



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Pregrado

Realismo y la “novela de formación del artista” en *La lección de pintura* de Adolfo Couve: ¿cuál es la identidad representada?

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lingüística y
Literatura Hispánica, con mención en Literatura

María Ignacia Ulloa Pérez

Profesor guía: Ignacio Álvarez

Santiago de Chile
Noviembre de 2021

A mis padres, la perseverancia
A mi profesor guía, el pensamiento crítico
y la constancia
A mis amigas, amigos y familiares,
por creer en mí
A todas y todos, muchas gracias
por impulsarme a ser mejor cada día

*“Nunca antes había notado que las pinturas
tenían semejante dignidad abrumadora.
Uno casi puede oír las voces interiores de la tierra
y sentir el florecimiento de los árboles”*
Emile Zola, sobre Camille Pissarro

ÍNDICE

Capítulo I: Introducción.....	5
Capítulo II: La problemática en torno a Adolfo Couve.....	7
A. Adolfo Couve, el cuasi exiliado realista.....	7
B. Conocimientos previos.....	10
1. Identidad: particular, singular y universal.....	10
2. Realismo literario.....	12
3. Künstlerroman.....	14
Capítulo III: El Realismo literario: <i>La lección de pintura</i> y <i>Madame Bovary</i> , una comparación.....	16
A. Los temas.....	18
B. Los espacios.....	20
C. Los personajes.....	22
D. El tiempo del relato.....	26
E. El narrador/autor.....	28
Capítulo IV. <i>Künstlerroman</i> : ¿Qué tipo de ‘novela de formación del artista’ es <i>La lección de pintura</i> ?.....	36
A. Los artistas: Augusto y Goldmundo.....	37
B. Los personajes secundarios.....	40
1. Los guías o tutores: Carlos Aguiar y Narciso.....	40
2. Los profesores: Lucrecia Cortés y el maestro Nicolao.....	42
C. Los sucesos acontecidos a los protagonistas.....	43
Capítulo V: La identidad individual: ¿un fracaso?.....	47
Capítulo VI: Fuentes bibliográficas.....	53

Capítulo I: Introducción

La lección de pintura (1979) ha sido para mí una novela que ha marcado un antes y un después. Luego de haberla leído por primera vez en una cátedra universitaria, tuve la impresión de que estudiarla en profundidad sería algo que me resultaría bastante grato. Probablemente varias de las y los lectores de este informe se preguntarán por qué he escogido esta obra para un análisis tan importante como lo es el informe final de la licenciatura que he cursado durante cuatro años. La respuesta a esto radica en dos motivos fundamentales: primero, Adolfo Couve, pintor y escritor chileno que dio la vida a esta novela, y que a pesar de abarcar un contenido bastante amplio en su narrativa, ha sido vagamente estudiado. Intuyo que esto se debe a que nuestro autor no abordó el tema de la dictadura en Chile, y ese era el tipo de literatura más creada y leída por esos años.

El segundo gran motivo que me alentó a escoger la novela como el corpus de esta investigación fue la temática del arte que aborda el autor chileno. Si bien no me considero a mí misma ni como escritora ni como pintora, soy amante de estas artes desde la contemplación. Y me agrada que un autor chileno haya abordado esta materia cuando nadie más lo hacía.

Al haber escogido *La lección de pintura* como el centro de mi proyecto, nunca imaginé la gran gama de posibilidades de estudio que una novela de cuarenta y cinco páginas pudiera entregarme. Luego de haber barajado aquellas opciones, como encontrar una perspectiva de la identidad nacional inscrita, o estudiar la novela en contraste con alguna otra novela chilena de la época, finalmente me decanté por realizar un estudio del modo de representación de la misma y además del género literario.

Es por lo anterior que la hipótesis que propongo en este informe de seminario es bipartita, es decir, se desarrolla por dos cuestiones fundamentales. Primeramente, en *La lección de pintura* encuentro una problemática debido a que Adolfo Couve asegura ser un escritor realista, y observaremos, mediante el análisis, que su obra está desapegada de este movimiento literario. Debido a que el realismo, dadas sus características, solo puede representar identidades particulares, encontramos una tensión existente entre esto y la identidad que yo considero que se desarrolla, y que es una individual.

Por otro lado, nos genera una problemática y una segunda tensión el género de la novela, una "novela de formación del artista". La contradicción radica en que este género originado en el romanticismo literario se basa en la universalidad, y esto es opuesto tanto al realismo literario —problemática descrita anteriormente—, como a la identidad individual que identifico. La resolución de ambos conflictos estará definida por la disolución de estas tensiones en una sola causa: la identidad retratada es individual, y la identificaremos cabalmente con su autor y creador, Adolfo Couve.

Tres objetivos generales guían el análisis e investigación desarrollados. El primero es realizar una comparación entre *Madame Bovary* (1856) y *La lección de pintura* (1979), con la finalidad de demostrar por qué el corpus está recontextualizado y reelaborado, en cuanto al realismo literario. El segundo objetivo es establecer una comparación entre *Narciso y Goldmundo* (1930) y *La lección de pintura*, con la finalidad de encontrar semejanzas y diferencias con la novela de artista para determinar su pertenencia o desajuste con el género. Ambas comparaciones buscan resolver las tensiones entre las identidades previamente mencionadas. Finalmente, pretendo interpretar los análisis realizados para otorgar un sentido al estudio.

El informe de seminario está subdividido en seis capítulos, de los cuales, el segundo corresponde a una breve contextualización e información sobre los conceptos regentes de la investigación, el tercero y cuarto son capítulos analíticos, siendo el tercero la comparación con *Madame Bovary* y el cuarto con *Narciso y Goldmundo*. El quinto es la interpretación otorgada y sus correspondientes conclusiones, y el sexto es la bibliografía utilizada.

Capítulo II: La problemática en torno a Adolfo Couve

En este capítulo plantearé el problema del cual me ocuparé; además, entregaré una contextualización para comprender el sentido del estudio que quiero realizar y dejar en claro de qué me voy a ocupar. Así, también será oportuno exponer las herramientas necesarias para entender los postulados a los que me estaré refiriendo en los capítulos posteriores.

A. Adolfo Couve, el cuasi exiliado realista

Adolfo Couve fue un escritor y pintor chileno, nacido en la década del cuarenta del siglo XX, y fallecido en el año 1998, en Cartagena. Su obra —al igual que su vida— siempre estuvo caracterizada por altos y bajos, idas y vueltas: fue un autor apasionado en su arte, lo que lo llevaría a constantes episodios depresivos, pues sentía que lo que plasmaba en sus escritos no era lo suficientemente valioso. Lo anterior queda demostrado con las siguientes palabras que él mismo menciona, tomadas de la entrevista realizada por Cristián Warkner para Canal 13, llamada *La Belleza de pensar*, cuando dice que “El realista tiene mucho miedo a la muerte, tiene periodos de muchas **depresiones y angustias**”¹ (*La Belleza*, Canal 13). Al considerarse él mismo un realista, puede aplicarse la frase con propiedad a su caso.

Adolfo Couve fue un artista que logró integrar de manera única la literatura con la pintura en muchos de sus libros y novelas cortas, y la mixtura entre ambas artes fue un tema muy recurrente dentro de sus creaciones. Es el caso de *La lección de pintura*, obra de la cual se ocupará este informe de seminario.

Es preciso que se sitúe la obra de Couve en el contexto en el cual desplegó su talento literario. Su obra se inscribe, en su mayor parte, durante el periodo de la dictadura, entre los años 1973 y 1990, caracterizada en *Historia del siglo XX chilena* como “una dictadura inédita, con alcances totalitarios, a juzgar tanto por el rigor empleado como por el propósito avasallador de la civilidad histórica” (Correa et al. 280). Fue una época de tortura, de persecución, de crisis económica y social, de temor y de desgaste emocional para las y los chilenos que la atravesaron.

Como sabemos, el tiempo de dictadura en Chile tuvo muchas consecuencias negativas para los escritores. Muchos tuvieron que crear en el exilio, o simplemente disfrazar en sus

¹ El achurado es marcado por mí.

escritos con el uso de metáforas el horror que se estaba viviendo. Adolfo Couve no fue parte de ninguno de estos dos grupos, pues el panorama de escritura para nuestro autor era bastante diferente: “Yo quedé metido en una realidad que no controlaba ninguna autoridad. En Cartagena me sentí en democracia” dice en un compilado de entrevistas denominado *La tercera mano*² (García y Porzio, “El cuarteto de la infancia”, Claudia Donoso, 1996), aludiendo con estas palabras a que él sintió que su exilio no estaba en otro país, sino aquí mismo, en un pueblo que en antaño distaba mucho de ser lo que es ahora: un barrio comercial, turístico y de vacaciones.

Tal como Grínor Rojo nos presenta en *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*, podemos periodizar el momento en el que escribe Adolfo Couve en cuatro categorías, que el crítico literario ha desarrollado con el fin de ampliar la categorización más allá del esquema “generacional” de Cedomil Goic³. Estas cuatro instancias serían, primero, que la obra de Couve se realizó mayoritariamente en época de postgolpe —según su contenido—; segundo, que generacionalmente corresponde a novelas de los setenta y ochenta del siglo XX; tercero, que nuestro autor se ubica en los infrarrealistas de la generación del 72’; y cuarto, que correspondería a una novela publicada en Chile en dictadura (Rojo 205-214).

Debo advertir que las novelas de Adolfo Couve no contienen un tratamiento temático de la dictadura chilena: no encontramos en ella alusiones, ni incluso metáforas, que nos indiquen alguna reminiscencia a tal época que rompió con todo el esquema de la vida civil. Y es más, el cartagenino, siendo una persona que se declaraba de izquierda en política, aparece como un personaje extraño debido a esta falta de contenido político en sus creaciones literarias.

Es por lo anterior que el análisis que se realizará en este informe de seminario no tiene relación en ningún punto con el periodo de la dictadura en Chile. Menciono esto, y me parece relevante, porque sin duda alguna la mayoría de los escritores chilenos de dicha época

² Debido a la estructura del compilado de entrevistas al que he aludido, la manera de referirme a algún fragmento será la siguiente: (García y Porzio, nombre de la entrevista a la cual pertenece el fragmento, autor, año de publicación).

³ Para conocer más en detalle sobre el modelo que propone Cedomil Goic, revisar *La novela chilena: los mitos degradados* (1968).

retratan de una u otra manera los acontecimientos vividos en el régimen, el sentir colectivo, e incluso metaforizan mediante personajes o situaciones el horror y los crímenes cometidos. Así, la cuestión a tratar tiene que ver más bien con el estilo de escritura de Adolfo Couve y el contraste entre el contenido de sus novelas con lo que él dice sobre ellas.

El problema que abordaré en *La lección de pintura* (1979) tiene dos aristas. Por un lado, nos encontramos con una tensión entre la representación de una identidad individual y una particular. La problemática se genera debido a que el realismo literario (modo de representación al cual, según el autor, pertenece su obra) solo puede generar identidades particulares, y en cambio la identidad representada, la del niño Augusto que interpretaremos hacia el final, parece pertenecer al nivel de lo individual, imposible de llevar a un grupo o clases de personas. En el caso de la novela que estudiaremos, sin embargo, no es inequívoco que sea así, ya que hay muchos ejemplos que contradicen su pertenencia al realismo, como se presentará posteriormente. Además, la ‘técnica realista’ que emplea el autor es la que nos genera este problema, pues está recontextualizada y reelaborada.

Por otro lado, la segunda parte del problema existente en *La lección de pintura* corresponde al género de la novela: según mi criterio, podría corresponder a una “novela de formación del artista” o *Künstlerroman*. Este género es perteneciente al movimiento romántico del siglo XVIII, puesto que fue allí donde se originó el modelo anterior, el *Bildungsroman*. Esto nos conduce a pensar que podría existir un intento de interpretación universalista de la realidad— el romanticismo tiende a lo universal— en la novela, pero, al igual que en la primera parte del problema, podemos contradecir dicha afirmación.

Ambos problemas se entrelazan hacia una resolución final que consiste en descubrir y demostrar cuál es el tipo de identidad que se representa en *La lección de pintura*. Para mí, esta identidad corresponde a una identidad individual, pues, además de que aseguro que *La lección de pintura* no se trata de una obra realista, ni una *Künstlerroman* en esencia, veo reminiscencias de la vida del autor inmiscuidas en la narración, y así lo identificamos con el personaje principal.

La obra de Adolfo Couve ha sido caracterizada como realista por él mismo, y suelen mencionarse en los artículos académicos que incluye en las ficciones referencias a su propia vida —que pareciera estar inscrita en las obras— y al tema del arte (literario o pictórico). Con lo anterior, me parece, puedo justificar la pertinencia de los problemas que propongo: creo que se ha abordado nula o vagamente una relación entre la identidad y la técnica realista que el autor emplea en su narrativa, y tampoco se ha mostrado que *La lección de pintura* pudiera ser una *Künstlerroman*, ya que no existen estudios sobre el género al que pertenece la novela. Mi labor será demostrar cómo afecta en la identidad de la novela, y por consiguiente, en la identificación que encuentro de esta con Adolfo Couve, el género literario que se encuentra, y el modo de representación que se nos introduce.

B. Conocimientos previos

Luego de haber trazado las problemáticas a tratar en este informe de seminario, continuaré describiendo los conceptos articuladores para lograr una lectura pertinente.

1. Identidad: particular, singular y universal

El primero de los conceptos que se debe conocer para un entendimiento global de este informe de seminario es el de “identidad”, la que, según Grínor Rojo explica en su libro *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, está dada por la presencia de diferencias con otras identidades (Rojo 15) y determinada por la “ley de no contradicción”. Además, cita nuestro autor a Aristóteles, quien dice que “es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la vez y en el mismo sentido” (*Globalización* 13), por lo que un individuo o colectivo sustenta su identidad con el principio de no poder contradecir lo que es. Prevalecerá en mi análisis la perspectiva que propone Grínor Rojo.

