desde la binariedad, pasa por la fragmentariedad, y llega a la intertextualidad, como formas configuradoras de mundo. Es decir, que éste se entiende y percibe bajo cada una de estas nociones, y desde ellas se representa.

Dar cuenta exacta de cómo se produce este fenómeno no es el objeto de este trabajo. Sólo se estudiará aquello atinente a la novela, es decir, la noción de fragmentariedad.

Cuando la concepción de un mundo constituido binariamente se derrumba, se producen significativos cambios en la literatura. Los autores que corresponden a este período, post segunda guerra mundial, tienen una postura inaugural, cuyo intento es refundar las letras hispanoamericanas: “orientan sus esfuerzos a originar un profundo cambio en las postulaciones estéticas y en la función que atribuyen a la literatura”¹.

Algo que define a los escritores de este periodo es el descreer de la Historia, ya que

la humanidad no ha sido capaz de aprender de ella, como quedó de manifiesto tras las guerras mundiales. Por esto, reniegan de las ideologías que permiten construir el discurso histórico. Se diferencian así notoriamente respecto a la etapa anterior, mitopoiética (irrealistas), caracterizada por el sostenimiento del discurso literario en las ideologías, las que suelen constituirse en mitos, y de ahí derivar en utopías.

No sólo descreen de la historia, sino también de los discursos científicos y filosóficos, del saber académico en general, que aparecen ironizados y parodiados en sus textos. Se percibe en estos autores un escepticismo radical, no creen en nada de lo anterior, pero al mismo tiempo no tienen nada que oponer. De aquí que tengan una actitud inaugural, pues no pueden hacer prueba de una experiencia vital previa. Sin embargo, aún sienten la necesidad de continuar con la práctica literaria.

De lo anterior deriva también una actitud juvenil, de renovación y revitalización respecto a las letras. Esta postura se traspasa a sus textos en la forma de nuevos tipos de expresión. Su creación está orientada a lectores que compartan su escepticismo, pues no tienen intención de llegar a la masa, y se manifiestan contrarios al boom latinoamericano. Por lo cual utilizan en sus textos recursos de ficcionalización totalmente nuevos como: incorporación de registros de habla del lenguaje adolescente, elementos de la cultura popular (letras de canciones, películas, etc.). Se irá haciendo palpable que la palabra tendrá un rol trascendental como sustancia de la experiencia.

Un mismo hecho puede aparecer en estos textos enunciado desde diferentes niveles de habla. El discurso narrativo convertirá al receptor en recolector de experiencias. La historia se da ahora en el sujeto, quien a su vez está configurado de múltiples otras experiencias: “se trata de la reversión de los hechos respecto del orden que las cronologías les imponen hacia el genocentro del propio espíritu del narrador”². Quien da forma a la experiencia de lo real es el sujeto humano en su singularidad, de lo cual deriva una subjetividad absoluta. Las voces narrativas son recolectoras de fragmentos, y de ese mismo modo fragmentario está constituida la mente del narrador. El mundo aparecerá configurado como un conjunto de múltiples piezas y ello explica su escepticismo respecto a la historia -que tiene un discurso lineal y progresivo- y por tanto, su postura se hace irreconciliable con una noción normal del tiempo.

La fragmentariedad se entrecruza con la representación del acto escritural como acción iluminadora. Los sujetos recolectores de experiencias, en tanto escriben “ven”. Para estos autores “escribir aparece como acto ritual...Les parece que al ejecutar este rito “ven” y adivinan (acceden a la superior facultad de describir no aparentes relaciones de los hechos)”³. Lo que da consistencia al mundo es el discurso del narrador, la disposición como escritura que sustenta el acto narrativo. De esta forma, la clave del

¹ Aguilera, Francisco. *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, en *Hora actual de la novela hispánica*: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994, p. 210

² Aguilera, Francisco. *El origen y el destino de las novelas hispanoamericanas actuales* en *Revista de Humanidades*, n° 7, Santiago, 2000, p. 55

³ Aguilera; *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, p. 213

mundo se ha desplazado desde el enunciado a la enunciación, ésta dice más que la historia narrada. Es decir, que el significado se traslada desde el contenido fictivo al plano ficcional, lo ficcional se fictiviza: “la novela contemporánea ofrece un espectáculo sorprendente que consiste en el desplazamiento del sentido, desde los resortes del mundo imaginario, contenido fictivo de la narración, hacia la armazón, arquitectura de la narración en sí: la macrocoherencia del texto. El lector percibe el despliegue de una función que cumple su finalidad en el hecho mismo de desplegarse; es así que adviene una función primordialmente estética”⁴.

Lo anterior dará pie a que se produzcan historias organizadas temáticamente por la marginalidad. El acto de escribir parece develador de la condición marginal de la existencia humana, entendiendo lo marginal como lo propio y constitutivo de la vida contemporánea. Esta condición es entendida como un vivir en el borde peligroso de las cosas, aquella zona en que los elementos que constituyen algo amenazan con disolverse en lo otro.

La fragmentariedad supone que no existe el mundo, pues éste sólo tiene existencia en el sujeto. La literatura es un espectáculo de la realidad, por lo tanto lo que se observa como real es una construcción de mundo.

En opinión de Myrna Solotorevsky la noción de fragmentariedad está estrechamente ligada a la carencia de un centro: “estimo que la ausencia de centro, el desplazamiento constante, la no fijación, será el rasgo definidor de la estética de la fragmentación”⁵. Para ella, los diversos niveles de un texto se ven afectados por la fragmentariedad “esta aparece en el nivel semántico (obstrucción en la captación de significados), al espacio textual (división en partes, presencia de blancos en la página), al nivel de la organización textual (anacronías, analepsis, prolepsis), al nivel discursivo (fragmentación de lexemas, fracturas sintácticas).”⁶

El receptor de estos relatos tiene una labor decodificadora importante, pues en ellos han sido incorporados códigos secretos que tienen claves de lectura. Esta situación “obliga al lector a ejercitar múltiples lecturas y a utilizar variados códigos a instancias de la polivalencia textual puesta en juego”⁷.

⁴ Aguilera; *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, p. 208

⁵ Solotorevsky, Myrna. *Estética de la totalidad y estética de la fragmentación*; en revista *Hispanérica*, n° 75, p. 18.

⁶ Solotorevsky; op.cit. p. 18

⁷ Aguilera; *EL origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales*, p. 54

Un libro abierto sobre un caballete: vida y obra de Couve

Hablar de Couve y de su obra puede resultar una labor un tanto compleja. Debido a que la información disponible respecto a su figura aún no ha sido bien sistematizada y los estudios serios y profundos de su obra son escasos⁸. Para reconstruir su imagen es necesario recurrir a artículos de diarios y revistas, entrevistas, anécdotas de gente que lo conoció, etc.

Es difícil también, porque Couve aparece totalmente distanciado del desarrollo de las letras en Chile, como “un Quijote de nuestra novela”⁹, o como “un duende por lo inesperado, por lo solitario, como una presencia de otra especie”¹⁰. Su labor siguió por caminos diferentes -y quizás más arduos- que los del resto de sus compañeros de profesión, “Desde la publicación de sus primeras novelas -breves, recortadas,

⁸ Nota: Hay que destacar la importante labor realizada por Claudia Campaña en *Adolfo Couve: una lección de pintura*: Eco, Santiago, 2002. Aunque sea un estudio basado fundamentalmente en la obra pictórica de Couve, la biografía que realiza es la más completa que existe hasta el momento. De ella serán extraídos datos de fechas, lugares y acontecimientos principales.

⁹ Valente, Ignacio. *Adolfo Couve: La lección de pintura* en Couve, Adolfo *La lección de pintura: consideraciones en torno a una crisis*, Memoria (Licenciado en teoría e historia del arte), Universidad de Chile, Santiago, 1979.

¹⁰ Valdés, Adriana. Prólogo en Couve, Adolfo. *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*; Seix Barral, Chile, 2000, p.11

violentamente sintéticas- la prosa de Couve señala su marginalidad con respecto a la escritura de sus contemporáneos”¹¹. Es así como se puede relacionar al escritor con figuras como Juan Emar o María Luisa Bombal, quienes se diferenciaron también notoriamente de sus coetáneos, y al igual que Couve no es posible enmarcarlos taxativamente dentro de criterios generacionales o epocales. Si bien por su fecha de nacimiento y período en que escribe, Couve podría pertenecer a la generación post-boom latinoamericano, nunca adhirió ni se sintió parte de esa tendencia.

Por otro lado, dentro del movimiento más global de las letras hispanoamericanas actuales, y en el cual Chile como país se encuentra bastante al margen, la obra de Couve parece encontrar un lugar más propicio. Ésta, puede ser comprendida como parte de los discursos de la fragmentariedad. Correspondiente a los rasgos enunciados anteriormente y que la obra del escritor comparte¹². Como señala Adriana Valdés, la de Couve, “es una larga trayectoria narrativa que comienza y termina con libros vinculados al fragmento”¹³.

Adolfo Couve nació en Valparaíso en 1940, en plena segunda guerra mundial. Estudió en el colegio San Ignacio de Santiago, donde nunca se sintió a gusto. Para él, era fuera de este lugar donde estaba el verdadero aprendizaje, en el conocimiento de que existía pobreza y dolor ajeno. Posteriormente, afirmará que la calle y el cine fueron su verdadera escuela.

El año 1959 entra a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, institución que tendrá gran importancia en su vida, pues nunca más se alejará de este lugar, hará clases de pintura y teoría del arte hasta la fecha de su muerte.

