

La comedia del arte: la belleza, una nostalgia sin remedio

Enrique Mac Taggart
e_lopez2005@hotmail.co.uk

Kings College
62 Beaconfield Way RG6 5UX, Reading, Berkshire

Recibido: 24/06/2009

Aceptado: 16/07/2009

Resumen:

En este artículo presentamos la problemática estética que la novela *La comedia del arte* de Adolfo Couve plantea. Esto se lleva a cabo a través de una identificación de ciertos aspectos estilísticos y de contenido que nos parecen claves en la estructuración narrativa, donde el arte de la escritura se aboca a una suerte de desmantelamiento de los ideales estéticos.

Palabras clave:

El problema estético, parodia, sátira, hibridismo, deconstrucción, ilusión estética, farsa, simulacro, nostalgia.

La comedia del arte: Beauty, nostalgia without cure

Abstract:

In this article we have presented the aesthetic problem that Adolfo Couve's novel *The comedy of the Art* outlines. This has been accomplished through an identification of certain stylistic and topical aspects that we consider key in the narrative structuring, where the art of writing dismantles the aesthetic ideals.

Keywords:

Aesthetics problem, parody, satire, hybridism, metafiction, deconstruction, aesthetics illusion, farce, simulacra, nostalgia.

“una vez como tragedia y otra vez como farsa”
Karl Marx

“La belleza es esquivia, yo se donde no está”
Adolfo Couve

I. Introducción

La lectura de la novela del escritor y pintor chileno Adolfo Couve titulada *La comedia del arte* (1995)¹ nos permite constatar aquello de que “el pensar” y la filosofía en Latinoamérica es, en buena medida, un tema que vive en lo mejor de nuestra literatura. En efecto, en la novela de Couve los ya clásicos temas estético-metafísicos de la belleza y su representación mimética con sus paradojas y perplejidades vuelven a cobrar renovada vida. Esta “nivola”, para usar la expresión reflexiva unamuniana, construye su escena en un popular balneario chileno, Cartagena, que alguna vez dio morada y recreo a la clase alta aristocrática chilena, balneario que hoy está en franco proceso de ruina y deterioro. Este escenario no es nuevo en la novelística de Couve, sino constituye un locus conocido. Lugar de refugio, de exilio, de periferia y morada del propio autor. Así en una novela anterior, *Balneario* (1993), el novelista nos entrega un sintético boceto de Cartagena:

¹Couve, A. *La Comedia del Arte*, en Narrativa completa, 2003, edición Planeta. Todas las citas de la obra de Couve en este artículo corresponden a esta edición.

“Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos aguzados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos entre las rocas. Balcones carcomidos, escalas de servicio clausuradas, que se han venido al suelo, veletas oxidadas y atascadas, pájaros de fierro que porfian en la persistencia del viento. Llovizna que aparta de las olas a las gaviotas hambrientas [...] y las calles retorcidas con letreros que chirrían y agitan graves faltas de ortografía (Couve, 2003: 307).

Es en este paisaje o escenario del deterioro y la decadencia y, en tanto tal, alegórico de lo que esta novela intenta comunicar, que Couve construye su relato. Relato, no exento de color provinciano, inmerso en la cotidianidad tragicómica de sus protagonistas y que a veces parece emular un tono operático e histriónico. Tal como se lo ha señalado en otro comentario de esta obra, este locus remite al espacio renacentista². En este escenario casi de “cartón piedra”, un quijotesco pintor llamado “Camondo” insiste obsesivamente y de un modo que el propio narrador califica de “anacrónico” (364) de resucitar o representar el problema del arte³. Es a través de las desventuras de este pintor realista Camondo, su modelo Marieta y Gastón, un fotógrafo playero amateur (el cual completa el triángulo central), que los grandes temas de la estética y de la alta literatura son invocados como ‘fantasmas’⁴ de otro tiempo. Son estas temáticas y personajes, los cuales con sus ya deslucidas y gastadas vestiduras, enfrentan los rigores y las embestidas de las nuevas formas de producción técnica y mecánica, de una modernidad que se deja sentir en su pathos auscultador.

² Fernando Pérez Villalón (2003) apunta que “los mejores momentos de su obra tienen que ver, [...] con ese dramatismo, con la escenificación de situaciones que sintetizan conflictos, más que con la maestría estilística que suele atribuírsele. Tienen que ver con esa impostación de la voz, esa impostura que permite el nacimiento de la ópera renacentista, involuntaria parodia de un modelo ya perdido irremediablemente [...].”