Los siguientes conceptos a los que me remitiré corresponden a los niveles de la identidad: la individual, la particular y la universal. Por un lado, la “identidad individual” se puede caracterizar por medio de las diferencias, pero aplicado a “lo que hace a este individuo un ser diferente de los demás” (Rojo, *Globalización e identidades* 30); en este nivel de identidad, entonces, tenemos como foco al individuo y las sus diferencias con los demás.

Por otro lado, la identidad particular es un poco más compleja de analizar y de definir. Por eso, comenzaré aludiendo a la categoría de lo particular, que es caracterizada según Jacques Maritain en *Elements of logic*:

cuando el sujeto representa un determinado grupo de individuos, es colectivo: en el punto de vista lógico es de la misma naturaleza que el sujeto singular. También llamamos particulares a todas aquellas proposiciones cuyo sujeto no es universal, ya sea que incluya muchos individuos de la misma especie o solo uno.

Podemos así afirmar que la categoría de lo particular, en términos generales, refiere a un colectivo de personas.

Para continuar caracterizando la categoría de lo particular —sin inmiscuirnos aún en la identidad—, debemos remitirnos a Georg Lukács, puesto que ha sido uno de los primeros autores que abordó esta categoría en su obra *Prolegómenos de una estética marxista (sobre la categoría de la particularidad)*. Nos dice el autor húngaro sobre la particularidad:

El descubrimiento de Goethe en la explicitación de la categoría de lo particular en la estética es aparentemente irrelevante: consiste en quedarse, fijarse y hacerse forma el movimiento (en el que el artista refleja la realidad objetiva) en lo particular, y no —como en el conocimiento científico, según sus concretos fines— en lo universal o en lo singular. El conocimiento vinculado a la práctica cotidiana se fija o detiene donde se lo imponga su concreta tarea práctica (Lukács 165).

En estas líneas el autor nos expresa la diferenciación entre tres momentos: el conocimiento científico, la práctica cotidiana y el arte. Al primero atañe la universalidad, al segundo la singularidad y al tercero la particularidad. Prosiguiendo en su escritura, nos describe que la particularidad es la categoría central de todo, pues en ella “se basa el mundo de las obras de arte” (Lukács 167), y no puede ser superada ni por la universalidad ni por la singularidad.

Ahora bien, debo dejar en claro que los dos autores con que hemos descrito la categoría de lo particular no abordan la primera parte del concepto, que en este informe de seminario será primordial: la identidad. Sabemos ya que lo particular corresponde a un grupo de personas, un colectivo, y que se expresa en las obras de arte, pero ¿qué la diferencia con la identidad singular y la universal? Grínor Rojo refuta fuertemente a los estudiosos que han

planteado que las identidades particulares pueden analizarse mediante la psicología, pues es inoportuno que exista una “psicología nacional”, por ejemplo; esto solo puede aplicarse a las identidades individuales. Para los efectos de este informe de seminario adhiero a la postura de Rojo, pues creo que es poco adecuado estudiar la identidad particular de dicha manera. Además, concuerdo con el siguiente postulado que nos plantea el crítico chileno: “Yo soy el que soy porque más allá de mí mismo ... me muestro fiel a la naturaleza a los ideales ... de un cierto grupo de gente” (*Globalización e identidades* 41). Esto es lo que va a diferenciar, finalmente, a un individuo de un colectivo.

He reconstruido el concepto de identidad particular partiendo de la categoría de lo particular expresado por Jacques Maritain y Georg Lukács, y me parece que la acepción más adecuada para este escenario corresponde a la del autor húngaro, ya que tiene que ver con las artes: en este caso, una obra literaria. Por otro lado, incorporamos a esta primera noción el término identidad y la definición más ajustada es la que nos brinda Grínor Rojo: no apostar por una psicología de lo particular, sino a la pertenencia —o no— a un colectivo.

Por último, la “identidad universal” corresponde, según Grínor Rojo hace alusión en su texto, a la “identidad de los seres humanos *todos*” (44). Se caracteriza en general al género humano, para posteriormente aterrizar y otorgarse como identificación a los individuos singulares, aunándolos en un mismo género o especie (Rojo 45). En esta identidad también podemos aplicar el principio de la “ley de no contradicción”, pues como especie humana nos reconocemos como tal al diferenciarnos con otras especies animales, e incluso, podríamos decir que con seres extra terrestres.

2. *Realismo literario*

El cuarto concepto articulador de este informe corresponde al de realismo literario. Es un término bastante complejo de estudiar, debido que a contempla distintas perspectivas y se ha desarrollado en épocas de grandes cambios literarios. Aquí, sin embargo, se remitirá a tres autores fundamentales, que explican mediante ejemplos o definiciones qué es el realismo. Comenzaremos con Erich Auerbach, quien en su libro *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, describe los realismos de los autores más importantes en la encarnación decimonónica de este modo de representación: Stendhal, Balzac, Flaubert, y los hermanos Goncourt. Con Stendhal vemos que una de las

características del realismo corresponde a la importancia de la perspectiva temporal y al retrato fidedigno de las circunstancias históricas de la época, ya que “todas las figuras y todos los episodios descansan en su obra sobre un fondo político y social móvil” (Auerbach 435), y este debía ser expuesto de una forma lo más cercana posible a la experiencia de la realidad.

Al describir a Balzac señala que para él era muy relevante, tal como para Stendhal, representar la situación histórica de su tiempo. Además, hacía uso de la técnica del *milieu* o el “realismo ambiental” como una vía para lograr una ilusión de realidad más potente y precisa. Con Flaubert se introduce uno de los primeros cambios, puesto que “el realismo se hace imparcial, impersonal y objetivo” (Auerbach 454), características que no ve en el realismo de Balzac o Stendhal, en los que la opinión de estos autores era mucho más visible en sus narraciones. Finalmente, Erich Auerbach nos remite a los hermanos Edmond y Jules de Goncourt, quienes vuelven a introducir un cambio en el realismo literario: aseguraban que “el pueblo bajo debía ser incluido” (Auerbach 467), y tenían ahora un nuevo gusto: lo feo, lo repulsivo y lo mórbido, retratando en sus obras “situaciones de la calle” o “situaciones verdaderas”, según ellos mismos explicitan.

Siguiendo con el mismo concepto, nos podemos referir a otro autor que también lo discute: se trata de Ian Watt —quien, en su obra *The rise of the novel*— nos dice que el realismo, más que una corriente literaria, es una característica formal del género novela, y que la novela, por su parte, es el género predilecto del realismo (Watt 31). Para Watt, el realismo debe tener seis características primordiales: retratar la experiencia individual (Watt 12); ofrecer una trama performada por actores individuales en circunstancias específicas; usar el nombre propio, pues es esencial para dotar de identidad a los personajes (Watt 19); situar las acciones en un tiempo que debe ser específico, al igual que el espacio (Watt 17). Y por último, habla del problema semántico o del significado como el problema que caracteriza al realismo, pues las palabras no siempre denotan a los objetos en la misma manera, o no describen exactamente la “realidad”, y por lo tanto, la misión principal del escritor es cumplir con la función referencial de la manera más apropiada posible (Watt 24).

Para terminar con este amplio concepto, nos remitiremos a la autora María Teresa Gramuglio, quien nos indica, a través de su artículo “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, que el realismo literario tiene como objetivo preocuparse del presente

y retratarlo de manera cognoscitiva y crítica, de tal manera que se pueda lograr la verosimilitud (Gramuglio 22-23). Algunos procedimientos del realismo son la descripción minuciosa y circunstanciada, la presentación y la caracterización de los personajes y la delimitación del espacio y el tiempo. Un elemento esencial para la autora, al igual que para Ian Watt, es el nombre propio (Gramuglio 18), puesto que mediante esto se puede individualizar de una mejor manera a los personajes en su especificidad.

He descrito en detalle lo que a mi parecer son las características primordiales del realismo: según Erich Auerbach explicita en *Mimesis*, el retratar de manera fidedigna las circunstancias históricas y el lograr recrear el ambiente de la manera más detallada, son las particularidades esenciales desplegadas por los autores realistas del siglo XIX. Sin embargo, no concuerdo con Auerbach en el punto que explica que con Gustave Flaubert el narrador se volvió impersonal y objetivo, debido a que con Flaubert y las vanguardias, posteriormente, surge el “narrador personal”.⁴

Cabe resaltar que tanto para Ian Watt en *The rise of the novel*, como para María Teresa Gramuglio en “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, prevalece por sobre varias otras cualidades del realismo el generar una especificidad en todo sentido: de personajes, de ambientes, de situaciones. Aquello marca una diferencia entre esta corriente literaria y otras. En resumen, al retratar la especificidad de una sola individualidad, lo que se busca es referir a una particularidad, a un colectivo y su contexto histórico, político y económico; según mi criterio, esta una de las características más representativas del realismo literario.

3. *Künstlerroman*

El último concepto que organiza este informe de seminario corresponde al de *Künstlerroman* o “novela de formación del artista”. Emparejado con el concepto de *Bildungsroman* o “novela de formación”, esta primera noción ha sido descrita por Francisco Plata en su tesis de doctorado *La novela de formación del artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. De acuerdo con lo que se ha acuñado en la tradición alemana del siglo XIII, nos explica que en este género se “narra la formación y el desarrollo de la

⁴ Concepto descrito por Wolfgang Kayser en *Origen y crisis de la novela moderna (1961)*. Revisar p. 64 en adelante.

sensibilidad artística del protagonista” (Plata 25). Además, tiene ciertas características que diferencian a este tipo de novela de otras, tales como el tener un final fragmentario, abrupto o inconcluso; la imposibilidad de autorrealización del personaje principal, que por lo demás tiene dificultades en sus relaciones sociales (Plata 3); y que el término de la trama es en el momento en que el artista ha alcanzado su madurez creativa. Es importante mencionar que varios de los autores más asociados a esta forma literaria son románticos, tales como Goethe, Novalis y Friedrich Schlegel, entre otros.

Luego de haber dado una definición propicia de los conceptos coordinantes que se utilizarán en el desarrollo de este informe de seminario, es necesario determinar la función de cada uno de estos. En primer lugar, las identidades *particular*, *individual* y *universal*, servirán para poder disolver las tensiones que hemos expuesto, en la cual se demostrará por qué *La lección de pintura* no es una novela realista y por qué no se acerca al género *Künstlerroman*, y así interpretar qué implican aquellas dos razones. En segundo lugar, el concepto “realismo” será usado para analizar el desapego que sostiene nuestro narrador con el realismo decimonónico francés, en cuanto a la reelaboración y descontextualización de la técnica utilizada. Finalmente, la idea de *Künstlerroman* nos servirá para desarrollar la comparación entre *Narciso y Goldmundo* y nuestro corpus, y así poder hallar su adherencia o desapego al género.

Capítulo III: El Realismo literario: La lección de pintura y Madame Bovary, una comparación

El realismo literario es una corriente muy difícil de definir y de precisar, al igual que muchas otras corrientes literarias; esto es debido a que involucra a distintos autores, épocas y variantes. Iniciada a mediados del siglo XIX, los escritores más representativos fueron Honoré de Balzac, Stendhal, Gustave Flaubert, Fiódor Dostoievski, y entre quienes pueden llamarse realistas está incluso el chileno Alberto Blest Gana.

A pesar de que la tarea de caracterizar al realismo literario es algo compleja, podemos señalar en las siguientes dos ideas de Ian Watt sus principales singularidades. Primero, “the plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, it is only of particular objects that images can be formed”⁵ (*The Rise* 14), en donde la relevancia está puesta en la especificidad⁶ de los elementos que componen sustancialmente una novela. En segundo lugar, el autor nos indica que “the novelist typically indicates his intention of presenting a character as a particular individual by naming him in exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life”⁷ (*The Rise* 14), demostrándonos que el nombre propio en el realismo literario nos sirve para poder darle la especificidad a quienes llevan a cabo la trama de la historia, es decir, los personajes.

Adolfo Couve, por su parte, ha dejado en claro en numerosas instancias que considera que su estilo de escritura es realista, y tiene como figura modelo a Gustave Flaubert. Por ejemplo, en *La Belleza de Pensar*, declara al entrevistador “Yo nací realista” (*La Belleza*, Canal 13), y constantemente realiza comentarios alusivos a esto, por lo que ratifica que esa sería su estética: el realismo francés decimonónico que hemos descrito en el Capítulo II. La finalidad de este capítulo es demostrar al lector con análisis, razones y ejemplos cómo *La lección de pintura* se distancia del realismo del siglo XIX, para posteriormente, en la

⁵ “La trama tenía que ser representada por personas particulares en circunstancias particulares, solo se pueden formar imágenes desde objetos particulares”. Todas las traducciones de textos citados en inglés en la bibliografía son mías.

⁶ Recordemos que si bien la especificidad es una de las características que distinguen al realismo literario de otras corrientes, no debemos dejar de tener en cuenta que se representa a una particularidad o un colectivo desde esa singularidad.

⁷[E]l novelista típicamente indica su intención de presentar un personaje como un individuo particular nombrándolo exactamente de la misma manera que los individuos particulares son nombrados en la vida ordinaria”.

interpretación, otorgar un sentido a estas disimilitudes y disolver la tensión entre la identidad particular —que es encarnada por las novelas realistas— y la individual, que considero es la que está inscrita en la novela.

Ahora bien, es necesario explicitar mi elección de *Madame Bovary* como contrapunto para *La lección de pintura*. Sostengo tres razones para esta finalidad: en primer lugar, *Madame Bovary* se ha consagrado como una de las obras modélicas⁸ del realismo francés del siglo XIX, por lo tanto, creo que es prudente adentrarse en ella para tomar los rasgos esenciales que la hacen pertenecer a dicha corriente, y efectuar la comparación con *La lección de pintura*.