A pesar de estar muy bien considerado dentro de sus pares, y de él mismo reconocer su talento como pintor, a finales de la década de los sesenta entra en una profunda crisis que lo llevará a quemar gran parte de sus trabajos de aquella época. Se cuenta que mientras realizaba esta quema, pronunciaba duros comentarios acerca de la inutilidad de la pintura y de la superioridad de la fotografía, el cine y la televisión. Este acto demuestra el sentir profundo que agobió al artista gran parte de su vida: siempre al límite de la frustración respecto al arte y a sus propias capacidades, así como el cuestionamiento permanente a que sometía ambas cosas. Vendrá un periodo de diez años (1973-1983) en que dejará de pintar. Durante esta etapa se dedicó exclusivamente a la escritura -labor comenzada cerca de 1969 cuando empezó a escribir *El picadero*- y a sus clases de teoría.

En 1984 retomará los pinceles, sin embargo nunca adherirá a la vanguardia que por esa época se daba lugar en Chile. Su pintura, al igual que su literatura se desarrolló al margen de las tendencias mayoritarias. En concordancia con esta actitud, en 1987 se va

¹¹ Zambra, Alejandro. *El desorden de Adolfo Couve* en *Revista Chilena de Literatura* n° 58, Santiago, 2001, p. 118

¹² Nota: es importante destacar que la obra de Couve, particularmente sus dos últimas novelas, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, pueden perfectamente ser estudiadas dentro del movimiento del neobarroco hispanoamericano. Analizarlas desde esa perspectiva puede dar grandes luces para esclarecer ciertos aspectos, que si bien son constantemente enunciados respecto a estas obras, como el carnaval, los arquetipos etc. no han sido hasta ahora estudiados en profundidad.

¹³ Valdés, Adriana. *Adolfo Couve, narrador de lo inquietante* en Couve, Adolfo *Narrativa completa*: Seix Barral, Chile, 2003, p. 9

a vivir a Cartagena, lugar que será tema constante tanto de su pintura como de su escritura, y en el cual permanecerá hasta el final de sus días. Desde esta época en adelante desarrollará de forma paralela su labor de pintor y escritor.

Durante 1992 Couve comenzará una obra que le demoró tres años y medio, en los que hace y deshace párrafos, corrige y borra. Es así como en 1995 aparece *La comedia del arte*.

Durante los primeros días de enero de 1998 pintó sus últimos cuadros. Estas obras -una copia de un autorretrato de Rembrandt y la figura de una niña hija de unos vecinos- son totalmente nostálgicas y sombrías, reflejo fiel del ánimo que por esos días inundaba al artista. Entra en un profundo estado de depresión y angustia, que termina el 11 de marzo cuando decidió poner fin a su vida.

Adolfo Couve nunca estuvo alejado del arte, éste era parte inherente a su persona, dedicando su vida a la pintura y la escritura, que en su creación siempre fueron de la mano. El desarrollo de una se veía reflejado en la otra, y ambas se influenciaban mutuamente. El arte lo apasionaba de forma profunda y no sólo como creador, sino también como teórico que reflexiona sobre su propia obra y sobre el arte en general.

Ejemplo claro de lo anterior es que a modo de tesis de su licenciatura de Teoría e Historia del arte, presentó su novela *La lección de Pintura* con una breve introducción. Como queriendo decir que toda su meditación sobre el arte estaba inserta en la novela misma y no eran necesarias palabras extras. Es interesante notar que las opiniones ofrecidas por él mismo respecto a esta obra coinciden sorprendentemente con lo que podría enunciarse respecto a *La comedia del arte*, novela escrita muchos años después. A través de sus palabras se puede apreciar el gran influjo que la pintura ejerció en su creación literaria. Respecto a aquella novela dirá que el tratamiento que le dio al lenguaje: “ha sido llevado, en atención al tema, a una identificación con la imagen...existe una estrecha relación entre lo que la novela plantea y el modo como ella se resuelve”¹⁴. La forma está vinculada con lo que Couve quería plantear en la novela a modo de advertencia sobre la difícil crisis por la que pasaba la pintura, ante la cual el texto “intenta dar un modelo a los pintores, una posibilidad, al obligar al lenguaje, a la acción e incluso a la atmósfera, a relacionarse de manera eficaz con la parte visual, sin apartarse por ello del mensaje de la trama, y sobre todo, jamás de la naturaleza”¹⁵. Para Couve la novela misma es una especie de cuadro, un tanto estático en su desarrollo. A él no le resultaba extraño que un arte acudiera en ayuda de otro cuando uno de ellos se veía desvirtuado.

Su filiación a la escuela realista fue expuesta por él de forma constante. Decía que consecuentemente con el realismo, lo que él quería lograr en sus obras, pinturas y cuadros, era “traducir la realidad”. Dentro de este marco puede entenderse que su prosa haya sido calificada como “flaubertiana” e “intemporal”. El realismo era en Couve un sentir profundo, pues dentro de esa escuela encontraba cabida a sus ideales estéticos “siempre he mirado el arte de la prosa como un desafío de exactitud, donde el contenido y el lenguaje deben restringirse en beneficio de un todo armónico, que intente la controvertida

¹⁴ Couve, Adolfo. *La lección de pintura: consideraciones en torno a una crisis*, p.1

¹⁵ Couve; op.cit. p.1

belleza”¹⁶. Admiraba la prosa de los escritores franceses del siglo XIX, no sólo la forma de su escritura, sino también su especial sentido del humor, que los llevaba a mofarse de situaciones y personajes cotidianos, demostrando en el fondo un gran amor por ellos. De esta forma se explica también su comentado anacronismo, pues a él no le interesaban las vanguardias ni las modas, simplemente quería lograr “una prosa depurada, convincente, clara, distante, impersonal, unos renglones donde tuviera que corregir y corregir”¹⁷.

Couve reconoció haber sido un escéptico y vivido en total precariedad en materia de creencias. Tanto así, que necesitaba forzosamente encontrar algo que le diera un sentido a su vida: “eso lo encontré en la literatura y especialmente en la descripción realista porque ahí se acaba el yo y como yo no me quiero mucho, si dejo de ser yo, empiezo a poder estar vivo. Si describo creo una realidad paralela en cuyo estricto código me puedo sostener”¹⁸. A tal grado llega la importancia que la escuela realista y la literatura tuvieron en su vida, constituyéndose por tanto, en una forma de sobrevivencia.

La influencia que tuvo la pintura en la escritura del autor ha sido señalada por muchos críticos, aunque casi siempre como comentarios al pasar, que no ahondan en el tema. De todas formas resulta importante rescatar alguna de estas opiniones.

Ignacio Valente, refiriéndose a *La lección de Pintura* dirá que “Desde el comienzo se hace notar la condición de pintor de Couve, perito en descripciones minuciosas de carácter plástico, que alcanzan en la palabra una aguda evidencia visual”¹⁹. José Luis Rosasco señalará que “su capacidad de visiones plásticas enriquece de manera indiscutible su prosa”²⁰. Adriana Valdés confesará “me persiguen, cuando pienso en la literatura de Adolfo Couve (no en su pintura que es otra cosa) ciertas analogías pictóricas”²¹. Importante es la afirmación de Claudia Donoso, en relación a la fuerte influencia de lo visual en las obras del escritor. Para ella, cuando se leen las novelas de Couve el lector “Ve todo. Tema argumento y personajes se acoplan en escenas que se montan, unas sobre otras, como tomas perfectamente engarzadas”²². Alejandro Zambra pondrá la atención en un importante rasgo de la narrativa de Couve: “una descripción depurada, intensa, a veces velada del paisaje (hay instantes en que los trazos se pierden por exactos y devienen puntos: hay que alejar la página para leer)”²³. Un artículo del Mercurio de Valparaíso señalaba “Sus escritos son equiparables a su trabajo plástico.

¹⁶ Couve, Adolfo. *Prólogo en Cuarteto de la infancia*; Seix Barral, Argentina, 1996, p. 7

¹⁷ Couve; op.cit. p. 8

¹⁸ Couve, Adolfo. *Prólogo en La comedia del arte*, p. 11

¹⁹ Valente; op.cit

²⁰ Rosasco, José Luis. *La lección de pintura* en revista *Que pasa*, Febrero, 1980, en Couve, Adolfo. *La lección de pintura...*, p. 55

²¹ Valdés, Adriana en *Narrativa completa*, p. 15

²² Donoso, Claudia. *Sobre la cuerda floja (un itinerario)* en *La comedia del arte*; Planeta, Chile, 1995, p. 12.

Ambos realistas, tendientes a la síntesis, al arquetipo, a la verdad esencial, se hermanan a tal grado que resultan inseparables en su valor”²⁴. El escritor argentino César Aira, para quien Couve representa el gran valor de la literatura chilena contemporánea, dirá que en *La comedia del arte* los personajes “saltan del lenguaje a la pintura y escapan también las leyes de la evolución realista”²⁵.

El propio Couve reconoció que conjugar pintura y literatura fue el gran dilema de su vida, “sin embargo, se ha favorecido una con otra, sobre todo la literatura, ya que me interesa mucho la descripción exacta. Sin ella la ficción no se hace creíble, porque hay que mostrar el escenario donde van a ocurrir los acontecimientos”²⁶.

La obra de Couve es reducida. Consta de una docena de pequeñas novelas, su *Narrativa Completa* no supera las quinientas páginas. Sus textos están centrados en personajes comunes y corrientes, los “don nadie” por los que el autor sentía gran admiración. Las acciones y espacios en los que se desenvuelven comparten su mismo estatuto. En los relatos de Couve importa tanto lo que dice como lo que no, revelando que la realidad esconde o protege otra cosa, de aquí la tensión que el lector puede percibir en los ambientes creados por el autor. La cotidianidad parece siempre estar amenazada con romperse por la aparición de un orden distinto. Ya sea por la liberación natural de las pasiones que muchas veces son contenidas por sus personajes, ya por la aparición de un orden sobrenatural, como sucede en *La comedia*.

Resulta importante notar el siguiente aspecto: en gran parte de su obra es posible encontrar temas relacionados con el arte, y en especial personajes que de una forma u otra se vinculan con el mundo de la pintura. Hay pintores (Camondo aparece en *Balneario* y en *La comedia del arte*), alumnos de pintura (*La lección de pintura*, *Balneario*, *La comedia*), modelos (*La comedia*), alusiones constantes a pintores y cuadros conocidos (como Ingres, Rafael, Rembrandt, Rubens, Tiziano; *La ronda nocturna*, *El rapto de las hijas de Leusipo*, etc.).

Queda así establecido que el camino a seguir para estudiar *La comedia del arte*, es el análisis de la relación entre literatura y pintura.

²³ Zambra; op.cit. p 118

²⁴ J.P.D. *Tan solo*, Couve en *El Mercurio de Valparaíso*, diciembre, 1999, p. C-11

²⁵ Aira, César. *Cuentos de fantasmas* en *El Mercurio*, junio, 2003, p. E-3.

²⁶ Couve, Adolfo en *El mercurio, Revista de Libros*, nº 335, octubre, 1995

La correspondencia de las artes

Se ha visto la influencia que en la creación literaria de Couve tuvo la pintura, por lo que al momento de estudiar su obra no hay que pasar por alto el hecho de que Couve, además de ser escritor, fue también un artista del pincel. Resulta casi inevitable que en la obra de un artista que maneja dos códigos de creación distintos, estos se influyeran entre sí.

La relación entre las diversas artes ha existido siempre. Para Mario Praz “la idea de la hermandad de las artes ha estado tan arraigada en la mente humana, desde la antigüedad más remota, que debe existir en ella algo más profundo que una especulación ociosa”²⁷. Sin embargo, donde el receptor contemporáneo puede palparla más claramente es en las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Según Ortega, en ellas dominaba “una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse cuenta de ello, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos”²⁸. El mundo que quieren representar las vanguardias es totalmente diferente al que conocieron las generaciones anteriores, y por esto los medios expresivos para su configuración no pueden ser ya los tradicionalmente aceptados, y las artes se vieron en la necesidad de relacionarse entre sí y comunicarse recursos estilísticos.

²⁷ Praz, Mario. *Mnemosina: paralelo entre la literatura y las artes visuales*: Monte Avila, Venezuela, 1976, p. 7

²⁸ Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte en Meditaciones del Quijote: la deshumanización del arte*: Buenos Aires; Espasa Calpe; 1942; p. 164.

En la literatura hispanoamericana contemporánea sucede algo similar. Los jóvenes que nacen después de las guerras mundiales habitan un mundo que ya no es el mismo que les tocó vivir a sus padres y abuelos. Los artistas nuevos se plantean por oposición a sus predecesores inmediatos, ya no ven el mundo configurado binariamente, sino de forma fragmentaria. Para representarlo, los recursos tradicionales que tienen a su disposición no les sirven, no son ya suficientes para lo que ellos quieren reflejar, pues formaban parte de una concepción de mundo totalmente distinta.

Es necesario entonces buscar formas nuevas y explorar todas las posibilidades expresivas. Resulta natural el movimiento de mirar hacia el lado, a lo que estaba ocurriendo en otras disciplinas artísticas, principalmente en las artes visuales: cine y pintura. Ellas posibilitan la plasmación de rupturas, quiebres, fragmentaciones del espacio y del tiempo. Por esto en muchos escritores pueden encontrarse recursos propiamente cinematográficos y pictóricos, que les permiten mayor libertad expresiva que la tradicional linealidad y progresión de la literatura que dificultaba la representación de esas realidades nuevas.

Percy Lubbock establece dos métodos de creación literaria: un método escénico-pictórico y un método panorámico-dramático. Ambos están por supuesto en estrecha vinculación con lo visual, en una concepción de la literatura como un “mostrar” y un “ver”: “Cuando leemos una novela deliberadamente vemos el libro”²⁹, “El arte de la ficción no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como algo para ser mostrado, para ser tan expuesta que se cuente ella misma”³⁰. Dice este teórico que cuando alguien intenta recordar una novela nunca podrá reconstruir la “forma” completa de ésta, sólo logrará retener ciertas “imágenes” en su memoria.

En el modo pictórico el narrador renuncia a un manejo del tiempo natural en favor de un manejo descriptivo. Describe escenas que se vinculan entre si y se van sucediendo, privilegiando el punto de vista o foco. De esta forma se cumple la afirmación de Bal: “Ver en su más amplio sentido, constituye el objeto de narrar”³¹.

Se puede decir entonces que Couve ocupa el método pictórico en su relato en total consonancia con lo que Praz afirma sobre la real correspondencia entre las artes, que sólo puede ocurrir “donde se dan intenciones expresivas comparables y poéticas comparables, acompañadas de medios técnicos relacionados”³².

Ahora cabe preguntarse de qué forma se manifiesta en *La comedia del arte* la relación entre pintura y literatura. Se dijo antes que la expresión de esta influencia se daba tanto en el plano fictivo (historia) como en el ficcional (recursos).

Toda la historia está estructurada en torno al mundo de las artes. Los personajes

²⁹ Lubbock, Percy. *The craft of fiction*: The viking press, London, 1957, p. 6

³⁰ Lubbock; op.cit. p. 62

³¹ Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*: Cátedra, Madrid, 1985, p. 127

³² Praz; op. cit. p. 19

principales son un pintor y su modelo, Camondo y Marieta. Hay una reflexión sobre la validez de la filiación a diversas escuelas, realista o vanguardista, y sobre la superioridad de un estilo sobre otro. Gran parte de los personajes están vinculados al mundo artístico: un fotógrafo, un joven aspirante a pintor; un artista que pinta Barbies en la arena; un payaso, unos trapezistas, etc. También aparece una musa y el dios de las artes, Apolo. Alusiones a pintores de renombre: Rafael, Tiziano, Rembrandt, etc.

Sin embargo, más allá de aspectos temáticos, lo que tendrá mayor importancia en este análisis es el plano ficcional (recursos discursivos), es decir, aquello que dice relación con la organización y construcción artística. Esto, porque como se enunció en la introducción el narrador de esta novela utiliza recursos pictóricos en la configuración y estructuración de su relato.

Se verán ahora los principales elementos que acercan esta novela a la creación pictórica. Serán estudiados básicamente los siguientes aspectos: descripción, uso de la luz, configuración del tiempo y el espacio y punto de vista.

Descripción

Este concepto está en estrecha relación con el modo pictórico de Lubbock, con su idea del “mostrar”. Pues la descripción posibilita hacer “*visible* un objeto, individualizando sus propiedades y circunstancias... De manera que se nos presenten a la imaginación con gran viveza, de forma que parezca que los estamos viendo”³³. Según la definición de Souriau se entenderá como “Discurso oral o escrito que pinta un objeto con palabras detallando los trazos que caracterizan su aspecto o naturaleza”³⁴.

Tradicionalmente se la ha comprendido como lo que se opone a lo propiamente narrativo: “las descripciones interrumpen la línea de la fábula”³⁵. Se puede decir entonces que la descripción suspende la continuidad de la acción al introducir en ella pasajes más estáticos. En *La comedia del arte* muchas veces la historia se construye sobre la base de descripción de escenas más que en la sucesión natural del tiempo.

Las descripciones requieren de una gran capacidad de visualización mental de parte de su creador, pues lo que buscan es suscitar en el lector una *imagen* de los personajes, de sus acciones y del espacio en que se desenvuelven. Se entenderá imagen en el sentido que la define la siguiente afirmación: “Una manera de hacer un objeto más

³³ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo XVIII (primera parte): Espasa Calpe, Madrid, 1958, p. 451

³⁴ Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*: Akal, Madrid, 1998.

³⁵ Bal; op.cit. p. 136

sensible”³⁶.

En la novela es posible encontrar gran cantidad de descripciones, y al mismo tiempo de imágenes (al modo de pinturas o cuadros). Que posibilitan al receptor “ver” al tiempo que lee.

Sucede así con la descripción de los personajes principales, Camondo y Marieta: “él vestía una rara cotona de lino, un gorro blanco de alas blandas y, sobre todo, cargaba el anacrónico caballete de paisaje, la maleta, el piso plegable y hasta una ridícula sombrilla que ensartaba en la arena. Marieta era una mujer entrada en carnes, no precisamente de la manera abultada que responde que responde a la conocida estética de los artistas visuales, sino de una gordura descuidada que indicaba que sólo era requerida y valorada por el pintor Camondo”³⁷. Aquí el lector se entera de la apariencia física de los personajes, pero también de una condición más profunda que permite imaginarlos como seres excéntricos, extemporáneos no sólo en relación al lugar al que llegan, sino también a su posición en el mundo.

Cuando el narrador relata el arribo de la modelo y el pintor a Cartagena, hace una descripción precisa del verano en aquel balneario: “La pareja descendió la empinada pendiente que lleva a la Playa Grande. No había espacio, sólo cabezas, quitasoles y un gentío tan abigarrado como la arena. ¿Dónde poner un alfiler? El mar liviano transparentando el oleaje, el esmeralda y ese bullicio que no sabe uno si viene del agua, del sol, del público o de lo radiante del día”³⁸. La narración de esta pasaje continúa en la forma de una descripción por ausencia, pues el narrador relata de qué forma continuaba la historia en su frustrado relato anterior: “Luego venía la escena de la pareja en medio del gentío; el quitasol, el atril, la maleta, los bultos enredados en el atiborramiento de bañistas que caminaban en sentido contrario. El pintor Camondo, con su sombrero encima de las gafas, no era ni grueso ni bajo ni flaco; tan común y corriente que esto dificultaba una descripción sobresaliente de su estampa y fisonomía. Marieta a la zaga, a topetones con los veraneantes, dejaba sus redondeces atascadas entre muslos, grupos, familias de la mano, como suelen presentarse algunas para entorpecer aún más el desfile”³⁹. Aunque sea a través de esta extraña forma de narrar, contando lo que antes hizo, el narrador mantiene intacta la descripción, y refuerza la imagen anterior.