En segundo lugar, la novela francesa fue escrita y publicada por Gustave Flaubert, referente máximo de la escritura *couviana*. Nuestro autor en variadas ocasiones menciona al francés para realizar comentarios que tienen que ver sus libros y su manera de escribir, como cuando dice: “Tomar todo, Mérimée, Renan, **Flaubert** y asimilarlo...” (*La Belleza*, Canal 13). Además, el entrevistador también los asemeja al momento de realizarle preguntas a Couve: “Yo si te comparo a ti con Flaubert...” (*La Belleza*, Canal 13).

En tercer lugar, destaco la figura del farmacéutico, que se presenta en ambas novelas, aunque con distintas funciones y características: Homais, en *Madame Bovary*, y Carlos Aguiar en *La lección de pintura*. Si bien ambos se distancian como personajes en cuanto a sus características, existe una intertextualidad entre las obras; *La lección de pintura* tiene su propio farmacéutico y esto acerca las novelas, ya que es poco recurrente que encontremos a este tipo en nuestras lecturas. Aunando los tres motivos, considero que la elección de *Madame Bovary* es precisa para realizar el paralelismo.

Para abordar la comparación entre ambas novelas he desarrollado cinco criterios, a través de los que realizaré el análisis y propondré ejemplos, de modo de mostrar las razones

⁸ Me baso en la *Introducción a Madame Bovary* por Patricia Wilson al afirmar aquello, pues en varias ocasiones reitera que la novela francesa ha sido pionera en variados elementos, como por ejemplo que “*Madame Bovary* ... es la primera novela en que aparece como procedimiento literario reiterado el discurso indirecto libre” (IX) y que “es la primera novela que vuelve productivos estéticamente los hechos improductivos de una vida” (XXI), entre otras características que podemos añadir a esta obra. Al ser una novela precursora de ciertos elementos, se vuelve modélica, pues es la primera de muchas otras obras en ejecutar los procedimientos.

que hacen a una obra realista y a la otra, no. Dichos criterios son: los temas, los espacios, los personajes, el tiempo del relato y el narrador/autor.

A. Los temas

El primer criterio, que refiere al contenido de las novelas que serán analizadas, versará sobre las temáticas presentes en *La lección de pintura* y *Madame Bovary*. Por un lado, la novela de Adolfo Couve trata sobre el descubrimiento del talento como pintor de un niño pobre por parte del farmacéutico del barrio. Luego de haber encontrado en este niño, Augusto, el don del arte, el narrador nos cuenta cómo es que lo va desarrollando y generando nuevas aptitudes en su técnica y estilo. El farmacéutico, don Carlos Aguiar, es quien guía todo este proceso arduamente, y se preocupa de llevar a Augusto a escuelas de pintura para que tenga educación artística y le enseña personalmente los conocimientos de educación escolar.

Por otro lado, la novela realista de Gustave Flaubert retrata la cotidianidad de Emma Bovary, una pequeña burguesa rural que, luego de casarse con el doctor Charles Bovary, encuentra un irremediable hastío vital y un aburrimiento incesante, el cual va amenguando con los líos amorosos en los que se ve envuelta. Emma tiene dos amantes, quienes le devuelven parcialmente la alegría de vivir; mas cuando estos se separan de ella, vuelve a su estado de depresión original. En pocas palabras, la novela retrata detalladamente los pensamientos de Emma, las situaciones que atraviesa en su vida, y todo lo que la guía a su lecho de muerte.

Al realizar este contraste entre las temáticas que cada obra contiene, nos podemos dar cuenta de su gran diferencia: en una arista, *Madame Bovary* es una novela que refleja la vida cotidiana de su protagonista, Emma: narra a cabalidad sus pensamientos, emociones y acciones, y nos envuelve con los detalles más mínimos de las situaciones que rodean la acción principal⁹.

⁹ Ejemplo de detalle descrito en la novela: “La fachada de ladrillos de la casa seguía la línea de la calle, o, mejor dicho, de la carretera. Detrás de la puerta de entrada había colgadas una capa de cuello corto, una brida y una gorra de cuero negro; y en el suelo, en un rincón, veíase un par de polainas, sucias todavía de barro ya seco” (Flaubert 50).

El autor francés logra representar mediante la narración, la descripción detallada y las situaciones cotidianas cómo era la pequeña burguesía de una provincia francesa, la Bretaña, durante el siglo XIX, y esto nos conduce a afirmar que se cumple a cabalidad con lo que Erich Auerbach denomina el signo distintivo del realismo francés, la “representación seria de la realidad social corriente de la época” (*Mímesis* 486).

En la otra arista de este criterio de comparación, *La lección de pintura* aborda el proceso de crecimiento de un niño artista, guiado por su tutor y atravesando en su corta infancia las peripecias que lo llevarían hasta el esplendor de su talento. Si comparamos esta temática con la que describimos de *Madame Bovary*, podemos notar de inmediato que son significativamente distintas. La temática del arte involucra a una persona especial, única y que no se compara a otros; es una persona escogida, si se quiere, y que es retratada particularmente por sus rasgos que lo definen como alguien singular. Este contenido fue desarrollado primeramente en el romanticismo en el siglo XVII y XVIII, en autores como Goethe y Schlegel. En cambio, para referirnos al realismo, nos acercamos más a una persona común y corriente, a la vida de la misma, la que podríamos encontrar en cualquier otra persona que se le asemeje.

También debe destacarse que no vemos en la novela de Couve ningún indicio de fechas, de acontecimientos históricos o alusiones a clases sociales —elementos representativos del realismo—, sino que solamente somos testigos de la historia de un chico en su camino por el arte. Se convierte así en una novela que no está ligada a ninguna época, no encontramos referencias históricas, sucesos o vestigios de algún contexto, y esta característica es esencial para el realismo, tal como la desarrolló Stendhal en su narrativa.

Podemos analizar, entonces, al comparar ambas temáticas, que claramente en *La lección de pintura* no existe un contenido de la cotidianidad de los sujetos, que involucre a la sociedad en la que se insertan, sino que, más bien, lo que se refleja en nuestra novela es una temática romántica: el desarrollo del artista durante su infancia. Por lo tanto, siendo el contenido referido a algo más “elevado”, afirmamos que este es uno de los motivos que no convierten a la obra de Adolfo Couve en una realista. No observamos en ningún momento la cotidianidad del protagonista, sino los sucesos que lo llevan a “buen puerto”, los más relevantes dentro del pedacito de vida que el narrador nos entrega sobre él: el artista está

ligado a grandes cosas, está destinado a ser alguien reconocido y aclamado —o reconocido y abucheado—, en cambio, para la novela realista, el o la protagonista son quienes moldean una parte de la sociedad, y solo son útiles en la medida en que representan a su grupo.

B. Los espacios

Describir y analizar los espacios en los que transcurre la acción es apropiado debido a que una de las características primordiales del realismo literario recae en la especificidad de los lugares en los que los personajes se desenvuelven. Para *La lección de pintura*, las localidades son el Barrio Morandé, Santiago de Chile y Viña del Mar; para *Madame Bovary* estos son Tostes, Yonville y Rouen. Los espacios cotidianos en la obra de Couve son la farmacia, la mansión de los hermanos De Morais y la escuela de arte; en la obra de Flaubert corresponden a la casa de Emma, las mansiones de los bailes y otros espacios pequeños.

Lo primero que podemos decir en torno a las ciudades o pueblos que están insertos en cada una de las novelas, es que en ambos casos, son existentes —o existieron, en el caso de Tostes—. Este es, en mi análisis, el único punto que considero a favor de *La lección de pintura* como obra realista, debido a que el espacio particularizado es una de las características fundamentales del realismo literario. Así lo explicita María Teresa Gramuglio en “El realismo y sus destiempos”: “El espacio, a su vez particularizado y referido a lugares en el mapa, entra en sistema con las descripciones vívidas y cuajadas de detalles ... para construir lo que en el siglo XX se llamó el *millieu*” (21).

Aun con lo anterior, el corpus de este informe de seminario comprende una falla en torno al punto de los espacios: si bien los lugares que se presenta son reales, no presentan más descripción que las dos primeras planas, y esta es referida al Barrio Morandé exclusivamente. Además, este barrio sigue siendo ficcional, al contrario de la ciudad de Santiago o Viña del Mar, de las que no se nos ofrece ninguna descripción. El Barrio Morandé sí es altamente descrito por el narrador:

El Barrio Morandé lo componen no más de veinte casas alineadas, frente a las que corre una acequia y se agita una arboleda añosa que oscurece la calle. Una que otra vivienda rompe, con un improvisado segundo piso o algún balconcillo, la simetría del conjunto, pero esta se recupera ya que a todas las casas las alcanza una guarda de color que divide en dos a las fachadas (Couve 263).

Prosigue la descripción en la página siguiente, mencionando que

Al fondo, la calle se abre a una plaza circular, sin árboles, en cuyo centro se alza un plinto de cemento con cálices en relieve, borroneados de cal. Sobre este pedestal aparece una cruz vacía, ya que de la imagen de Cristo solo quedan adheridas al madero la pequeña inscripción y la corona de espinas (Couve 264).

En cambio, cuando el narrador se refiere a Santiago o a Viña del Mar, alude a ellos solo mencionándolos, como asumiendo que el lector conoce en profundidad la ciudad y que no es necesaria una descripción: “pensó que a modo de secreta despedida resultaría conveniente llevarlo a Santiago” (Couve 285).

Por el contrario, en *Madame Bovary* encontramos muchas descripciones detalladas de todos los lugares a los que se aluden, como, por ejemplo, la implacable descripción que hace el narrador de Yonville:

Yonville-l'Abbaye (así llamado a causa de una antigua abadía de Capuchinos de la que ni siquiera existen las ruinas), es un pueblo distante ocho leguas de Rouen, entre la carretera de Abbeville y la de Beauvais, situado en el fondo de un pueblo bañado por el Rieule, riachuelo que fluye en el Audelle, después de dar fuerza a tres molinos cerca de su desembocadura y en el que se crían truchas que los muchachos van a pescar con caña los domingos (Flaubert 99).

Y continúa así:

Nos hallamos en los confines de la Normandía de la Picardía y de l'Ille-de-France, comarca bastarda en la cual el lenguaje no tiene acento propio, del mismo modo que el paisaje carece de carácter. Es allí donde se hacen los peores quesos de Neufchâtel, y donde, además, el cultivo resulta muy costoso, pues para abonar aquellas tierras areniscas y pedregosas se necesita estiércol en abundancia (Flaubert 100).

Vemos cómo en ambos párrafos tenemos detalles finísimos sobre Yonville —sin contar que la descripción prosigue otro par de párrafos más—, como, por ejemplo, el origen del nombre de la ciudad, la ubicación geográfica, los riachuelos que la cruzan y qué función cumplen para el desenvolvimiento de los quehaceres en la ciudad. Junto con eso, se menciona un detalle tan minúsculo como el hecho de que exista un cultivo de queso, que es costoso debido a la materia prima de la tierra.

Además de la descripción del Barrio Morandé, en *La lección de pintura* sí vemos pequeñas descripciones de los otros espacios, como, por ejemplo, el de la droguería:

La droguería la componían cuatro construcciones de aspecto tétrico, tan sin gracia como si les hubieran cepillado las fachadas ya que estas, revestidas de latón, solo mostraban pequeños ventanucos en las alturas que apenas sombreaban recortados aleros de zinc. Dos chimeneas de porte desigual sobresalían de los techos y únicamente en la casa de Aguiar se veían plantas y uno que otro árbol rodeados por una cuidada empalizada (Couve 270).

Como mencioné antes, estas descripciones son muy pequeñas y precisas, no se dedican a enfocarse en el detalle mínimo; son breves. Contrastando con *Madame Bovary*, los espacios, además de ser altamente particularizados, son descritos con bastante prolijidad, como el momento en el que el narrador describe la mansión del vizconde a la que asistirían los personajes (Flaubert 69). *La lección de pintura* tiene a su favor, en este apartado, la particularización de los nombres de los espacios, mas no sus detalles ni sus funciones.

Es importante señalar que la invención de un barrio, el Barrio Morandé, es un elemento que se aleja a pasos agigantados del realismo literario, pues como hemos mencionado antes la característica más peculiar radica en la particularización, pero asociada a la “realidad real”, es decir, que podamos encontrar la localidad en nuestro mapa.

Al alejarse del realismo, lo que Adolfo Couve hace es describir de manera breve *sobre* los espacios que narra y su aspecto. Flaubert, en cambio, describe el aspecto y además sitúa los espacios en un contexto histórico. Esto último es lo que genera finalmente la distancia entre Couve y el realismo, pues los espacios no están puestos en contexto ni descritos exhaustivamente.

C. Los personajes

La finalidad de contrastar a los personajes principales de ambas novelas es poder definir su profundidad¹⁰, su dinamicidad y su grado de relevancia dentro de la obra en su

¹⁰ Para abordar el criterio de la profundidad, me he guiado por los conceptos que nos otorga E.M Forster en *Aspectos de la novela* (2003): personajes planos y redondos. Los personajes son “planos” cuando “se construyen en torno a una sola idea o cualidad” (74); estos son “redondos” “cuando predomina más de un factor en ellos” (74). Para efectos de este estudio, cuando hablemos de un personaje profundo o dinámico, nos referiremos a uno “redondo”; por el contrario, cuando se exprese que un personaje es poco profundo o dinámico, querrá decir “plano” según las ideas entregadas por Forster.

totalidad. El motivo para usar estos criterios es que nos permiten entender el grado de complejidad de los personajes, y, además, darnos cuenta de si existe o no verosimilitud y objetividad en las novelas. Los personajes más relevantes de *La lección de pintura* son Augusto, el protagonista de la novela, niño que descubre su talento como pintor; Elvira Medrano, la madre del niño; Carlos Aguiar, el farmacéutico del barrio y posteriormente guía del aprendizaje de Augusto; los hermanos De Morais, quienes dan alojamiento a Augusto en Viña del Mar cuando va a la escuela de arte; y la señorita Lucrecia Cortés, profesora del niño en la misma escuela.