Cuando llegan a la residencial San Julián se cuenta cómo es la pieza que se les ha asignado: “los Camondo se instalaron en el tercer piso de la residencial, en un cuarto azul de techo inclinado que caía a plomo en el fondo de la pieza, al frente de una pequeña mansarda que se abría a la inmensidad de esos dos celestes, el del mar y el del cielo, separados por una imprecisa línea del horizonte que dividía ambas tonalidades”⁴⁰. A

³⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo XXVIII (primera parte), p. 1043.

³⁷ Couve, *La comedia del arte*, p. 20

³⁸ Couve; op.cit. p. 21

³⁹ Couve; op.cit. p. 22

⁴⁰ Couve; op.cit. p. 24

través de la descripción de los colores se logra aquí una imagen totalmente plástica, pues a través de los tonos azules el interior y el exterior se funden en un solo espacio.

El libro está repleto de alusiones como las anteriores, y por supuesto no se puede dar cuenta de todas ellas. Sin embargo, hay que destacar ciertas imágenes principales, que son las que quedan grabadas en la memoria del lector luego de leer el libro.

Una de estas, es la clásica imagen del pintor frente al paisaje, reiterada en diversas oportunidades en la novela: “Muy temprano, antes que los veraneantes oscurecieran y trajinaran la playa, cuando los primeros rayos del sol tropezaban con las basuras y accidentes que la muchedumbre había dejado en el extenso arenal, el artista se dirigía hacia el final de esa descomunal distancia, aquella de: “olas silenciosas como el graznar mudo de gaviotas y pidenes”. 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”⁴¹. Asimismo está la imagen de la modelo posando ante el pintor: “Dentro, Marieta completamente desnuda, hacía la Diana Cazadora; con carcaj de flechas a la espalda y sosteniendo un arco en la diestra reposaba sobre una piel de leopardo que Camondo acarreaba a todas partes”⁴². Las escenas aquí evocadas son tópicos propios de la historia del arte, reforzando así la imagen plástica que representan.

Otro momento de la novela que el lector guarda en sus recuerdos, es cuando Camondo descubre que su compañera y modelo lo está engañando con un fotógrafo: “¡Cuántas veces he descrito este relevante momento en que Camondo para atestiguar su dolor y su fracaso, en un acto de desesperación suprema, arrancó de cuajo los cuernos de venado de una percha que había tras la puerta y, atándolos con un alambre, se los colocó a cada lado de su sombrero de paño, el que se encasquetó hasta las orejas!”⁴³. La imagen aquí graficada resulta muy vivaz, pues es resultado de una reacción absolutamente pasional. Logrando perpetuar en este gesto al pintor.

Otro episodio de gran relevancia en *La comedia* es el “viaje” que realiza el pintor a la ciudad de Arica, con el fin de encontrar a su adorada modelo. Evidentemente esta travesía no pertenece a la realidad del relato, se sitúa en la imaginación de Camondo, en sus sueños. Sin embargo, se describe el episodio con gran realismo: “Allí, frente al molo, en uno de los muelles, fondeaba el “Escorpión”; los amarradores ya se disponían a largar espías y la tripulación de guardia esperaba a los escasos pasajeros que estos barcos llevan a bordo. El fuerte viento hacía flamear los costados de la lona con que habían decorado las barandas del portalón que iba a cubierta. Las grúas levantaban por los aires grandes bultos, lingotes de cobre y otras mercancías. Camondo acudió a reconocer su camarote. Este parecía que se iba a partir en dos por la crujidera de sus muros. Arriba en el techo se veía tubería en todos sentidos; la cama de hierro con otra similar encima, enfrentaba un lavatorio insignificante bajo un ojo de buey”⁴⁴. Tal es la veracidad lograda

⁴¹ Couve; op.cit. p. 25

⁴² Couve; op.cit. p. 29

⁴³ Couve; op.cit. p. 41

que un lector desprevenido puede creer que efectivamente está frente a una escena portuaria y ante un desplazamiento real.

Será significativo también un capítulo de la novela llamado “Cuarto de huéspedes”, que transportará al lector al pasado de Camondo, al hogar donde se crió. Las ocho páginas que lo conforman son una gran descripción de la casa, del cuarto de huéspedes y de la habitación de Camondo: “La verja del antejardín distaba varios metros de la fachada sin gracia de la casa de los Camondo en Catemu. Un enorme inmueble de dos pisos, con una cornisa exenta de adornos, y media docena de ventanas similares en proporciones tanto las de arriba como las de abajo...”⁴⁵, “el cuarto era amplio, rectangular, con una ventana a un costado; la otra, la que daba a la huerta, consistía en una mansarda con pequeños muros empapelados y un par de puertas también insignificantes que se abrían al entretecho”⁴⁶, “la pieza de Alonso, el hijo menor de la viuda: una chimenea de mármol, que jamás encendían, con dos atlantes esculpidos a los costados, los que cargaban sobre sus espaldas la repisa atiborrada de objetos...”⁴⁷. Se permite al lector tener una clara idea del ambiente en que vivió el artista, y que de esta forma pueda sacar sus propias conclusiones, con respecto a cómo este lugar pudo haber influido en la vocación posterior de Camondo.

La última imagen que reserva para el final la novela como una gran ironía, es la de Camondo transformado en una figura de cera: “estupefacta, la modelo retrocedió unos pasos. La réplica del viejo era colosal, sólo a escasos centímetros se advertía que se trataba de una figura de cera, porque a cierta distancia daban ganas de hablarle, mostraba sus rasgos, ademanes y la mirada tan verídicos, que Marieta en su anhelo de encontrarlo con vida se le echó encima. Abrazando contra su cuerpo ese volumen rígido que se golpeó contra el muro”⁴⁸. Esta visión resulta un tanto insólita e inexplicable, respondiendo quizás al sentimiento de *lo siniestro* enunciado por Freud. Definido como lo “familiar, confortable por un lado; y de lo oculto, disimulado por el otro”⁴⁹, provocado por “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida está en alguna forma animado”⁵⁰. Este sentimiento es causado entre otras cosas por las figuras de cera, de aquí entonces, la extrañeza e incomodidad que provoca la imagen de Camondo en el lector.

⁴⁴ Couve; op.cit. p. 66-67

⁴⁵ Couve; op.cit. p. 115

⁴⁶ Couve; op.cit. p. 118

⁴⁷ Couve; op.cit. p. 121

⁴⁸ Couve; op.cit. p. 151

⁴⁹ Freud, Sigmund. *Lo siniestro*: López Crespo, Buenos Aires, 1978, p. 18

⁵⁰ Freud; op.cit. p. 21

Configuración del tiempo y el espacio

En relación con *La comedia del arte*, las categorías de tiempo y espacio deben ser estudiadas en conjunto, ya que ambas van de la mano y se implican mutuamente. Los acontecimientos y personajes de una novela están insertos en una temporalidad y en un lugar definido.

El tiempo es concebido como el periodo en que ocurren los acontecimientos y el orden en que se suceden, “es una dimensión que sólo se puede recorrer en un único sentido irreversible”⁵¹. La representación del tiempo, no puede lograrse por sí sola, necesita de otros aspectos: “requiere procedimientos de composición, técnicas apropiadas y un tratamiento específico del espacio”⁵². Esto, porque “el propio espacio posee una orientación temporal, relacionada en particular con la dirección de la escritura y, dentro de la perspectiva tridimensional, con la proximidad o el alejamiento. Cada obra figurativa, al ser una organización específica del espacio, es también una estructura temporal”⁵³.

Por espacio se entenderá “Extensión en la que puntos distintos pueden existir simultáneamente, y que constituye el lugar en el que se sitúan los cuerpos materiales y

⁵¹ Souriau; op.cit p. 1026

⁵² Souriau; op.cit. p. 1027

⁵³ Souriau; op.cit. p. 1028

los fenómenos físicos”⁵⁴. Un sujeto percibe el espacio principalmente a través de los sentidos: vista, olfato y tacto, de lo cual se desprende la cualidad visual que tiene; “las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta”⁵⁵. Para Francastel “todo arte que de alguna manera entra en el espacio, reviste un carácter plástico”⁵⁶

Lo que interesará estudiar en *La comedia del arte* es cómo el tiempo se espacializa. Lo que sucede es que el tiempo narrativo se reorganiza y se presenta con la lógica del espacio y no con la lógica secuencial del tiempo lineal. El espacio de la historia se convierte en un espacio verbal en el que se desenvuelven las situaciones y personajes, mediante procedimientos técnicos y estilísticos como la descripción.

En la novela de Couve la fragmentariedad antes señalada está en estrecha correlación con la noción de tiempo y espacio que en ella se vislumbra. Acontece que el espacio se descompone, reflejando de alguna forma “la expectación del desmoronamiento paulatino de las construcciones de provincia”⁵⁷. El paso del tiempo dejará su huella en los edificios y en las personas que vendrán a ser el rastro del tiempo ido. Se dijo también que la novela está construida sobre la base de una sucesión de imágenes lo cual impide un transcurso lineal y continuo del tiempo. De esta forma no sólo el espacio, sino también el tiempo aparece fragmentado.

La espacialización se manifiesta en que por instantes la temporalidad natural se fractura y el tiempo parece detenerse. En la novela se percibe esta situación de forma muy clara en el capítulo titulado “Media tinta”. La vida de Camondo, que se ha alejado del arte, es común y corriente, ha formado pareja con Helena y se rodea de personas y objetos totalmente cotidianos. Entra en una temporalidad distinta, donde lo que importa es el presente, el momento. Al transformarse su vida en medianía, el transcurso del tiempo también se transforma: “entró a circular en un ámbito nuevo en un tiempo con diferente ritmo”⁵⁸, el narrador establece que la vida con Helena es un paréntesis en la vida de ambos: “Estaban sus destinos de vacaciones, en receso, de recreo”⁵⁹.

Una detención de tiempo similar a la anterior, ocurre en el episodio del “viaje” ya comentado de Camondo. Evidentemente no existe tal viaje, y la suposición del personaje de un movimiento temporal y geográfico, representada por la sucesión de días y noches, y por el paso a través de diversas ciudades, es ilusoria. El narrador la define como una “situación de suspenso”, una “etapa de espera”.

⁵⁴ Souriau, op.cit. p. 526

⁵⁵ Mieke, op.cit. p. 101

⁵⁶ Francastel, Pierre. *La realidad fugurativa*: Emecé, Buenos Aires, 1970, p. 149

⁵⁷ Zambra; op.cit. p. 119

⁵⁸ Couve; op.cit. p. 48

⁵⁹ Couve; op.cit. p. 49

Este tiempo en apariencia estático, debe tarde o temprano manifestarse, y lo hace a través del aspecto de personajes y espacios. Tal es la sorpresa que en el pintor provoca el visión de Marieta tras su separación “Pero después de su ausencia, comprobar su deterioro de golpe, tratándose del objeto de su inspiración, del de sus obras, resultaba inadmisibles. ¡Cuántas huellas mostraba ahora ese rostro que conocía como nadie!”⁶⁰. El tiempo se manifiesta en los personajes en la forma de huellas.

El tiempo fracturado se observa también en lugares físicos, principalmente en la residencial San Julián, que tras la muerte de una de sus dueñas, y su posterior desmantelamiento, queda en absoluto abandono. Este lugar permanece inmerso en una temporalidad “otra”, que sólo se percibe en sus espacios: “y decantados los ruidos, lejos el ajetreo de los parroquianos, comenzó ese otro resonar más sutil, ese entendimiento entre los espacios, el abandono y la penumbra. No es que aquello careciera de acontecimientos, sucedió que estos cambiaron de mano...Sosegado el torreón, los cuartos, la galería, el comedor, el día y la noche no se confundieron en un tiempo interminable, y las horas encontraron a pesar de todo su lugar, aunque informales y menos precisas”⁶¹. Lo que sucede aquí es que el tiempo se ha amoldado a este espacio desamparado, y ha adquirido sus mismas características.

El ya comentado capítulo “El cuarto de huéspedes”, es también un claro ejemplo de cómo el tiempo se espacializa. Se vio ya que esto se logra a través de la detallada y fina descripción del lugar que realiza el narrador: “Es lo que acontece a la mayoría de los cuartos de huéspedes, el abandono, la soledad, el encierro, la espera, la ausencia de testigos, los predisponen a echar mano de cualquier suceso por fútil y nimio que sea para saldar la falta de asunto y de algún modo reinsertarse a la vida”⁶². El uso de la descripción está estrechamente relacionado con la espacialización del tiempo, ya que ésta: “efectúa una temporalización arbitraria, al examinar elementos copresentes en un orden que depende de la libertad del escritor”⁶³. Puede decirse que de alguna forma en el cuarto de huéspedes el espacio absorbió al tiempo.

Por momentos, el espacio de la novela se despliega en total consonancia con el estado anímico y espiritual del artista, especialmente hacia el final del relato. La residencial vieja y abandonada es su refugio, el paisaje se acopla a su sentir: “Bola suelta, cosa perdida, tomó el hábito de desplazarse por ese par de playas inmundas, tan desoladas como su *porvenir*”⁶⁴, “sólo le llamaban su atención los escenarios igualmente abandonados como su *presente*. Por ello, cada vez que pasaba frente a la San Julián, identificaba esa fachada clausurada con su *actual* situación”⁶⁵. Las palabras en cursiva indican que el espacio asimilado al del pintor está vinculado estrechamente a la

⁶⁰ Couve; op.cit. p. 70

⁶¹ Couve; op.cit. p. 98

⁶² Couve; op.cit. p. 121

⁶³ Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*: Grijalbo, Barcelona, 1985, p. 131

⁶⁴ Couve; op.cit. p. 125

temporalidad del personaje. Éste se instalará a vivir sus últimos días en la residencial, donde será el “soberano de unos espacios destartados al servicio de ese angustiado ser que los requería aunque fuese de modo incompleto fuera del rodar de las horas. Allí dentro, ascendiendo la retorcida escala sonora y de baranda suelta, esos engranajes mecánicos que parcelaban el día, no tenían asunto y lo demostraba el reloj de pared detenido con los punteros indicando una hora absurda”⁶⁶. El destino de la casa y el del personaje están en total consonancia, sólo cumplen su función en un “estar ahí” sin tiempo. Ambos conviven y se fusionan, cobran validez sólo por la presencia del otro.

⁶⁵ Couve; op.cit. p. 128

⁶⁶ Couve; op.cit. p. 133

Tratamiento de la luz

La luz en una obra pictórica es de suma importancia, puede ayudar a definir personajes y espacios. La sombra por otra parte, cobra igual trascendencia, pero con un sentido contrario al anterior, generalmente se la usa para desdibujar o difuminar contornos. Los personajes de un cuadro pueden aparecer: “encendidos por la intensidad de la primera, o esfumados al ser envueltos en la opacidad de la última”⁶⁷. Tradicionalmente, tienen valores asociados al bien y al mal, a lo positivo y a lo negativo, a la sabiduría y a la ignorancia, al cosmos y al caos, etc.

Luz es aquello que “ilumina un objeto y lo hace visible”⁶⁸. En pintura designa al “punto o centro donde se ilumina y alumbrá toda la historia y objetos pintados en un lienzo”⁶⁹. Sin embargo, en ocasiones, la luz esfuma y disuelve, desmaterializa. Esto sucede cuando sus efectos son llevados al extremo y se transforma en luz enceguedora.

La sombra es lo oscuro y sombrío, la falta total o parcial de luz. Resultan de vital importancia en la apariencia de las artes del espacio. Por otra parte, con un valor simbólico suele decirse que lo sombrío es “triste, lúgubre, incluso inquietante”⁷⁰.

⁶⁷ Couve, Adolfo. *La ronda nocturna en El arco y la lira* nº3, Universidad de Chile, Bellas Artes, 1979, p. 7

⁶⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo XXXI, p. 917

⁶⁹ Couve. *La ronda...*, p.917

Importante también dentro de la pintura es el claroscuro, definido tradicionalmente como “arte de distribuir las incidencias luminosas o la luz y la sombra, y especialmente el de envolver las figuras o ciertas partes de la escena, de medias tintas⁷¹ transparentes o de sombras de tonos delicados”⁷². Para Couve representaba esa “eterna dualidad entre la luz y las tinieblas”⁷³, que se encuentran en una relación de antagonismo. Según el artista, el claroscuro otorga cierta inestabilidad a los personajes, manifiesta lo transitorio e irrecuperable de la condición humana y de alguna forma hace a la materia transformarse. Para Ortega el claroscuro representa la “solidaridad y unificación de todos los trozos *claros* frente a los *oscuros*. Las cosas por su forma y condición más dispares resultan ahora equivalentes”⁷⁴.

En *La comedia* hay muchas escenas en que se persigue la trayectoria de la luz o la embestida de la sombra, su resbalar sobre los objetos y volúmenes.

El propio Camondo dentro del relato efectúa una reflexión sobre el claroscuro: “Prende al muro una desvaída reproducción de La Ronda Nocturna y comienza con esa peregrina idea de hacerle ver a Marieta que, así como los valores del claroscuro son tres, sombra, luz y mediatinta, este trío, magistralmente distribuido en la obra de Rembrandt, tiene su analogía o guarda relación con la Divina Comedia del Dante; y sombra es infierno, media tinta purgatorio y luz, paraíso.”⁷⁵ No es raro entonces que la primera parte del libro esté estructurada siguiendo este patrón, expuesto sobre todo a través de los títulos de los tres capítulos que la conforman: *Camondo en los infiernos*, *Media tinta* y *Un grito en el cielo*.

Así, en el primer capítulo está la presencia de las sombras, que tienen en la novela la capacidad de ocultar: “Marieta en vez de acudir a la caja de la escalera, se escurre a ese mismo lugar y como este permanece en sombras y lo aísla del comedor una mampara de vidrios catedral, se entrega a las ardientes caricias y besos de Gastón sin proferir palabra”⁷⁶. Un amor prohibido no puede surgir más que amparado por el anonimato que consienten las sombras. Por esto cuando el pintor sospecha de la traición y se esconde para descubrirla, observa a la modelo dirigirse al encuentro de su amante y comenta que viene “desparramando un fétido perfume por esas sombras húmedas”⁷⁷.

⁷⁰ Souriau; op.cit. p. 1002

⁷¹ Nota: def. media tinta: tinta general que se da primero para pintar al temple y al fresco, sobre la cual se va colocando el claro y el oscuro. Color templado que une y empasta los claros con los oscuros. En *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo LXI, p. 1698.