Por su parte, los personajes que consideraremos en este análisis comparativo en *Madame Bovary* son Emma, protagonista de la novela, pequeña burguesa de la cual se nos cuenta su vida, historia, pensamientos y emociones; Charles, el esposo de Emma; el padre de Charles; y León y Rodolphe, amantes de Emma en distintos periodos.

Según su grado de relevancia para el desarrollo de la historia, propondré cuatro niveles que contemplan a los personajes principales de ambas novelas, siendo el primero el mayor punto de incidencia en la historia, y el cuatro, el menor.

Comenzaremos analizando a los protagonistas, Augusto y Emma. Su grado de incidencia es el más alto dentro de la novela a la que pertenecen, y ambos son dinámicos, pero solo Emma Bovary comprende profundidad. Son dinámicos ya que presentan cambios personales durante la obra: en un comienzo, Augusto es un niño pobre, sin mucho que hacer y ayudante de su madre en la casa. Posteriormente, pasa a ser un pintor y adquiere conocimientos en una escuela. Emma, por su parte, empieza siendo una chica feliz que vive con su padre, posteriormente se casa con Charles, y vemos cómo va desarrollándose su depresión a medida que se nos narran sus sentimientos y pensamientos sobre lo que le sucede, lo que ve y lo que le gustaría ser.

Augusto no es un personaje profundo ya que en ningún momento logramos divisar sus pensamientos o emociones: “Augusto volvía a trepar hasta alcanzar el mesón y se entregaba de nuevo a sus murmullos y a contar, una y otra vez, utilizando los dedos de las manos. También los ocupaba para borrar y entonces presentaba las operaciones” (Couve 279); la narración comprende hechos, únicamente. El narrador no nos muestra en ningún momento más que en el final de la obra el sentir del pequeño: “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” (Couve 308).

Las tres categorías restantes son de personajes que ayudan a la movilización de la historia. Proseguiremos con el segundo nivel: por un lado, está Carlos Aguiar, personaje secundario con mayor relevancia para lo que es la vida de Augusto y su crecimiento personal. El farmacéutico es quien lo guía, lo introduce en el arte, le proporciona enseñanza, y, en resumidas cuentas, quien lo lleva a descubrir que tiene un talento como pintor. Si bien Carlos no tiene ninguna evolución dentro de la historia como personaje, su rol fundamental es ayudar al desarrollo del “héroe”, Augusto.

Charles, por su parte, sí demuestra cierta profundidad dentro de la historia: podemos leer en algunas páginas sus sentimientos, el narrador nos devela partes de su vida, desde la primera parte en la que se inserta en un colegio, cómo conoce a Emma, cómo ayuda a los demás debido a su profesión de médico, y, finalmente, conocemos su sufrimiento cuando su esposa fallece.

Continuando con el tercer nivel, analizaremos a los hermanos Adelaida y Arnaldo De Morais y a Lucrecia Cortés. Los dos primeros son primos de Carlos Aguiar, quienes le dan alojamiento a Augusto en Viña del Mar para que él pueda asistir a sus clases de arte. Conocen a la señorita Lucrecia, y anteriormente también participaron en clases de artes realizadas en el mismo lugar. Como personajes, no tienen mayor incidencia que la que mencioné, no son dinámicos ni profundos.

Lucrecia Cortés no tiene profundidad, pero es un personaje dinámico a nuestros ojos. Se muestra como una persona fría y dura por fuera, pero por dentro oculta sus buenos sentimientos y su origen de clase baja. Es despreciada por los hermanos de Morais: “pero De Morais, con ese sentimiento despectivo que le asistía cada vez que creía estar ante una persona de condición inferior, se limitó a esbozar una sonrisa, evitando todo comentario” (Couve 304), dice el narrador cuando se juntan a cenar los personajes aludidos. En cuanto a su incidencia en la novela, la profesora tiene una gran importancia, pues es gracias a ella, en la última escena, que Augusto asume su destino como artista, un destino solitario y lleno de desesperanza.

Por parte de *Madame Bovary*, León y Rodolphe son personajes que ayudan a Emma, indirectamente, en su depresión, ya que le brindan pequeños periodos de felicidad. Son, en cierto sentido, quienes detienen el mal sentir de Emma —aunque esto no evite su pronta muerte—. A pesar de esto, no tienen un desarrollo de personalidad, no son profundos ni dinámicos.

Finalmente, en el último nivel tenemos a los padres de los personajes. Por parte de Augusto, su madre es Elvira Medrano, quien la que lo lleva a la farmacia todos los días y genera el encuentro entre el niño y su mentor; más allá de eso, no tiene ni dinamicidad ni profundidad. Por parte de Charles, vemos a su padre, que aparece ocasionalmente en el inicio de la novela, pero quien también propicia el estudio de Charles por la medicina, profesión que generará el encuentro entre él y Emma, posteriormente; tampoco comprende profundidad o dinamicidad.

Si bien hemos comparado a los personajes que considero más relevantes de cada obra y que mueven los hilos de la acción, lo más importantes a considerar son los de los niveles uno, dos y tres. Luego de haber analizado su dinamicidad, profundidad e incidencia, debemos referirnos a la forma que tienen de insertarse en la sociedad, pues este es un punto clave en la conformación del realismo literario: la demostración de la sociedad de la época que se representa mediante los personajes. Comenzaremos con *Madame Bovary*, debido a que es la novela que sí nos presenta estos tipos a los que nos referimos. Emma, Charles y su padre son pequeños burgueses, por lo tanto, personas comunes y corrientes de la clase social emergente de la época en la que escribe Gustave Flaubert. León y Rodolphe, por el contrario, son de la clase alta, tienen dinero y propiedades.

Con *La lección de pintura* podemos fijarnos en que, aunque sí podemos observar atisbos de clases sociales en algunos personajes —Augusto y su madre, clase baja; Carlos y Lucrecia, clase media; y los hermanos De Morais, clase media-alta—, en ningún momento hay referencias a que dichas clases sociales representen el contexto histórico de la obra, puesto que no se nos presenta un momento en específico, solo vemos hechos que suceden en localidades reales —excepto el Barrio Morandé—, pero no hay alusiones a contexto.

Concluimos en este apartado, por lo tanto, que el desarrollo de los personajes de *La lección de pintura* es bastante simple como para considerarse una obra realista: la mayoría

de los personajes, incluido el protagonista, no demuestran especificidades más que el nombre propio y las acciones que los rodean, pero no vemos, como en *Madame Bovary*, mayores expresiones de sentimientos, infancia o desarrollo personal. Tampoco logramos vislumbrar la existencia de clases sociales ancladas a un momento histórico, desprendido de la caracterización y las relaciones de los personajes.

D. El tiempo del relato

Cuando nombramos “el tiempo del relato”, nos referimos a todos los mecanismos utilizados por el narrador para hacer avanzar o detener la historia, para conformar la veracidad de los hechos o para darle la palabra a los personajes. Como Mario Vargas Llosa explica detalladamente en *La Orgía Perpetua*, existen en *Madame Bovary* cuatro tiempos fundamentales que estructuran la obra en su totalidad, y que le aportan complejidad y verosimilitud a la vez.

El primer tiempo es el “singular o específico”, en el que “no existe la menor duda de la realidad de estos hechos. El narrador no vacila lo más mínimo” (Vargas Llosa 196), como en las siguientes palabras: “Cuando, en el mes de marzo, partieron de Tostes, Madame Bovary estaba encinta” (Flaubert 96). Son sucesos que hacen avanzar la historia del relato, concretos y factibles, debido a que brindan la impresión de fidelidad y de veracidad.

El segundo tiempo descrito es el “circular o de la repetición”, en donde se narra al lector una actividad realizada de manera serial, una costumbre que tienen los personajes a los que se les atribuye dicho hábito (Vargas Llosa 198), por ejemplo, en las siguientes líneas: “Mentir se convirtió para ella en una necesidad, una manía, un placer...” (Flaubert 349).

El tiempo “inmóvil o de la realidad plástica” es el tercero dentro de este cuarteto, y es por excelencia el tiempo de la descripción (Vargas Llosa 206). Es dentro de este en donde se pausa la historia para detallar las situaciones, objetos, personajes o espacios que el narrador considera prudente desmenuzar, como cuando se describe la gorra de Charles minuciosamente (Flaubert 16).

La descripción como procedimiento fundamental de la novela moderna ha sido pensada por una gran variedad de autores, siendo Roland Barthes uno de ellos. En un ensayo denominado “El efecto de realidad” (1968), el escritor francés nos explica por qué la

descripción tiene tal relevancia para otorgar el efecto de objetividad que persigue el realismo literario. La descripción, nos dice, tiene dos funciones elementales: primero, una función estética, de lo bello; esta genera un efecto de lo “verosímil estético” (Barthes 182), pues, además de ser bello, nos conduce a un efecto de objetividad muy potente. La segunda función de la descripción es la de la “realidad concreta”, pues “¿qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle, siempre que este denote “lo que ha tenido lugar” [lo que ha sucedido en realidad]?” (Barthes 185). Lo importante de esta segunda función es poder demostrar, mediante la narración, que los sucesos que están allí propiciados sí fueron parte de la realidad inmediata de los personajes, volverlos así más creíble y semejantes a nuestro mundo.

Por último, el tiempo “imaginario”, es el tiempo dedicado a los personajes, el narrador se anula para darles a ellos el pase para soñar, crear, imaginar. Algo muy recurrente en Emma Bovary, debido a que era una soñadora empedernida.

Para realizar el contraste con *La lección de pintura*, debemos mencionar que estos cuatro tiempos aludidos y explicitados por Mario Vargas Llosa no son un canon de la novela realista, pero sí un parámetro con el cual podemos realizar la comparación. No es necesario que una novela, para ser realista, contenga estos cuatro tiempos, pero sí podemos remarcar que lo que desarrolla cada uno de estos aporta con las características del realismo literario que ya conocemos.

Habiendo aclarado esto, podemos analizar que en *La lección de pintura* solo encontramos dos de estos cuatro tiempos: el “singular o específico” y el “inmóvil o de la realidad plástica”, en menor medida. Por parte del primero, evoco las siguientes líneas:

Viajaron en tren, en un vagón reservado, de los que llamaban salón, donde en vez de butacas fijas, había sillones de felpa diseminados a gusto del pasajero. El programa consultaba: almuerzo en el Hotel Crillón, visita al Museo de Bellas Artes y asistencia por la tarde, antes de regresar, al Teatro Municipal que estrenaba la ópera *Lucía de Lammermoor* (Couve 285).

En la cita anterior, lo que vemos son sucesos concretos que han acontecido y que logran hacer avanzar la historia, ya que, en este caso, se trata del viaje que realiza Augusto con su mentor hacia la escuela de pintura.

Por parte del segundo tiempo que encontramos en *La lección de pintura*, según nos relata Vargas Llosa, el ejemplo viene dado por la descripción de un juguete que poseía Augusto:

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 alteradamente los distintos rostros, cada uno de los cuales mostraba una expresión diferente. Cuando la cara sonriente estaba a la vista, las otras quedaban ocultas bajo la gorrita de felpa. A la risueña sucedía una dormida y esta, a su vez, otra acongojada, con lágrimas pintadas en las mejillas (Couve 267).

En estas líneas referidas al tiempo “inmóvil o de la realidad plástica” observamos una descripción sobre un juguete que el niño poseía. Es bastante amplia comparada con otras descripciones que hemos visto de Couve.

Finalmente, concluyendo este apartado, afirmamos que *La lección de pintura* solo ejerce dos de los cuatro tiempos del relato descritos por Mario Vargas Llosa: el primero, el tiempo que hace avanzar la historia mediante sucesos; el segundo, el tiempo de la descripción, la cual es muy poco detallada en este caso.

¿Qué se pierde en la novela al carecer de los otros tiempos que hemos descrito? Perdemos la esencia de la cotidianidad —rasgo que en el realismo literario es de una gran relevancia— por parte del tiempo “circular o de la repetición”, pues en nuestra vida diaria realizamos acciones recurrentes, no todos los días hacemos cosas totalmente nuevas o innovadoras, sino que tenemos hábitos y costumbres. Carecemos, también, sobre el tiempo “imaginario” el hecho de tener un personaje con el que nos podamos identificar nosotros como personas comunes y corrientes, alguien sobre quien se nos participen sus emociones, sus motivaciones, pensamientos y objetivos de vida. Finalmente, nos hace falta una parte sustancial en nuestras vidas como seres humanos, que es el sabernos y sentirnos parte de una rutina, el establecer un diario vivir y vernos como personas que sienten y piensan de acuerdo a lo que sucede a nuestro alrededor y a nuestros propios anhelos. Considero que con estas características el “efecto de realidad” se consigue de una manera mucho más eficiente; en *La lección de pintura* adolecemos de esto.

E. El narrador/autor

En este último apartado de comparación del capítulo pretendo analizar la relación entre narrador y autor en *Madame Bovary* y en *La lección de pintura*, con la finalidad de

explicitar cómo y cuánto se involucra el autor dentro de su propia ficción. Me parece pertinente hacer un contraste entre narrador y autor en ambas obras que analizaremos para así poder observar cómo existe cierto grado de identificación biográfica de Couve y Flaubert con sus respectivos textos.