⁷² *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo XIII, p. 671

⁷³ Couve. *La ronda...*, p. 7

⁷⁴ Ortega y Gasset, José. *Sobre el punto de vista en las artes en Goethe desde dentro*: Revista de Occidente, Madrid, 1933, p. 112

⁷⁵ Couve. *La comedia...*, p. 35

⁷⁶ Couve; op.cit. p. 38

Posteriormente en *Media Tinta*, donde Camondo forma pareja con la loca de la playa, Helena, la vida que ambos comparten es definida como un estado de tránsito, como un purgatorio, caracterizado por el narrador como el tramo de enlace entre la sombra profunda y la luz radiante. A él le parece imposible que dos almas tan intensas como la del pintor y la de la insana puedan convivir aquí, ya que “siempre las tendremos distanciadas por esta base intermedia de purgatorio gris que sin responder a la tiniebla ni alcanzar resplandor, representa esa penumbra donde los acontecimientos carecen de relieve.”⁷⁸

El viaje que realiza el pintor en *Un grito en el cielo*, es un viaje en busca de la claridad “yo no busco sombras en los infiernos”⁷⁹. Cuando regrese y vea al fin a su amada Marieta el narrador creará un juego de palabras con el nombre de una de las pensionistas y la al fin hallada luminosidad: “Y la Luz, igualmente emocionada, fue en busca de la dueña, trepando la enclenque escalera, poniendo el grito en el cielo”⁸⁰.

Cuando la residencial San Julián ha sido desocupada es víctima de la invasión de las sombras: “Y las sombras desatadas a sus anchas penetraron los ámbitos antes tan concurridos, ganaron terreno, apropiándose de los cuartos, intensificándose en recovecos y rincones. La luz quedó reducida a contados rayos que entraban de incógnito por las rendijas...”⁸¹. La sombra entra como un torrente y es ahora reina del lugar, y si bien la luz puede convivir a su lado lo hace en calidad de minoría y de usurpación de un espacio que no le corresponde.

Opuesto a lo anterior es lo que sucede en la casa paterna de Camondo, donde en el “cuarto de huéspedes” la luz es recibida con toda su intensidad: “la luz hacía su recorrido sin interferencias, jamás las horas se desplazaron tan desnudas, destacaban las aristas y contornos de los muebles al venir y deshacían ese trabajo al esfumarse. Vivían para llevar al mobiliario a su punto crítico, preciso, desde dos penumbras, la que engendraba el día y la que se volvía noche”⁸². En este caso es la luz y no la sombra la que entra a raudales desde el exterior y da vida al espacio y los objetos que sólo por su mediación cobran realidad.

En el momento en que Camondo decide entrar a la abandonada residencial, la oscuridad al interior es casi total, sin embargo hay pequeños destellos de luminosidad en este caso tienen una connotación de iluminación, en el sentido de anticipación de un hecho: “Un rayo de sol penetraba como el haz de luz de una proyectora de cine e

⁷⁷ Couve; op.cit. p. 40

⁷⁸ Couve; op.cit. p. 50

⁷⁹ Couve; op.cit. p. 73

⁸⁰ Couve; op.cit. p. 80

⁸¹ Couve; op.cit. p. 98

⁸² Couve; op.cit. p. 119

iluminaba el detalle de una oleografía; la escena representaba un naufragio”⁸³, luego describiendo al torreón: “lo cruzaba la luz fragmentada en múltiples haces violentos como esos cajones de prestidigitadores con una mujer atrapada dentro y atravesados de sables”. Ambas menciones parecen alumbrar sobre el destino funesto del personaje, la metáfora del torreón como esta especie de trampa mortal no es casual, anuncia quizás el futuro del protagonista, la mutilación de su cabeza. La ligera incidencia de la luz en este episodio tienen un rol simbólico, advierte que algo pasará y de alguna forma prepara al lector para lo que ocurrirá después.

Por otra parte, las sombras permiten el olvido y fusión de los cuerpos con el espacio: “La musa hizo creer a Camondo que compartía con él esas sombras, esos corredores en tinieblas, y ella misma en un comienzo, antes de que se encontraran y actuara, se mimetizó de tal forma, que hasta olvidó por un tiempo su origen y el cometido que la mantenía allí”⁸⁴. Las sombras, no sólo otorgan anonimato, sino que posibilitan el desvanecimiento o difuminación de los seres y espacios que tocan. De igual forma, son capaces de igualar a dos seres provenientes de mundos totalmente diferentes: divino y terrenal. Y hacerlos convivir, sin que perciban las diferencias entre ambos.

⁸³ Couve; op.cit. p. 132

⁸⁴ Couve; op.cit. p. 141

Punto de vista

Esta sección englobará variados aspectos que están relacionados entre sí, como: narrador, focalización y perspectiva.

Para hablar de punto de vista, resulta indispensable conocer primero la figura del narrador. Para Tacca en una novela lo importante no es tanto que ocurran hechos, sino que hay alguien que *sabe* que han acontecido, y que además lo *dice*: “En este saber y en este decir se resuelve la instancia del narrador”⁸⁵. Lo sabido puede ser abordado de diversas formas: desde el comienzo o el final, desde fuera o desde dentro, hay múltiples direcciones. Así, antes de hablar, el narrador tiene que tomar la decisión de cómo ver, “el punto de mira decidirá su voz”⁸⁶. Quien cuenta una historia es siempre el narrador, su función es *informar*. Es el eje de la novela, no interesa tanto lo que cuenta sino cómo lo cuenta, y la elección que hace de cómo saber. De esta elección resulta la *perspectiva*, el punto de vista, la visión que adopte: “la visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela”⁸⁷. Ésta debe traducir la relación entre narrador y personaje, desde el punto de vista o información. Para Segre la perspectiva “se refiere a la relación entre la cantidad de información atribuida a cada personaje y la que el narrador se reserva a sí mismo”⁸⁸.

⁸⁵ Tacca. *Las voces de la novela*: Gredos, Madrid, 1975, p. 65

⁸⁶ Tacca; op.cit. p. 65

⁸⁷ Tacca; op.cit. p. 71

Los conceptos de punto de vista y focalización están estrechamente vinculados. Mieke Bal dice que cuando se presentan acontecimientos, se hace desde una “concepción” preestablecida, desde un punto de vista, ángulo y forma específica de ver las cosas. Introducirá el término focalización como las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será por lo tanto, “la relación entre la visión, el agente que ve y lo que se ve”⁸⁹. El focalizador es “el punto desde el que se contemplan los elementos”⁹⁰, la imagen que se recibe de un objeto está determinada por el focalizador. El punto de vista será una relación entre sujeto y objeto, ya que la apariencia fenoménica de las cosas está en gran medida supeditada por el lugar que el observador ocupa respecto a ellas. Esto, unido a la dirección de la mirada del observador, constituye el punto de vista.

Ortega dice que toda imagen presentada, lo hace desde un punto de vista determinado. La distancia, cercanía o lejanía, influye en el punto de vista. Por lo cual la visión próxima o lejana representa dos modos distintos de mirar. Las cosas al alejarse pierden solidez “dejan de ser volúmenes plenos, duros, compactos, y se vuelven meros entes cromáticos, sin resistencia, solidez ni convexidad”⁹¹. Cuando un objeto pasa de la visión próxima a la lejana se fantasmagoriza.

Adriana Valdés habla de la perspectiva en Couve entendiéndola como lo que permite al artista construir imágenes completas y consistentes de cosas visibles. Para ella en la narrativa de Couve se da un temblor de la perspectiva, que tiene que ver con “un descalce respecto de ese punto de mira, y respecto de sus propósitos declarados”⁹². Esto, tiene relación con el pretendido realismo que falla sin embargo, por la irrupción de la extrañeza e incomodidad.

El narrador de *La comedia la comedia del arte*, se sitúa fuera de la historia desde el momento en que señala que va a narrar algo que a él le contaron, y de lo cual por tanto no fue testigo, pero sobre todo porque como se dijo antes tiene la capacidad de “contemplar” su propia narración, y tener el punto de vista de un observador. Su grado de conocimiento de los hechos es evidentemente superior al de los personajes, pues él ya sabe la historia de principio a fin. Posee además la capacidad de acceder al mundo de los dioses, su narración se sitúa tanto en Cartagena como en el Parnaso.

Un ejemplo de foco móvil es el episodio que recuerda los inicios de Marieta como modelo. El narrador establece su posición a través de las palabras dentro y fuera: “*Dentro*, el aire enrarecido por lo olores del aceite y la trementina y, tras el enorme ventanal fraccionado de acero, los árboles del parque...*Afuera* las aspirantes: madres

⁸⁸ Segre; op.cit. p. 33

⁸⁹ Bal; op.cit. p. 110

⁹⁰ Bal; op.cit. p. 110

⁹¹ Ortega y Gasset; op.cit. p. 101

⁹² Valdés, Adriana. *Prólogo en Cuando pienso...*, p. 26

apremiadas de recursos...”⁹³. Tiene la habilidad de mover su visión para saber lo que ocurre en lugares distintos.

Camondo es pintor, por lo tanto sabe que la posición que se tenga frente a un objeto o la de éste en relación a quién lo ve, incide sobre el punto de vista que se tenga, por esto cuando termina una pintura la cuelga en diversos lugares “para verla desde diferentes ángulos a distancia y con cambio de luces”⁹⁴.

El momento del descubrimiento de la infidelidad de Marieta pone al lector en la posición de Camondo, éste percibe lo mismo que él, aquí el foco es estático. El pintor sospecha y decide esconderse para espiar a la modelo, desde su escondite se narra la situación: “A los pocos minutos vio descender a Marieta irreconocible; iba desparramando un fétido perfume por esas sombras húmedas. Aguardó. Pasó el tiempo. Otra vez aquel aroma intenso, los peldaños, el bamboleo de la baranda y ella de vuelta, seguida ahora por un extraño de anteojos oscuros y casco de protección en la mano”⁹⁵. El narrador perfectamente podría haber seguido a la modelo, y luego subido con ella, pero decide mantenerse en el punto de vista del artista y desde él contar la historia.