“La muerte del narrador es la muerte de la novela”, nos dice Wolfgang Kayser en *Origen y crisis de la novela moderna* (79), mientras nos describe largamente que el problema de la novela moderna es que se quiere eliminar al narrador, quiere hacérsele invisible. El narrador es, según la entrada que encontramos en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas de este concepto, “la instancia narrativa que regula la modalidad de la información” (278). Los autores afirman que el narrador es una figura indispensable, pues sin él no existiría el relato (278). Aúnan los criterios de Gerard Genette en *Figuras III* y de Cesare Segre en *Principios de análisis del texto literario* para definir la existencia del llamado “punto de vista”¹¹, que nos indica cómo será la ejecución de la narración, desde qué perspectivas.

Siguiendo con lo planteado en *La orgía perpetua*, Mario Vargas Llosa nos explica que encuentra en *Madame Bovary* seis “mudas” de narrador¹², refiriéndose a que no existe un único narrador, sino que va variando su forma en distintas oportunidades: el primer narrador que encontramos es el “misterioso *nous*”, el que se inserta a sí mismo dentro de la narración; el segundo, el “omnisciente”, quien tiene conocimiento de todo lo que ocurre en el mundo narrado; el tercero es el de los personajes singulares, en donde prima el diálogo o monólogo; el cuarto corresponde al “estilo indirecto libre”, narración por excelencia de Flaubert que consiste en “acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan” (Vargas Llosa 237-238). Prosigue con las “palabras en cursiva” y las “imágenes obstructoras”.

Ahora podemos comparar a los narradores que Vargas Llosa considera presentes en *Madame Bovary* con los existentes en *La lección de pintura*. La obra de Adolfo Couve comprende solamente tres de las seis mudas de narrador mencionadas anteriormente: el

¹¹ Revisar la página 279 del diccionario para encontrar en detalle cada uno de estos “puntos de vista”.

¹² Para conocer en detalle la función y características de estas seis formas de narrador, revisar capítulo III, “Las mudas del narrador” en *La orgía perpetua*, pp. 213-241.

“*nous*”, el narrador omnisciente y el narrador personaje singular (debido a los diálogos que leemos en la novela¹³)

Por un lado, un ejemplo del “*nous*” en *La lección de pintura* es el siguiente: “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” (Couve 263), demarcando con negrita los sufijos que demuestran una primera persona del plural, en donde el narrador se inserta en la descripción que realiza.

Por otro lado, vemos un ejemplo de narrador omnisciente¹⁴ en las siguientes líneas de la novela: “Más consciente de sí mismo, se había vuelto extremadamente solícito a su madre, relevándola de su agobiadora labor cada vez que podía. Con entusiasmo tomaba su puesto, rogándole que regresara a casa mientras él efectuaba la contabilidad de la pequeña industria” (Couve 289), en donde no solo se comentan las acciones exteriores realizadas, sino también con qué actitud se ejecutaban y a quiénes involucraban.

En resumen, haciendo un contraste entre ambas novelas y las formas que toma el narrador en cada una de ellas, se puede ratificar que, al existir menos formas de narrador que se presenten en *La lección de pintura*, nos indica que esta es mucho más básica que lo que debería ser al tratarse del realismo literario de Flaubert, ya que de esta manera el efecto de verosimilitud es menor que en *Madame Bovary*, por ejemplo. Al existir menos formas que puede tomar el narrador en la novela, lo que se nos produce es una pérdida de elementos: por ejemplo, el estilo indirecto libre, que es el dispositivo que Flaubert inaugura y que será propio de él y de las vanguardias literarias que le procederán. También está en falta el ingrediente de lo detalladas que son las novelas realistas en todos los aspectos, y como mencionaremos en el capítulo siguiente, no tenemos información sobre la personalidad de Augusto, no conocemos su pensamiento como niño artista, extrañamos esa prolijidad con que el autor

¹³ Ejemplo de diálogo en la novela: “—¿Te gusta eso? —indagó Aguiar, haciendo un gesto de desagrado, como si hubiese comido algo indigesto.

—Mucho —dijo el niño. Le era imposible apartar la vista del lienzo.

—¡Aquello es pintura neoclásica, literatura, porquería, basura!” (Couve 286).

¹⁴ Considero que la “omniscencia” en *La lección de pintura* sigue siendo deficiente, por no tener a la vista las emociones y pensamientos interiores de los personajes.

realista en general nos presenta a sus personajes, llegando al punto de incluso poder visualizar a una persona de carne y hueso.

Luego de habernos referido al narrador y las formas que puede tomar en cada una de las obras que estamos comparando, debemos hacer alusión al concepto de “autor”. Según Cesare Segre nos explica en su obra *Principios de análisis del texto literario*, el autor es la figura fundamental de la literatura, debido a que es el emisor del mensaje y, sin él, no existiría en absoluto (Segre 14). Es quien crea, a partir de su contexto y conocimiento, la historia que se nos presenta en nuestra lectura; quien da vida, a través del narrador, todo lo que conocemos de un texto literario.

En esta línea, Segre nos explica que existe un denominado “autor implícito”, el que “está inevitablemente presente en todo texto literario ... a menudo el autor real intenta permanecer de algún modo en el texto, en la figura del narrador, y como testigo directo o indirecto de los hechos” (*Principios de análisis* 20), es decir, que es la figura en la que el autor real puede permanecer en el texto de una manera tácita, y que podríamos notar solamente conociendo la biografía del autor de la obra que estemos leyendo.

Conociendo quién es el “autor”, su rol en la obra literaria y la manera en la que puede incluirse en ella, debemos referirnos a los autores de las novelas que estamos comparando: Adolfo Couve y Gustave Flaubert. Lo primero que tenemos que tener en cuenta es que al momento de enfrentarnos a la lectura de un texto literario, no debemos en ninguna ocasión asumir que el narrador se identifica con el autor, ya que

[i]ncluso cuando se hallan correspondencias entre los rasgos personales del narrador y los del autor real, el reconstruible a través de afirmaciones más directas, los dos se distinguen rigurosamente por la estilización ... y porque el narrador está exento de evoluciones temporales, fijado como cualquier personaje en las páginas del libro (Segre 20).

Menciono lo anterior debido a que es muy usual generar este tipo de relaciones, y no es correcto hacerlo en todas las instancias de lectura. El autor es una persona del mundo real con convicciones, cambios y múltiples variaciones a lo largo de su vida; el narrador, en cambio, es un elemento más de algo inamovible que es la obra literaria y, por lo tanto, no se asemejaría completamente al autor de una novela en cualquier caso.

La idea que quiero plasmar en este apartado es que la relación entre Gustave Flaubert y el narrador de *Madame Bovary* no es tal como la que existe entre Adolfo Couve y el narrador de *La lección de pintura*: vemos en la obra del autor francés vestigios de su vida solamente en su estilo de escritura, tal como nos dice Patricia Wilson (X). Ella nos explica que la objetividad narrativa de Flaubert y su escritura puede venir dada por su vida, su padre médico y disecador, la frialdad que obtuvo del contacto de su madre, etcétera (XII). Esto tiene mucho sentido ya que, como hemos estudiado a lo largo de este capítulo, Flaubert destaca por su precisión y exhaustividad narrativa.

En cambio, yo observo que Adolfo Couve tiene una vinculación con la narración y además con el personaje principal de la novela: vemos retratada en *La lección de pintura* su experiencia personal. Conocemos del escritor chileno que desde pequeño supo y descubrió su talento por la pintura; no tenía afinidad con el impresionismo sino con el realismo, y criticaba fuertemente el primero; se atribuía a sí mismo una inmensa soledad, desolación e incluso una depresión que, finalmente, lo llevaría al suicidio. Comentado esto, nos puede surgir la duda ¿cómo relacionamos, entonces, la vida de Couve con su narración? ¿en qué aspectos podemos observar una identificación?

Tenemos varios ejemplos para demostrar esta idea. Comenzaré refiriéndome a su fiel repugnancia por el impresionismo, muy marcada en sus discursos y entrevistas: “Hay que diferenciar a Cezanne (posimpresionista) y a Manet (preimpresionista) de los impresionistas. Esta corriente no aporta nada al arte actual” (García y Porzio, “Desafío sin distracción”, Cecilia Valdés, 1985). Claramente vemos un disgusto por el impresionismo, llegando al punto de encontrarlo inútil. Se refleja esto en el siguiente párrafo de *La lección de pintura*:

Y la visita continuó por las salas contiguas, atrayendo la atención del farmacéutico los óleos de Juan Francisco González, Eguilúz y Pablo Burchard, pintores afines a los artistas europeos que él tanto admiraba y a los que podía adjudicar los epítetos que destinaba a los otros. Augusto reparó en cambio en aquellos de principios del siglo diecinueve, Monvoisin, Wood, Searle y Rugendas (Couve 286).

Podemos entrever claramente la identificación de Adolfo Couve con la narración de lo que está sucediendo con Augusto, quien se está interesando más en los pintores del neoclasicismo y no en los impresionistas, los que gustaban a su mentor.

El segundo ejemplo que proporcionaré corresponde al estilo narrativo de nuestro autor, según él, realista. Nos indica que un elemento de su realismo es “atrapar el momento fugaz” (García y Porzio, “Yo soy lo marginal, lo desacreditado”, Ana María Larraín, 1985), y podemos identificar esta característica con una de las escenas que Augusto retrata en su inicio como pintor:

presentía que en lugares asépticos como el interior de la droguería era imposible encontrar sombras sugerentes, colores profundos y composiciones caprichosas como allí, junto a las papas y las frutas que se destacaban nítidas del hollín y la pátina de los muros (Couve 284),

dándonos a entender que para Augusto el momento fugaz estaba en lugares como un bar, con mugre, y en donde pudiera conformarse tal imagen que lo cautivara y motivara a pintar.

Finalmente, el último ejemplo que puedo brindar para probar por qué creo que existe una relación intrínseca entre Couve y su narración y el personaje principal, se reduce a la temática que aborda en *La lección de pintura*. Nos dice que “La búsqueda del tema universal ya es un mérito, lo que te sucede a ti me sucede a mí, pero un arquetipo —guardando la inmensa distancia— es lo que les sucede al Fausto, al Quijote” (*La Belleza*, Canal 13). Couve en reiteradas ocasiones mencionó que para él era importante que sus obras reflejaran un tema de carácter universal, que pudiera identificar a los lectores. Podemos ver reflejado esto en *La lección de pintura* debido a su temática principal: el descubrimiento del talento como artista del protagonista y su desenvolvimiento; tema que es universal debido a que le podría ocurrir a cualquier que se identifique con el arte, o que sea un artista para sus adentros.

Se ha demostrado claramente que la relación entre Gustave Flaubert y su narración dista de ser similar a la que revisamos entre Adolfo Couve y su contraparte. Creo que Couve se inserta a sí mismo dentro de lo que escribe, ya sea consciente o inconscientemente —lo revisaremos al final de este informe de seminario—, y lo observamos hondamente en su literatura.

La novela moderna

Luego de haber realizado este análisis comparativo entre *La lección de pintura* y *Madame Bovary*, es preciso recapitular la información obtenida de cada uno de los apartados

realizados, con la finalidad de remarcar el punto de este capítulo en general: demostrar por qué la novela de Couve se desajusta respecto al realismo literario. Cada criterio que utilicé en este capítulo corresponde a las características que considero más relevantes de la novela moderna o realismo literario.

Comenzando con el contenido, logramos verificar que la temática presente en *La lección de pintura* dista mucho de asemejarse a la de la novela francesa. En la primera, observamos una temática más “elevada”, perteneciente al romanticismo literario (s. XVIII), en la cual se desarrolla la competencia artística en un niño. En cambio, *Madame Bovary* representa la cotidianidad de su protagonista, Emma, y, además, involucra las circunstancias sociales que la rodean; esta temática sí corresponde a lo que llamamos realismo literario, pues se retrata la realidad de la manera más fidedigna posible, en su cotidianidad.

Prosiguiendo con los espacios, se constató con ejemplos cuán poco especificados eran las ciudades insertas en *La lección de pintura*, como Santiago y Viña del Mar. No se nos ofrecen en la lectura detalles o descripciones de estos espacios. Solo tenemos una descripción bien detallada del Barrio Morandé, mas este barrio es ficcional, no pertenece a la realidad. En cambio, *Madame Bovary* relata en su especificidad máxima Tostes, Rouen, Yonville y los demás espacios cotidianos que nos presenta la obra.

Los personajes de la novela chilena se evidenciaron poco profundos y dinámicos, teniendo papeles adyacentes a la acción principal, e incluso, no conocemos la interioridad del protagonista, Augusto. Esto demuestra ser un nivel muy básico para una novela que dice ser realista, ya que aporta poca verosimilitud a lo que se está narrando.

Refiriéndonos al tiempo del relato, identificamos en *La lección de pintura* dos de los cuatro tiempos que expliqué, presentes en *La orgía perpetua*. Si bien mencioné que no es requisito que una novela tenga esos o más tiempos para considerarse realista, considero que la ejecución de alguno de ellos otorga esa verosimilitud que busca el realismo, al exponer lo narrado lo más cercano al mundo no ficticio.

Finalmente, dentro de la categoría narrador/autor explicité por qué aseguro que la relación entre Adolfo Couve, la narración y el protagonista es de identificación. A pesar de que puede ser natural encontrar atisbos de rasgos del autor de una novela en su obra mediante

cualquier elemento como lo es la temática, los personajes o los sucesos, no es del todo común hallar tantas coincidencias en ese sentido. Esta categoría ha estado muy presente dentro de los estudios literarios, y siempre se ha considerado incorrecto desplazar al uno u al otro al lugar de su contrario. Se nos produce, entonces, otra incongruencia en la obra de Couve, debido a que, en vez de universalizar o particularizar las vivencias —así él lo quería—, lo que se generó finalmente fue una individualización.

Debido a todas las razones que mencioné y que se abordaron previamente en este capítulo, puedo reafirmar que *La lección de pintura* no es una novela realista más que en el detalle de los nombres propios y las pequeñas descripciones.

Capítulo IV. *Künstlerroman*: ¿Qué tipo de ‘novela de formación del artista’ es *La lección de pintura*?

Luego de haber establecido la comparación entre *La lección de pintura* y *Madame Bovary*, corresponde dar lugar a la segunda y última parte del análisis de este informe de seminario, cuyo objetivo es realizar un estudio del género al que podría pertenecer nuestro corpus: la *Künstlerroman* —en español, “novela de formación del artista”—. Esto será llevado a cabo mediante la comparación entre *La lección de pintura* y una obra canónica de dicho género.

La “novela de formación del artista” no ha sido tan ampliamente descrita por autores hispanohablantes, por lo que me baso, para este capítulo, en un estudio realizado por el crítico Francisco Plata: “La novela de formación del artista: el *Künstlerroman* en la literatura española finisecular”. En este texto se abordan los conceptos de “novela de formación del artista” y “novela de formación”; además, el autor realiza un análisis de cinco obras españolas, caracterizadas como *Künstlerromane*. Considero que el estudio realizado por este crítico es bastante completo y esclarecedor del concepto que nos atañe, por lo que decidí utilizarlo para complementar las ideas que presentaré.

La *Künstlerroman* es un género histórico literario que proviene directamente de la “novela de formación” (Plata 17) y así, para poder referirnos a la primera, debemos hablar sobre la segunda, la *Bildungsroman*. Su origen remonta al siglo XVIII en Alemania, y en ella se desarrolla una “formación tanto en un sentido corporal como espiritual” (Plata 19) del protagonista. Se retrata su camino, desde cierto punto hasta un estado mayor o de perfeccionamiento, en donde el héroe ha logrado superarse, atravesar por obstáculos y llegar al estado cúlmine de su vida. Tiene un final utópico o fragmentario (Plata 22), y termina con un enorme disgusto vital por parte del protagonista.

Teniendo en consideración el concepto primigenio, podemos referirnos a la *Künstlerroman* y afirmar que sus características se presentan de igual manera que en la *Bildungsroman*. La diferencia radica en que la primera atañe únicamente a las etapas del desarrollo de un artista, no se enfoca en otro tipo de oficio o trabajo. Como nos aclara Francisco Plata: se “narra la formación y el desarrollo de la **sensibilidad artística** del

protagonista” (25). Los autores más representativos de este género literario son Friedrich Schlegel, Novalis, George Sand y Théophile Gautier, entre otros del romanticismo.

En este capítulo realizaré una comparación entre *La lección de pintura* y *Narciso y Goldmundo* de Herman Hesse, centrándome en tres aspectos: los personajes principales, los personajes secundarios y los sucesos acontecidos, para poder así identificar la cercanía o distancia de *La lección de pintura* al género de “novela de formación del artista”. La importancia del análisis de estos criterios en particular corresponde a la ejecución de una eventual identificación entre los rasgos de la novela de Couve con las características de la *Künstlerroman*, si es que se hallaran. Así, la disolución de la tensión entre las identidades universal y particular, será claramente entendida con el debido análisis.

La elección de *Narciso y Goldmundo* se fundamenta en que se trata de una novela alemana perteneciente al género *Künstlerroman*, de modo que se inserta en una cultura que conoce y valora el género. Además, esta obra de Herman Hesse posee los elementos necesarios para realizar la comparación y que esta sea clara y efectiva en cuanto al objetivo del capítulo: un personaje que se convierte en artista y personajes secundarios movilizados de la trama principal.

Para poder satisfacer de mejor manera la lectura, se debe tener en cuenta que *Narciso y Goldmundo* es una novela de 1930, ambientada principalmente en el Monasterio de Maulbronn durante la Edad Media y que se basa en la vida del joven Goldmundo desde que entra a estudiar al Monasterio hasta el momento de su muerte. Se narran sus vivencias, su vida errante, las mujeres que tiene durante toda su vida, su camino por el arte y la gran amistad que mantiene con su guía y compañero Narciso. Teniendo en cuenta la premisa de la novela que abordaremos en esta comparación, el análisis que se realizará estará centrado en los artistas, los personajes secundarios y los sucesos acontecidos.

A. Los artistas: Augusto y Goldmundo

Como ya conocemos, Augusto es el artista de *La lección de pintura*. Por parte de *Narciso y Goldmundo*, el artista es el segundo, y su oficio es ser escultor. Conocemos la vida del protagonista desde que era un niño hasta el tiempo de su vejez y fallecimiento. En cambio, de Augusto solo conocemos su etapa infantil, hasta aproximadamente los trece o catorce años.

Respecto a los protagonistas y sus características como personajes, considero que no se asemejan demasiado. Por un lado, Augusto es un niño en toda la narración, por lo que no logramos saber casi nada de sus pensamientos u opiniones —lo que también se debe al estilo narrativo del autor, como pudimos analizar en el Capítulo III—. Algo que sí logramos reconocer sobre él son sus gustos artísticos, ya que siempre está en contra de los intereses de su tutor Carlos Aguiar y, en conclusión, nos enteramos de sus preferencias tanto en el sentido estilístico como en su manera de trabajar:

Augusto prefería trabajar fuera del alcance de Aguiar, y así solía encontrarse en los modestos boliches de su barrio, rodeado de campesinos, dibujando en un grasiento papel de envolver que apoyaba sobre la tapa de un barril (Couve 284).

En la cita anterior nos encontramos con la manera en la que Augusto se siente más cómodo al momento de pintar y, genuinamente, no es la manera que Carlos Aguiar destinaría para él: el farmacéutico preferiría los lugares limpios y pulcros. Además, conocemos los materiales que usaba el chico, un papel sucio sobre un barril eran su predilección.

Debido a lo poco que conocemos de la vida de Augusto, ya que solo se nos señalan rasgos de su infancia, podemos afirmar que es difícil ejercer una caracterización individual del chico. Podríamos atribuirle el gusto por la pintura realista y los autores que la representan; que es un chico humilde y muy apegado a su madre. Sin embargo, más allá de eso no podemos caracterizarlo, ya que no conocemos lo suficiente sobre su vida, por la poca información que nos entrega el narrador.

Goldmundo, en cambio, es un personaje bastante completo, y lo caracterizo como un hombre decidido y tenaz, principalmente. Si bien el protagonista de la novela de Hesse cavila bastante en torno a sus pasos a seguir, siempre ejecuta aquello que desea, sin importar el costo moral o espiritual que esto pueda significarle. Un ejemplo de esto es que, dentro de su peregrinación, se convierte en un camorrista (Hesse 80), lo que es bastante distinto a lo que él buscaba en la vida y lo que realmente quería conseguir. Lo realiza porque no tiene otro medio de supervivencia.

Como conclusión sobre ambos artistas, a mi juicio Goldmundo es un artista convencional. Su camino por el arte es bastante difuso y no perdura a lo largo de su vida,

aunque sí sabemos que desarrolla sus gustos desde la infancia¹⁵, desde pequeño admiraba la naturaleza:

Aparecíasele como un misterio maravilloso y profundo el que al lado de la naturaleza, con sus plantas y animales, existiese esta otra naturaleza muda, hecha por el hombre, estos hombres, animales y plantas de piedra y de madera. No era raro que se pasara alguno de sus momentos libres copiando aquellas figuras (Hesse 18).

Posteriormente, ya como adulto y anciano, culmina su vida dejando la obra maestra inconclusa: la figura de su madre, que tanto anhelaba representar, y que era el motivo de su realización en el arte. Señala el narrador: “vio aquella efigie de la Virgen María que el maestro labrara, y descubrió en sí un artista” (Hesse 75); es esta es la obra que deja a medio terminar.

Augusto, por su parte, es un artista pasivo, que acepta lo impuesto por su tutor y no se sobrepone a ese destino: “pensó que el corazón de un artista era inconfundible y que con aquella cualidad se nacía” (307), nos dice el narrador, por lo que acepta y abraza su sino. Es un artista no convencional y, para mí, incompleto: no tiene una motivación, o al menos no se nos presenta en la narración, y tampoco conocemos su interioridad ni sus más profundos sentimientos, debido a que lo que caracteriza a un artista, comúnmente, es su gran sensibilidad.

Algo que ambos tienen en común como artistas es una característica que menciona Francisco Plata en su escrito, y es que poseen “numerosas dificultades en sus relaciones sociales” (3). Aunque a lo largo de *Narciso* y *Goldmundo* vemos que el protagonista se relaciona con bastantes personas, su caminar errante y descuidado no le permite mantener relaciones estables —de cualquier tipo—. El único vínculo que sostiene durante toda su vida es el que lo une con Narciso, su compañero y guía espiritual. Por parte de *La lección de pintura*, Augusto no tiene amigos, es un chico solitario; ni en la escuela de arte logra

¹⁵ La problemática en torno a si el talento como artista se presenta durante la infancia o se va desarrollando en la medida en que se adquieren conocimientos o técnicas, ha sido ampliamente discutida, pues existen diversos argumentos que apoyan una u otra postura. Hay quienes dicen que si alguien es artista, lo sabrá desde que es niño o niña; por el contrario, muchos estarán de acuerdo con que no existe talento, sino esmero y dedicación. Cristián Montes enuncia estar a favor del primer caso, y plasma su idea en el artículo “La idea del arte y del artista en *La lección de pintura* de Adolfo Couve”.

relacionarse con sus compañeros; solamente sabemos que se vincula estrechamente con su madre y Carlos Aguiar.

Uno y otro artista son, en conclusión, bastante distintos. Hablando de su construcción como tal, notamos que Goldmundo posee un pensamiento más complejo en torno a todo lo que pueda estar rodeando su situación y, por lo tanto, decide su manera de actuar sobre estos sucesos que transcurren en su vida. Augusto, en cambio, nos es narrado como un chico del cual ni siquiera podemos intuir su actuar, pues es meramente guiado por su tutor. Para mí, un artista completo es quien deja fluir su talento, que a la vez se vaya perfeccionando a medida que practica y elabora composiciones; quien, además, nos demuestre ser una persona sensible a la naturaleza, a las acciones humanas y se comporte fiel a sí mismo en todo momento. Observamos que Augusto, al solo ser un niño y tener una conducta pasiva, no tiene la personalidad ni para fluir libremente ni para mostrarnos su gran sensibilidad, de la que nos enteramos solo hacia el final de la novela.

B. Los personajes secundarios

1. Los guías o tutores: Carlos Aguiar y Narciso

En el capítulo anterior ya hemos realizado una pequeña descripción de Carlos Aguiar y la relación que sostiene con Augusto. Es quien le entrega educación al niño, tanto formal como artística; quien lo lleva por el sendero de las artes.

Narciso es compañero del monasterio de Goldmundo, y siempre fue destacado por sobre los demás debido a su belleza e inteligencia. En el momento en que conoce a Goldmundo sabe que están destinados a conocerse, pues, además, “anhelaba trabar amistad con aquel joven” (Hesse 9).

Ambos tutores están decididos a mostrar a los artistas que su camino es el del arte, y esta es su función más relevante. Por un lado, Augusto toma una actitud pasiva al respecto, lo acepta sin más, se deja llevar por este don que Carlos Aguiar ha descubierto en él: “Tenía [Carlos] en sus manos uno de esos talentos, pero esta vez vivo, nuevo, como si alguno de esos personajes que tantas veces observara en sus libros a la luz de la bujía, se hubiera desprendido de aquellas hojas” (Couve 282). La actitud pasiva que menciono puede explicarse por la edad del niño, pues tiene entre ocho a catorce años durante la novela. Jamás se vuelve rebelde y obedece a su guía en todo: “Aguiar le negó acudir a la escuela,

argumentando que el ambiente de ese establecimiento parroquial no era el adecuado para un futuro gran artista” (Couve 283).

Por otro lado, Goldmundo elige el camino de las artes después de haber pasado por muchas aventuras y experiencias, cuando ya es un adulto; ello aunque Narciso siempre le dijo cuál era su camino: “Narciso no creía que la vocación de Goldmundo fuera el ser asceta” (Hesse 14). Además, dice el amigo a Goldmundo: “Tú eres artista y yo pensador” (Hesse 21).

Narciso está completamente seguro del vínculo que quiere establecer con Goldmundo, por lo que para él es indispensable encaminar a su amigo por la senda correcta. Así nos lo expresa el narrador: “Mucho tiempo [Narciso] permaneció solitario en medio del amor, sabiendo que el amigo solo llegaría a pertenecerle realmente cuando lo hubiera encaminado al conocimiento” (Hesse 13). Al conocimiento, entendemos, abocado al área espiritual de la vida, pues el objetivo de Narciso era que Goldmundo se diera cuenta en algún momento de su destino.

Ambos tutores o guías se encargan de mostrar el camino a sus respectivos artistas, pues estiman que es lo correcto o lo que deberían ser según sus caracteres. La diferencia que encuentro entre ambos es que considero que existe una especie desviación en el arte de Augusto, pues debe ajustarse a la medida de lo que su tutor puede brindarle,¹⁶ en cambio, Goldmundo se realiza en esta área solo cuando siente que es momento de desarrollarla y no por los consejos de su tutor.