En el episodio del viaje, se puede apreciar el uso de la perspectiva para dar la sensación de movimiento: “El Escorpión poco a poco fue dejando el muelle; en tierra las viejas decrepitas empequeñecieron, sacaron pañuelos, la barbuda desde su pieza agitó un sostén”⁹⁶. El narrador situado una vez más en la visión del personaje señala que las viejas van “empequeñeciendo”, a través de este recurso logra dar la sensación de lejanía y al mismo tiempo del movimiento del barco. Una utilización similar del recurso sucede en otra parte: “Desde el techo de la casona, Ángel, que pintaba la cúpula con un rodillo atado a la cintura para no caer, dejaba de hacerlo y observaba a esos diminutos bailarines que iban por los caminos de ripio”⁹⁷. En este caso se da la visión de alguien situado en la altura, sobre los personajes, y por esto también se los ve más pequeños.

Hay también un ejemplo de lo que Ortega llamaba *visión cercana*: “Insistiendo, enfocó de nuevo los prismáticos mientras se acercaban a tierra. Tan cerca tuvo la ciudad anhelada, tan adherida al pecho, que no la veía”⁹⁸. Es esta una indicación de que Camondo nunca se movió realmente de su lugar y siempre estuvo *muy cerca* de Marieta. Que por esta misma cercanía no era capaz de verla, sin embargo le basta con “mirar bien” para encontrar a su adorada modelo.

⁹³ Couve; op.cit. p. 27

⁹⁴ Couve; op.cit. p. 39

⁹⁵ Couve; op. cit. p. 40

⁹⁶ Couve; op. cit. p. 67

⁹⁷ Couve; op.cit. p. 84

⁹⁸ Couve; op.cit. p. 80

Espectacularización

Es totalmente válido preguntarse ahora, a qué responde este uso de tipo pictórico del lenguaje, por qué el narrador de una novela utiliza recursos que lo hacen compartir estatuto con la pintura.

Lo primero que puede decirse es que los medios expresivos propios de la novela, ya no son suficientes. Que el escritor se vio impelido a echar mano de los recursos que otras artes podían facilitarle, para así poder expresar con mayor libertad y exactitud lo que él quería.

Por una parte este querer experimentar posibilidades expresivas, y crear imágenes que puedan ser vistas, responde a un querer *mostrar* algo. Si la literatura es espectáculo del lenguaje, la palabra “muestra” lo que no se puede decir, es decir la relación de las proposiciones con la realidad experiencial. Ésta puede ser develada a través de la categoría literaria llamada ficcionalidad entendida como: “Pliegue del lenguaje en el que el hombre se muestra como espectáculo de sí mismo, trasmutado en ficción de lenguaje, la que le hace posible aparecer mutado en los fantasmas substanciados en lenguaje, que su fantasía provee”⁹⁹. El interés de Couve es acentuar a través de las “imágenes” creadas, la espectacularización, ya que espectáculo es “toda producción realizada de manera conciente para ser vista”¹⁰⁰ (respondiendo a la etimología latina *spectaculum*; lo

⁹⁹ Aguilera, Francisco. *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*, p. 207

¹⁰⁰ Souriau; op.cit. p. 528

que se mira). Hay que señalar que si una novela está estructurada principalmente como una sucesión de imágenes pictóricas, el lector se enfrenta a ella tal como lo hace el receptor de un cuadro. No sólo lee, sino que también “ve”, es lector y espectador al mismo tiempo.

Por esto se decía que el “mostrar” cobraba tal preponderancia en la novela. El afán estético de ella queda reforzado aún más, entendiendo estética como *aisthesis*, percepción, es decir percepción que el hombre hace de sí mismo en el acto de conocer.

El narrador no sólo está conciente de esto, sino que incluso lo hace evidente de forma concreta en los personajes: “Abatido el artista dejó finalmente de acudir al mar, solo, en cama observaba su abandono, dos veces retratado en el par de peinadores de la pieza”¹⁰¹. A través de un juego especular el narrador muestra cómo el personaje puede transformarse en observador y mirar su propia situación.

Camondo ya viejo, ha dejado de pintar, lo cual significa para él lo mismo que estar “ad portas” la muerte. Es por esto, que tal como se dice que las personas antes de morir ven pasar toda su vida frente a sus ojos, le sucede al pintor algo similar: “Y ante esta exhibición tardía-ahora se le presentaba de este modo- no le cupo más que acatarla. Muestrario de sus actos sin el envoltorio del arte”¹⁰². Incluso el narrador plantea como interrogante la cuestión: “¿Alcanzaría a darse cuenta, antes de morir, qué obra era la que realmente estaban exhibiendo, y de la que él formaba parte?”¹⁰³.

Así, la espectacularización se da en tres instancias: la del narrador, que al escribir pintando puede él mismo ver lo que cuenta, la de los personajes, que en ciertas circunstancias observan sus propias vidas, y la del lector que es el gran espectador de todo lo que sucede en la novela. El rol de este último es importantísimo pues, para que un hecho llegue a convertirse en espectáculo necesita de alguien que lo mire.

¹⁰¹ Couve; op.cit. p. 44

¹⁰² Couve; op.cit. p. 92

¹⁰³ Couve; op.cit. p. 127

Parodia

Se respondió entonces, a la pregunta de “por qué” el narrador de *La comedia del arte* utiliza recursos pictóricos en su narración. A continuación, hay que cuestionarse el “para qué”, cuál es su motivación al hacer esto.

Se dirá entonces, que como resultado de esta particular forma de narrar, el narrador aparece totalmente distanciado respecto a su propio relato. Puede no involucrarse en la historia desde el momento en que es un espectador más de ella.

En el caso de esta novela el distanciamiento le permite al narrador crear una parodia: de su propia obra, y del arte y procedimientos artísticos en general. Esto se debe a que la distancia posibilita a este narrador “ver” mejor, y por lo mismo tener una actitud crítica frente a su creación. Alejandro Zambra percibió también el fenómeno que aquí se enuncia: “El narrador aparece cargado de una distancia de calidad inédita hasta entonces en la prosa de Couve, quien logra una perfecta parodia de su propia obra (y de sí mismo)”¹⁰⁴.

Cuando se hable de parodia, no se entenderá solamente como imitación burlesca o ridiculización, sino que también y principalmente como una obra “realizada a partir de un modelo reconocido. Imitación deformada, supone la celebridad del objeto del que ella deriva...Parodiar es por consiguiente transformar siempre una obra primera”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Zambra; op.cit. p. 120

¹⁰⁵ Souriau: op.cit. p. 867

Bajtín¹⁰⁶ entiende la parodia como una inversión y degradación, aunque su tema es la parodia carnavalesca de la edad media, que según él nada tiene que ver con la parodia moderna, la cual sólo tiene un valor de destrucción negativo y no regenerativo como la medieval.

Así, la definición de parodia que más se acercará a lo que expresa la novela, es la de Linda Hutcheon, quien entiende la parodia como un fenómeno intertextual, que “efectúa una superposición de textos...Incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”¹⁰⁷. Es tanto la desviación como la inclusión de la norma literaria, para establecer el contraste u oposición entre dos textos. Hay una distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo. Se da un acto de separación, de desfase.

El relato de *La comedia del arte* se presenta como la reescritura de otro anterior fallido. Es el propio narrador quien da a conocer que han existido otras tentativas: “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta *parodia*. Antes fracasé. La significativa alegoría del argumento desequilibraba el texto”¹⁰⁸. El narrador está conciente de su trabajo escritural, y lo problematiza en el relato. Establece las dificultades que le ha presentado esta narración, y cómo debió abordarla para lograr una versión definitiva. No puede acudir ya a la forma tradicional de narrar, sino que debe hacer uso de una “extrema licencia” que consiste en “hablar del tema en lugar de narrarlo”¹⁰⁹, “Hablar, hablar, hablar del tema como si la boca tuviera un racimo de lenguas, los tentáculos de un pulpo”¹¹⁰.

Sin embargo, el texto antiguo seguirá apareciendo en el nuevo: “Creo, según vago recuerdo, que a esta descripción de los bañistas añadí una poética relación de las olas que se ven al fondo de esa extensa playa de arena negra, la que decía: “Reventaban en silencio como el graznar mudo de las gaviotas lejanas”. Luego venía la escena de la pareja en medio del gentío...”¹¹¹. Alusiones de este tipo se repetirán en la narración, e irán superponiendo los dos textos, el antiguo aflorará para crear el contraste con el nuevo. El narrador establecerá claramente su procedimiento a seguir. Parodiará su antigua forma de narrar, que es la forma realista y los recursos expresivos de esta. Incorpora la forma parodiada pero, como el relato que no le resultó, como el texto fallido, y la subvierte a través de recursos expresivos nuevos, y a través del establecimiento en la novela de una lógica interna propia, que no responde a la realista. Establece una

¹⁰⁶ Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*: Alianza, Madrid, 1989

¹⁰⁷ Hutcheon, Linda. *Ironía. Sátira. Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1992, p. 177

¹⁰⁸ Couve; op.cit. p. 19.

¹⁰⁹ Couve, op.cit. p. 19

¹¹⁰ Couve; op.cit. p. 101

¹¹¹ Couve; op.cit. p. 22

legalidad “otra”, que corresponde a un orden de mundo muy diferente al que proponía el realismo, un mundo en que hay un Parnaso y dioses que incluso bajan en sus carros a la Playa Grande de Cartagena. Puede entonces afirmarse que es la parodia la que en este caso permite el cambio formal.

También hay una parodia del estado del arte contemporáneo, dentro del cual Camondo permanece ajeno. Su fracaso como pintor se produce porque su intento de permanecer fiel a la escuela realista, al paisaje convencional, y al deseo de “traducir la esencia misma de las cosas”, no resulta viable en el mundo contemporáneo, se evidencia así la imposibilidad de este anhelo. De aquí la aparición de diversas artes visuales: la del fotógrafo y de aquel artista callejero que trazaba dibujos en la arena y que tanto sorprendió a Camondo, pues “Con la destreza de un Rafael, de un Ingres, de un neoclásico, trazaba grandes Patos Donald’s, Minnies, Mickeys, Dráculas y Dumbos”¹¹² La superación o subversión de los antiguos modelos no sólo se da formalmente en la narración, sino también es una problemática al interior de la historia, como una reflexión sobre los modelos artísticos, “Y la modelo en brazos del fotógrafo, traicionando al pintor realista, suena a moraleja: ¿acaso no ha suplantado en cierto modo un oficio por el otro?”¹¹³ . La inmediatez y efectividad lograda por estas artes está ajena a la actividad de Camondo, y es por esto que consiguen reemplazarla.