Augusto se nos muestra pasivo; Goldmundo, activo. Incluso en la decisión de Goldmundo de claudicar en el arte no tuvo incidencia la opinión que pudiera expresarle Narciso; por lo tanto, podemos asumir que Augusto no deja de ser artista prontamente, pues es un personaje pasivo que proseguirá con lo que le indiquen sus guías. Aun con esto, creo que si Adolfo Couve hubiera dado una vida más larga al personaje del chico, este hubiera sentido tan hondo pesar en su corazón que habría dejado el arte también, como lo hace

¹⁶ Nos dice Cristián Montes: “Necesita [el artista], únicamente, que se den las condiciones para que su talento natural se desarrolle y pueda cumplir con la misión para la cual fue destinado, esto es, crear belleza” (Montes 120). Aunque estoy de acuerdo con que esto es lo que sucede convencionalmente en las historias de artistas, sí puedo afirmar que para mí, tal como he demostrado, el talento de Augusto no se desarrolla de manera natural: es guiado, y considero que de esta manera es muy complejo poder relucir las capacidades que posee un artista —aunque esto no es imposible.

Goldmundo. Se habría dado cuenta de que el mundo en el que está inserto no le depara nada más que desolación y tristezas, al ser un artista.

2. Los profesores: Lucrecia Cortés y el maestro Nicolao

Los maestros que entregan enseñanza a nuestros artistas son de suma relevancia para lo que será el desarrollo de sus historias. La señorita Lucrecia Cortés ya ha sido descrita, mas vale mencionar que es una gran admiradora de su pequeño pupilo, Augusto. En el siguiente párrafo lo demuestra:

—¡Veamos, chico! —exclamaba impaciente, dirigiéndose al caballete de Augusto, tratando de **atraer su atención**. Para ello ejercía su autoridad de maestra ya que su historia de artista no lograba **conmoverlo** (Couve 301).

El maestro Nicolao es un hombre que vive con su hija Isabel y una criada en su taller de arte, el que era su trabajo y su hogar. Goldmundo llega hacia él debido a la gran admiración que siente al ver una la escultura de la Virgen María que el maestro realizó; pregunta por él a un pueblerino y se dirige a su taller, para aprender de él. Tal como Lucrecia Cortés se fascina con el talento de Augusto, el maestro Nicolao se fascina con el recién llegado Goldmundo, y en las primeras instancias en que se conocen le dice: “He visto tu dibujo. Aunque tiene faltas, es, con todo, hermoso. Si no lo fuera, te daría medio florín y te despacharía, y terminaría olvidándote” (Hesse 74). Sin embargo, más adelante en la historia de Goldmundo, su maestro sigue admirando su talento, aunque se siente ofendido con lo desordenado y jaranero que es el muchacho.

Ambos profesores extienden sus enseñanzas hacia su correspondiente alumno. Lucrecia, por su parte, se desconcierta ante el magno talento que posee Augusto e intenta sentirse, a su vez, admirada por él; incluso, pinta un retrato del chico y se lo regala para que él la estime (Couve 306).

El maestro Nicolao, en cambio, si bien cree que Goldmundo es un hombre muy apasionado y talentoso, se enfada con él debido a su holgazanería y sus pocas ganas de surgir; todo esto debido al estilo de vida que siempre lleva el artista.

En conclusión, ambos maestros son importantes para el desarrollo posterior de los artistas. Goldmundo, al ver día a día al maestro Nicolao, reflexiona en torno a por qué un ser

humano dedicaría su vida al arte, y como cree que solamente se trata de la obtención de dinero, desiste y vuelve a dedicarse a la vagancia, llegando a ser un “notorio y temido camorrista” (Hesse 80). Augusto, gracias a la señorita Lucrecia, también se da cuenta de su sino: la futura soledad que le espera por querer dedicar su vida al arte (Couve 308), pues luego de sentirse halagado por ella, se ve a sí mismo menospreciado y solitario. Se nos aclara el panorama en esta instancia: el maestro Nicolao encamina a su pupilo, indirectamente, hacia la lucha y el esmero, pues es gracias a su figura y al análisis que hace el protagonista de él, que se da cuenta de qué es lo que tiene que hacer con su vida, y lo que le depararía felicidad.

Lucrecia Cortés representa la “resignación” para Augusto, pues es al final de la novela, como ya hemos mencionado antes, que el niño acepta su hado —el que está dado, según el narrador, debido a su oficio como artista—.

C. Los sucesos acontecidos a los protagonistas

Para poder realizar un análisis de los hechos acontecidos a cada protagonista, es necesario trazar una línea cronológica de los sucesos más importantes, y que definirán de alguna manera toda su historia posterior.

Comenzando con Golmundo, lo primero que ocurre es que es llevado al Monasterio por su padre, para que se eduque allí. Dentro, conoce a Narciso y se vuelven muy cercanos; posteriormente, en una de las tantas charlas entre estos nuevos amigos, Narciso le manifiesta a Goldmundo que su sino es ser un artista, debido a que posee las características y el ánimo para serlo. Goldmundo, luego, conoce a una muchacha y sabe que su destino es estar con ella, por lo que se escapa del monasterio. Acompañado de su vida errante y lujuriosa, Goldmundo presencia la escultura de una Virgen y surgen en él los deseos de convertirse en artista, por lo que arriba a casa del maestro Nicolao. Al reflexionar sobre la filosofía de los artistas en general, Goldmundo vuelve a su vida de vagancia, y así está muchos años hasta que retorna al Monasterio; allí, el hombre vuelve a esculpir la imagen que tanto deseaba, mas nuevamente se arrepiente de su oficio. Por último, al no alcanzar a irse por segunda vez, enferma y fallece en el Monasterio.

Prosiguiendo con Augusto, afirmaremos que pocos sucesos son los que rodean su historia. Primeramente, se nos narra cómo el talento del protagonista es reconocido por el farmacéutico durante una tertulia a la cual ingresó a hurtadillas (Couve 277); posteriormente,

observamos cómo el chico explora sus gustos artísticos mediante los dibujos y bosquejos que realiza; luego su tutor Carlos Aguiar lo lleva a estudiar a Viña del Mar junto con la señorita Lucrecia y, por último, Augusto abandona Viña del Mar con aquel sentimiento de soledad que ya hemos mencionado.

¿Qué podemos sacar en conclusión de estos hechos? Primeramente, que *La lección de pintura* es una novela menor en cuanto al desarrollo del héroe-artista, Augusto. Debido a que solo conocemos su infancia, y a que esta está condicionada por su tutor, los sucesos que acontecen en la vida del chico son precarios para la conformación de un artista como lo fue Goldmundo, y para la realización de un personaje que demuestre esa sensibilidad única y particular del que crea.

Considero que existen tres puntos significativos a estudiar en este apartado: el inicio y final de la historia y el cómo cada protagonista llegó a ser un artista. Respecto al inicio, sabemos que ambos cuando niños tienen la intuición del arte: Goldmundo desarrolla un gusto por la naturaleza y las formas que encuentra a su alrededor, y Augusto comienza a realizar bosquejos en sus ejercicios de matemática (Couve 280).

Respecto al final de sus historias, ambas difieren bastante, pues se intuye que Augusto sigue siendo un artista luego de la despedida de Viña del Mar, pero Goldmundo fallece sin haber conseguido efectuar la figura de la Madre, gran obra maestra que por tanto tiempo se propuso realizar. Podríamos analizar si, para ser un artista “de verdad”, debe haberse realizado al menos una obra. En mi perspectiva, la respuesta es no, puesto que la razón por la que Goldmundo no culminó fue debido a que fallece, no porque no quisiera; por lo tanto, la intención sigue siendo la misma y su proceso y desarrollo artístico no cambian con su muerte. Muchos dicen que el artista sin arte no puede ser un artista, pero esto no significa que las obras deban estar concluidas, si es que son detenidas por la muerte de su creador u otro evento tan determinante. El proceso creativo es también esencial en la conformación de un artista, pues sin él, ninguna obra podría llevarse a cabo.

Sobre el cómo llegaron a ser artistas, me parece que ya ha quedado claro: Goldmundo solo se entrega al oficio cuando se siente llamado a hacerlo, mas Augusto recibe enseñanza y su tutor guía todo el proceso del niño del que nos narra la novela. *Narciso y Goldmundo* postula a un tipo de artista independiente, que puede hacer sus obras cuando sienta la

necesidad y sea llamado a esto por su propia motivación. *La lección de pintura*, en cambio, nos presenta a un artista poco diferente, que es el que está dirigido por alguien más. Digo que es diferente porque es sabido que los artistas son personas que se dejan llevar por sus emociones, por sus deseos y anhelos según lo que estén viviendo; Augusto, en cambio, es llevado por la corriente de su tutor, por lo que depende de él.¹⁷

¿Qué tipo de “novela de formación del artista” es *La lección de pintura*?

Al haber analizado ambas novelas en torno a los tres criterios fundamentales, los artistas, los personajes secundarios y los sucesos acontecidos, creo que es correcto afirmar que *La lección de pintura* es una “novela de formación del artista” incompleta. Al decir incompleta no me refiero a que el autor no haya sabido crear “correctamente” o “incorrectamente”, sino que presenta rasgos de la *Künstlerroman*, pero estos no están lo suficientemente desarrollados.

Por ejemplo, que el protagonista sea un artista, el final abrupto, la dificultad en las relaciones sociales de Augusto, el tener un tutor o guía que le enseñe el camino, el disgusto vital que sostiene el niño y el llegar a obtener el grado de madurez demostrado al final de la novela, son características de la “novela de formación del artista” presentes en *La lección de pintura*.

Sin embargo, y si nos fijamos en el desarrollo del personaje, en la narración y en lo que rodea al artista, existe una incompletitud para poder definir a la novela chilena como *Künstlerroman*. El talento del niño se desarrolla de manera guiada y no natural o auténtica; no conocemos toda su vida sino solo su infancia, por lo que no tendremos en cuenta los pormenores de su adultez y vejez. Esto último nos demuestra que en sí es un personaje incompleto como para conformarse íntegramente dentro del género *Künstlerroman*, y como protagonista o héroe, su crecimiento es muy vago y solo abarca una porción mínima de su vida; se vuelve insuficiente. Por parte de la narración, como ya he mencionado, conocer la interioridad de Augusto es un elemento que presenciamos muy superficialmente en *La*

¹⁷ Al mencionar que Augusto depende de su tutor en la novela, no estoy asegurando que más adelante, de existir su personaje en el tiempo, no pudiera rebelarse o hacer libremente lo que brote de sí mismo.

lección de pintura, y esto hace falta para poder enterarnos de cómo ve él el mundo en el que vive.

Capítulo V: La identidad individual: ¿un fracaso?

Luego de haber analizado en detalle *La lección de pintura* en torno a las dos tensiones que buscábamos resolver, tanto sobre el modo de representación como del género, es menester dar un sentido a los resultados obtenidos. Si bien yo considero en las resoluciones de mis análisis que *La lección de pintura* puede ser incompleta tanto para el modo de representación que le asigna su propio autor, el realismo literario, como para un género literario en específico, la “novela de formación del artista”, esto no quiere decir que las obras con las que estoy comparando el corpus sean “perfectas” o “las mejores”. Estas son un modelo, un canon que se ha conformado en la tradición literaria, y es de suma importancia tener esto en cuenta, puesto que existen variedad de obras correspondientes a uno u otro modo de representación o género, y siempre encontraremos pequeñas diferencias entre las novelas fundadoras.

Así, para la primera problemática y tensión fue de ayuda la novela de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. Con ella como contrapunto de *La lección de pintura* pudimos constatar que nuestra novela intenta acercarse al realismo literario, mas no consigue desarrollarse como tal, sino que solo observamos ciertos pequeños rasgos como algunas pocas descripciones, la particularización de algunos personajes o espacios y el uso del nombre propio. Por lo demás, no encontramos alusiones al contexto histórico próximo de nuestro autor, y ligado a aquello, prescindimos de algún tipo de crítica relacionado al ámbito contextual.

Para la segunda problemática y tensión, fue la novela alemana *Narciso y Goldmundo* la herramienta de comparación para reconocer o disociar a *La lección de pintura* como una *Künstlerroman*. Como era de esperarse, el resultado fue el mismo que obtuvimos para la primera problemática: *La lección de pintura* tiene algunos rasgos del género literario, como el tener un protagonista artista, un final fragmentario e inconcluso y un atisbo de hastío vital por parte de Augusto hacia el término de la novela; sin embargo, esta no consigue desarrollarse al cien por ciento en esta categoría.

Por lo tanto, la disolución que encuentro para ambas tensiones, entre la particular y la individual y la universal y la individual, es que la que predomina y la que se desarrolla en la novela es únicamente la individual o singular. Como explicamos en el apartado de

“Conocimientos previos”, la identidad como concepto en general está determinada por las diferencias con otras identidades (*Globalizaciones*, Rojo 15). Un individuo sostiene su identidad en contraste con un otro, una colectividad va a identificarse como tal al compararse con otra, y la especie humana suele medir sus características identitarias al reconocer las diferencias que encuentra con las otras especies.

El sentido de mi análisis, entonces, es que la obra de Adolfo Couve en su conjunto es un intento fallido de retratar una identidad particular y/o una universal, y a su vez, la instauración de la identidad individual en definitiva. Primeramente, como ya hemos mencionado, el autor asegura que sus obras son realistas, y que él mismo como escritor es uno realista. En el análisis se demostró que aquella afirmación es incorrecta, puesto que el pequeño Augusto u otros personajes no representan ninguna colectividad, y las características que hemos resuelto anteriormente tampoco se identifican con aquella corriente literaria, en la que únicamente deberían llevarse a cabo las particularidades.

En segundo y último lugar, Adolfo Couve busca retratar la universalidad en la novela mediante el uso de la temática de un artista y su desarrollo como tal. No consigue, nuevamente, este propósito, pues las características que encarnan los elementos de su obra no están lo suficientemente desenvueltas para caracterizarse dentro del género, y menos aún, representar una identidad tan difícil de retratar como lo es la universal. A pesar de que la temática sí es universal, el desarrollo de esta se repliega hacia lo individual.

Ya detectamos qué es lo que no logra realizar Couve. ¿Por qué no lo logra?, ¿y qué significa esto? son las preguntas que a todo lector pueden estar abrumando luego de conocer parcialmente al autor y su manera de expresarse. Creo que Adolfo Couve intenta retratar situaciones particulares, pues su estilo es el realista, pero finalmente lo realiza a su modo. Sin embargo, no considero que esto sea intencional de su parte: él afirma que es muy difícil que fracase (*La Belleza*, Canal 13), pues está seguro de que lo que escribe está “correctamente” escrito, según su criterio.

Es importante mencionar nuevamente que, aunque Adolfo Couve no retrata en ninguna de sus novelas la situación de dictadura que está viviendo el país durante los años en que escribe, este suceso de gran envergadura afectó directamente a cualquier persona que padeció aquel horror. Sin importar el color político de cada uno, el acontecimiento caló

profundamente en las entrañas de la nación chilena; y así también afectó a nuestro querido autor, quien se autoexilió a Cartagena, pues ahí se sentía fuera del país. Se puede reconocer que la identidad particular nacional se resquebrajó a tal manera, que me parece que fue imposible para Couve poder retratar algo que se le asemejara. Ya no teníamos identidad como nación, se rompió con los horrores por los que pasaron los chilenos. A Couve solo le quedaba refugiarse en sí mismo, pues es lo único que cada uno tiene en la vida: a sí mismo y su propia existencia y experiencia.

Por parte del intento de conseguir la universalidad y su consiguiente fallo, agrego aquí lo que opina Adolfo Couve sobre aquello: “el realismo no solo es la descripción, es una parte de la técnica realista. También está la búsqueda del tema universal, que es muy difícil” (*La Belleza*, Canal 13). Con aquellas palabras el autor busca aunar sus dos grandes anhelos: el realismo y el tema universal. Para él, lo universal era un riesgo que estaba dispuesto a tomar, pues le gustaban los desafíos y las cosas difíciles. Nuevamente no lo consigue, debido a que está tan replegado en sí mismo que solo puede retratar lo que conoce, que es su experiencia personal.

Es esto lo que vemos, finalmente, en *La lección de pintura*: lo que hace es contarnos, mediante el personaje de Augusto, su experiencia, sus gustos, sus deseos, sus malestares, su soledad. No concebimos, como él hubiera querido, ver retratado algún arquetipo, como el Fausto o Don Quijote. Lo vemos a él en plenitud: aquel gusto por los claroscuros, esa fijación que tenía con la luz, su odio al impresionismo y a personajes como don Carlos Aguiar, envueltos en un halo de pulcritud. Nos encontramos con el hecho de que Augusto es, también, un pintor de caballete, un pintor realista, animado por la belleza que encuentra en los momentos fugaces, en la suciedad, en los boliches del barrio.

Ahora que ya hemos descrito lo que no logra hacer Adolfo Couve, podemos preguntarnos lo que esto significa. Es, en conclusión, un fracaso. Un fracaso como escritor y como persona. Insisto en que la noción de “fracaso” no tiene relación con que las obras con las que hemos comparado *La lección de pintura* sean las mejores o perfectas, o que incluso no hayan fracasado; eso no lo sabemos, porque el fracaso que surge aquí está producido por una comparación. Si yo no hubiera realizado una comparación entre *La lección de pintura* y otras novelas, diría que es una obra maestra, que su autor es un genio, y realmente estoy muy

convencida de aquello. Mas, aquí nos atañe la comparación, para poder explicar las contrariedades que encontramos en Adolfo Couve tanto como narrador y como autor.

El fracaso de Couve está determinado por sus contradicciones entre el el decir y el hacer. Reitero que en ningún aspecto lo estoy criticando a él o a su trabajo, pues realmente lo encuentro brillante; solo considero que ha fracasado. Él era un escritor que se sentía muy seguro de sí mismo, mencionando incluso que: “no me equivoco en la descripción de las cosas, porque las he hecho con las manos, con la pupila” (*La Belleza*, Canal 13); por lo tanto, si no se equivocaba, ¿por qué quemaba lo que no servía? Menciona que todo lo que quemaba era porque no tenía utilidad para él. Lógicamente, al no haber error, no había nada que tirar a la basura.

Otra frase que se contradice entre el decir y el hacer es la siguiente: “no se puede ser pintor y escritor al mismo tiempo” (*La Belleza*, Canal 13). Él siempre quiso ser ambas cosas, sin embargo, lo intentó y tampoco lo consiguió. Pero también explica siempre que la pintura lo ayudó a escribir, y que escribir lo ayudó a pintar. Fueron disciplinas que desarrolló intercaladamente, aunque sí quiso poder ser un artista “completo”, pintor y escritor. No pudo.

Finalmente quiero mencionar un tema delicado, que es el suicidio de Adolfo Couve. En este punto no quiero aludir a la palabra “fracaso”, porque en ningún caso considero que suicidarse lo sea. No conocemos la interioridad de nuestro autor, o si tenía alguna enfermedad, o si se hastió completamente del mundo en el que vivía. Claudia Arístegui, en su tesis de magister reflexiona que: “podemos asumir que él [Adolfo Couve] acoge como suyo un mundo en ruinas; de ahí la lógica de su suicidio” (74), y creo que con esto nos quiere decir que él quedó tan inmerso en sus narraciones y en las experiencias que contaba, que las hizo suyas. Sumando esto a la hostilidad de su contexto, a su propia vida que consideraba tan solitaria, es que podríamos extraer la lógica de su suicidio.

Ahora bien, no solo podemos encontrar cosas negativas o fracasos en una obra. Siempre es bueno e incluso pertinente que una crítica sostenga un lado positivo. Nos cuestionamos entonces: ¿en qué triunfa Adolfo Couve?, ¿qué consigue? Según mi parecer, el autor triunfa en dos puntos. El primero es que consigue desarrollar, aunque haya sido en la página final de *La lección de pintura*, la sensibilidad artística (Plata 25) de Augusto, pues es en la primera ocasión en la que demuestra su interioridad. Durante toda la novela no

conseguimos identificar ningún elemento que reflejara su sentir más profundo, pero al final, se produce el punto de inflexión en el que el niño se convierte finalmente en un artista: acepta, mediante la narración, lo que tiene por delante. Considero que esto es un triunfo puesto que, de todo lo que mencioné como un fracaso anteriormente, Augusto demuestra en el término de la obra que sí es un artista, aunque en el desarrollo de la misma esto se evidenció de manera muy superficial.

Finalmente, el segundo punto que creo merecedor del mayor logro de la novela es demostrar, implícitamente, que no es necesario, como muchos creen, apegarse a un canon, a una tradición o a las formas modélicas para lograr escribir literatura que conmueva a miles de personas. Esta obra consigue, mediante el desajuste entre su estilo y el de Flaubert o el de la *Künstlerroman*, algo muy valioso para los escritores de nuestros días: tomar las formas originales y añadirle la sustancia propia, el elemento que brota desde sí mismo y que logra mostrar a los lectores una historia fascinante. Logró evidenciar que no es necesario representar a un colectivo o a la raza humana completa para escribir una obra rica en contenidos.

Creo que Couve nunca logró ver, efectivamente, lo extraordinarias que eran sus novelas, y el impacto que produciría en las generaciones posteriores. Intentó hacer muchas cosas que no consiguió, como el realismo literario y la búsqueda del tema universal; fracasó en estas empresas, porque intuyó que para él estaba destinado algo distinto. Adolfo Couve no tenía relación alguna con los cánones, eso no era lo suyo: más bien, lo suyo era contar al mundo su experiencia personal como artista, como artista autoexiliado en Chile durante una dictadura de casi veinte años, como un niño en cuerpo de adulto que anhela volver a esa etapa y sacar de adentro de sí las grandes ideas que poseía. Por ejemplo, retratar la vida en un pasaje¹⁸ cualquiera, con personas cualquiera, que finalmente tienen algo valioso dentro ... al igual que él: un corazón grande y un talento que no se rige por ningún canon, que es como es, y se desarrolla en plenitud, cautivándonos a todos con un uso de la palabra que no todos pueden conseguir.

Finalmente, me interesa abordar las proyecciones hacia las que me gustaría encaminarme luego de haber estudiado a Adolfo Couve y *La lección de pintura*.

¹⁸ Me refiero a la novela *El pasaje* (1977) escrita por Adolfo Couve.

Primeramente, que debe revertirse el hecho de que este autor sea tan poco leído y conocido: sus novelas son interesantes y abordan temáticas comunes, como en *Cuarteto de la infancia* (1996) en donde el foco son los niños y sus distintos procesos de aprendizaje.

Sugeriría tanto para mí misma como para otros autores interesados en Adolfo Couve un estudio comparativo entre todas las novelas cuyo tema principal sea el arte literario o pictórico, como la *Comedia del arte* (1995). He mencionado en la introducción que para mí el arte es cautivador, y estudiarlo lo es aún más; por aquello, incluso la conexión con otras novelas reconocidas como lo son *El retrato de Dorian Gray* (1890), *Retrato del artista adolescente* (1916), e incluso ensayos como *Un cuarto propio* (1929) de Virginia Woolf son estudios que a más de alguno llamarían la atención.

Aunque estimo que el aporte de mi investigación al campo de estudio es bastante útil para estudios posteriores que podría realizar con el mismo autor, animo al lector o lectora de este informe de seminario a entrar en el mundo de Adolfo Couve, para que así vaya surgiendo un genuino interés en torno a este autor tan particular. Un autor que ha sido tan esquivamente estudiado merece mayor reconocimiento, pues, como hemos demostrado a lo largo de este informe, es increíble la cantidad de resultados que podemos obtener al realizar una investigación profunda, que resulta ser esclarecedora y novedosa.

Capítulo VI: Fuentes bibliográficas

- ❖ Arístegui, Claudia. *La narrativa de Adolfo Couve*. 2013. Universidad de Chile, Tesis de Magíster.
- ❖ Auerbach, Erich. “La mansión de la Mole” y “Germinie Lacerteux”. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por I. Villanueva y E. Ímaz. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 426-492. Impreso.
- ❖ Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 179-187. Impreso.
- ❖ Canal 13. «Adolfo Couve en La Belleza de Pensar a comienzos de 1998 (Parte 1)». *Youtube*, subido por Tomás Salvatierra, hace 7 años, www.youtube.com/watch?v=CQ96a3sHnXM&ab_channel=Tom%C3%A1sSalvatierra.
- ❖ Canal 13. «Adolfo Couve en La Belleza de Pensar a comienzos de 1998 (Parte 2)». *Youtube*, subido por Tomás Salvatierra, hace 7 años, www.youtube.com/watch?v=XXwg0Z9BBd0&t=4s&ab_channel=Tom%C3%A1sSalvatierra.
- ❖ Correa, Sofia et al. “XII. Con mano militar”. *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001, pp. 279-299. Impreso.
- ❖ Couve, Adolfo. “La lección de pintura”. *Obras completas*. Santiago de Chile, Tajamar Editores: 2013, pp. 263-308. Impreso.
- ❖ Falubert, Gustave. *Madame Bovary*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 2011. Impreso.
- ❖ Forster, E.M. “La gente (continuación)”. *Aspectos de la novela*. Trad. Guillermo Lorenzo. Barcelona: Debate, 2003, pp. 74-88. Impreso.
- ❖ García, Macarena y Porzio, Catalina (edit). *La tercera mano. Extractos de entrevistas de Adolfo Couve*. E—book ed. Santiago de Chile: Alquimia, 2015.
- ❖ Gramuglio, María Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina vol. 6*. Buenos Aires: Emecé, 2002, pp. 15-23. Impreso.

- ❖ Hesse, Herman. *Narciso y Goldmundo*. E-book ed. Buenos Aires: Sudamericana, diciembre de 2012.
- ❖ Kayser, Wolfgang. “Origen y crisis de la novela moderna”. *Revista Mapocho* 55. Trad. Eladio García Carroza. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2004, pp. 58-80. Impreso.
- ❖ Lukács, George. “V. Lo particular como categoría central de la estética”. *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona. Ediciones Grijalbo, 1969, pp. 163-187. Impreso.
- ❖ Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Planeta, 2013. Impreso.
- ❖ Maritain, Jacques. “37. Third classification of propositions: according to their quantity”. *Elements of logic*. New York University of Notre Dame, 1912. Recuperado desde la web el 07 de julio de 2021: <https://maritain.nd.edu/jmc/etext/logic—37.htm>
- ❖ Montes, Cristian. “La idea de arte y artista en La lección de pintura de Adolfo Couve”. *Anales de Literatura Chilena* 10, 2008, pp. 119-135. Impreso.
- ❖ Plata, Francisco. *La novela de artista: El Künstlerroman en la literatura española finisecular*. 2009. University of Texas at Austin, Tesis de Doctorado.
- ❖ Rojo, Grínor. “I. La identidad y la diferencia” y “II. Categorías y/o niveles de la identidad”. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago de Chile: Lom, 2006, pp. 13-47. Impreso.
- ❖ _____. “La periodización”. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer? Vol. I*. Santiago de Chile: Lom, 2016, pp. 205-214. Impreso.
- ❖ Segre, Cesare. “La comunicación”. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Editorial Crítica, 1985, pp. 11-35. Impreso.
- ❖ Vargas Llosa, Mario. “El elemento añadido”. *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, 1975, pp. 147-241. Impreso.
- ❖ Watt, Ian. “Realism and the novel form”. *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California: University of California Press, 1957, pp. 8-33. Impreso.
- ❖ Wilson, Patricia. “Introducción”. *Madame Bovary. Costumbres de provincia*. Buenos Aires: Colihue, 2008. Impreso.