De alguna forma la superación de todos los traumas que el pintor realista tiene, se logra en la figura del joven Sandro, quien no está preocupado de obedecer a escuela alguna, porque no las conoce aún, y sin embargo su libertad lo lleva por el camino de la vanguardia, que es ironizado, pero al mismo tiempo envidiado por Camondo.

La replica de cera del pintor, es la carcajada última que depara la novela. El pintor se transforma en copia fiel de sí mismo, respondiendo a la intención de toda su vida, de traducir la esencia de las cosas. Su final es entonces “realista”, sin embargo en este caso es el castigo de los dioses por haber abandonado el arte. La parodia se logra porque se produce también una superpoción de dos entes, la figura de cera es una parodia de Camondo.

Uno de los reproches que con mayor frecuencia se le hace al discurso paródico es su elitismo, el texto “da la impresión de querer excluir al lector que no está al corriente del juego paródico o irónico codificado en el texto por el autor”¹¹⁴ . Algo similar podría decirse de *La comedia*, pues su receptor debe entrar en el juego que le plantea el narrador, debe ser espectador, pero al mismo tiempo debe decodificar y descubrir lo que el texto le presenta. Requiere por tanto de un lector activo que tenga una actitud crítica, y al cual no se le pase por alto la parodia que representa la novela.

¹¹² Couve; op.cit. p. 32

¹¹³ Couve; op.cit. p. 3

¹¹⁴ Hutcheon; op.cit. p. 187

Conclusión

El narrador de *La comedia del arte* emplea recursos provenientes del mundo de la pintura en su narración que afectan tanto al plano fictivo como al ficcional. De esta forma, la novela se estructura básicamente como una sucesión de imágenes plásticas. Es posible reconocer dentro de ella, escenas o cuadros propiamente definidos e identificables: el pintor frente al paisaje, la modelo posando ante el pintor, Camondo con “cuernos” en la cabeza, Camondo transformado en figura de cera, etc. Son muchas las imágenes que luego de leer la novela el lector puede almacenar en su memoria.

Se identificó también que hay ciertos recursos específicos que posibilitan la cercanía con la pintura: la descripción, el tratamiento de la luz, la configuración del tiempo y el espacio, y el punto de vista. A través de ellos el narrador logra “mostrar”, hacer “visible” su relato, de forma que quien lee puede al mismo tiempo “ver” los acontecimientos.

Esta especial disposición de la novela posibilita su inserción dentro de los discursos de la fragmentariedad. Ya que el tiempo cronológico cede su lugar a la sucesión de imágenes, lo que provoca una fractura de la temporalidad entendida tradicionalmente como un transcurso lineal y progresivo. De forma que el tiempo opera con la lógica del espacio, es decir que el tiempo se espacializa. El mundo no se concibe como una totalidad, pues lo que muestra la novela son fragmentos (imágenes) de mundo.

Se vio también cómo el distanciamiento que presenta el narrador de la obra posibilita la construcción de una parodia. Esto no significa que la distancia sea siempre una condición necesaria para llegar a ella, pero en este caso lo es porque permite la actitud crítica. Por lo cual puede decirse que en este caso es la parodia la que posibilita los

cambios a nivel formal. Se transgrede la tradicional forma de narrar proponiendo una nueva. El antiguo orden se subvierte pero al mismo tiempo se lo incluye para establecer un contraste y hacer patente el cambio.

Se ve en esta novela a un narrador que no sólo es capaz de parodiar su propia narración, sino que también tiene una actitud crítica frente al arte y los procedimientos artísticos en general. Ironiza constantemente a través del personaje principal y todos quienes lo rodean el mundo del arte: la validez de la escuela realista sobre la vanguardista, la decadencia de lo antiguo en comparación a lo nuevo, la fugacidad de representaciones artísticas como la fotografía o el cine, etc. Hay en la novela un sinfín de reflexiones sobre el arte y todo lo que rodea al mundo artístico, de lo cual se deduce que la parodia implica además una reflexión sobre lo que es parodiado.

La aguda capacidad crítica es también síntoma de que el autor ha entrado en una “crisis”, que cuestiona la validez de los medios tradicionales de narrar, que él mismo ocupó anteriormente. Couve se da cuenta de que ha dado un paso más allá respecto a la creación realista, constantemente propugnada por él, y en esta trasgresión no hay ya vuelta atrás. Él mismo se refirió alguna vez a este hecho, diciendo que tras escribir *La comedia del arte*, se dio cuenta de que no podía ya volver al realismo.

Hay quizás una cuota de pesimismo en esta novela, pues muestra el desmoronamiento de su personaje principal, y del escenario en que se desenvuelve, sin embargo el sentido del humor ayudará a superarlo. Los personajes y los procedimientos artísticos son objeto de ironía, todo puede ser sometido a burla, incluyendo la noble intención realista de Camondo de “traducir la realidad”, pues el castigo de los dioses por haber abandonado el arte, es justamente su transformación en una figura de cera, copia fiel de sí mismo. Es decir, sólo a través de su inmolación pudo lograr lo que nunca consiguió en vida. Este hecho es pues, la carcajada última del autor, que tiene la capacidad de burlarse hasta de lo más “noble” e incluso de sí mismo.

Sin embargo, hay también esperanza en este relato, reflejada en la utilización de formas estilísticas nuevas, que dan la sensación de que la crisis podrá ser superada y se seguirá adelante. Por esto, el autor lleva a su máxima expresión recursos utilizados en obras anteriores, explora todas las posibilidades que sus habilidades como pintor le proporcionan.

Resulta fundamental destacar la importancia que el rol del lector posee en esta novela, pues está especialmente diseñada para que alguien además de leerla pueda “verla”. De esta forma es el lector quien tendrá que decodificar lo que se le presenta, además de “ver” tiene que comprender lo que está viendo. El sentido final no le es entregado, él es quien debe descubrir la parodia del texto.

Se puede decir que el esfuerzo realizado por Couve y los intentos previos antes de llegar a un texto definitivo valieron la pena, que las infinitas correcciones lograron crear una novela excepcional. La riqueza expresiva, la pluralidad de significaciones y la dificultad que presenta su estudio, demuestran que esta es una gran obra de la literatura contemporánea. Y por lo mismo no perderá vigencia, se seguirá ofreciendo con gusto a futuros receptores que podrán emocionarse con el destino de sus precarios personajes, maravillarse con la capacidad creadora del autor y en cada lectura descubrir algo nuevo.

Bibliografía

Obras del autor

- Couve, Adolfo. *La comedia del arte*; Planeta, Chile, 1995.
- . *Cuarteto de la infancia*; Seix Barral, Argentina, 1996.
- . *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*; Seix Barral, Chile, 2000.
- . *Narrativa Completa*; Seix Barral, Chile, 2003.
- . *La ronda nocturna en El arco y la lira*; Universidad de Chile, Bellas Artes, n° 3, 1979.
- . *Una lección de pintura: consideraciones en torno a una crisis*, Memoria (licenciado en teoría e historia del arte) Universidad de Chile, Santiago, 1979.

Textos críticos

- Aguilera, Francisco. Para una teoría del mito (Casi, propiamente, una Introducción) en Revista Chilena de Humanidades, n°11, 1990, p.p 11-21.
- . Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy, en Hora actual de la novela hispánica: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994, p.p 205-219.
- . El origen y el destino en novelas hispanoamericanas actuales en Revista de Humanidades, n°7, 2000, p.p. 49- 61.
- Aguirre, María Elena. “Yo quiero ser un viejo bonito” (entrevista), en Revista de libros n° 335, El Mercurio, octubre, 1995.
- Aira, César. Cuentos de fantasmas en Artes y Letras, El Mercurio; Junio, 2003.
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: Una lección de pintura*: Eco, Santiago, 2002.
- J.P.D. Tan solo, Couve en El Mercurio de Valparaíso, diciembre, 1999.
- Zambra, Alejandro. El desorden de Adolfo Couve en Revista Chilena de literatura, n°58, 2001.

Textos teóricos

- Bajtín, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Alianza, Madrid, 1987.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología): Cátedra, 1985, Madrid.
- Enciclopedia Universal Ilustrada, Tomo XVIII (primera parte): Espasa Calpe, Madrid, 1958.
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*: Emecé, Buenos Aires, 1970.
- Goic, Cedomil. *Historia y Crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. III: Crítica, Barcelona, 1988.
- Hutcheon, Linda. Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos): Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1992.
- Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*: Monte Ávila, Venezuela, 1977.
- Lubbock, Percy. *The craft of Fiction*; The Viking Press, London, 1957.
- Ortega y Gasset, José. *Goethe desde dentro*: Revista de Occidente, Madrid, 1933.
- . La deshumanización del arte en Meditaciones del Quijote: la deshumanización del arte: Buenos Aires; Espasa Calpe, 1942.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*: Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- Praz, Mario. Mnemosina, Paralelo entre la literatura y las artes visuales; Monte Ávila, Caracas, 1976.

Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*: Grijalbo, Barcelona, 1985.

Solotarevsky, Myrna. Estética de la totalidad y estética de la fragmentación en *Revista Hispamérica*, nº 75, p.p 17-35.

Souriau, Etienne. *Diccionario Akal de Estética*: Akal, Madrid, 1998.

Tacca. *Las voces de la novela*: Gredos, Madrid, 1975.