³ En un breve pero lúcido comentario, Justo Pastor Mellado (1996) ha bosquejado el gran empeño de esta novela: “Cartagena es una de esas situaciones, convertida en Metáfora del campo plástico nacional”, el cual Couve calificaría como una farsa.” (44-45).

⁴ Usamos el término ‘fantasma’ aquí entre comillas, en el entendido de que el realismo estilístico y formal de Couve poco se aviene con este sustantivo, y sería quizás más apropiado usar “reminiscencias” o incluso “ecos”, etc. Pero desde el punto de vista de este análisis y la tesos que se quiere exponer, hay en esta última o penúltima novela de Couve un giro satírico que, si bien ya se puede constatar en novelas anteriores, aquí se realiza como una gran parodia del arte en la cual se puede verificar cierto desmarque del realismo de sus obras precedentes. Este “pintar al revés”, como la última licencia del pinto, del cual habló Couve en relación a su propia producción pictórica y literaria, se puede percibir aquí como un escribir al revés, y en ese sentido en contra de sí mismo, lo cual creemos otorga licencias críticas que tal vez no se avengan con la producción total del escritor.

II. La parodia del Arte

Es difícil situar la ‘nouvelle’ de Couve, tanto narrativa como estilísticamente, en cuanto ella se distancia de las modas de uso⁵. Este aspecto estilístico ha sido uno de los tópicos más recurrentes en la referencia a la obra de Couve que, a contrapelo con las tradiciones instaladas de la narrativa latinoamericana, se inscribe en una prosa ‘realista’, la cual reconoce como su filiación más importante la prosa de Flaubert. Mucho se ha discutido esta problemática postura estilística de Couve, desde aproximaciones que lo inscriben en una suerte de “anacronismo” (Aira, 2003) hasta otras que le alaban el minimalismo de sus opciones narrativas. Un ejemplo de esta última aproximación es el caso del crítico nacional Ignacio Valente que cree reconocer en sus escritos una prosa redentora al rescate de cierto Chile marginal: las “vidas mínimas”, las cuales quedarían redimidas en el “esplendor literario” (Valente, 2003).

Desde nuestra propia interpretación, la obra literaria de Couve se constituye en una suerte de relación conflictiva con el proceso de modernización cultural que afecta al arte y la literatura, de modo que obras como *La lección de pintura* pero por sobre todo *La Comedia del Arte* se enmarcan en una suerte de proyecto de resistencia y luego de “desilusión” de la modernidad cultural. Ello ocurre desde una postura que reivindica por un lado el mito romántico del genio creador y, por otro, señala el fracaso, la disolución en la banalidad de ese mismo mito⁶.

III. Quijotismo y fin de siglo

En la obra que nos ocupa, este mito romántico recibe, como decíamos mas arriba, un tratamiento irónico, distanciado y paródico. En efecto, el status de comedia queda

⁵ Confróntese Ignacio Valente (2003, 2008, 2008^a).

⁶ Hay, sin duda, en *La comedia del Arte* claras referencias autobiográficas, aunque el tono sea distanciado e irónico. De modo que es posible constatar en la peripecia de su personaje central Camondo un intento de Couve de objetivizar y productivizar literariamente sus propios dilemas y conflictos como pintor-escritor. En este sentido, nos dice Sontag que “El escritor (moderno) es el sufridor ejemplar, no sólo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar (en el sentido literal de sublimar, no en el freudiano) su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte, como los santos descubrieron la utilidad y la necesidad de sufrir en la economía de la salvación.” (Sontag, 1984: 58)

inscrito desde la titulación de la novela. Una comedia que tiene mucho de parodia de otra comedia, a la cual pretende desacralizar. Su centro de gravitación lo constituye una suerte de “alegoría” estética, la cual consiste en parte en la satirización del pathos representativo, presente tanto en la pintura como en la novela de corte realista en sus diversas modalidades. Ello toma cuerpo y sangre en las tribulaciones de un héroe depotenciado; el pintor Camondo que, a la manera de un Quijote armado de pinceles, deambula por sus páginas obsesionado en su sueño de representar la “presencia” absoluta de ese objeto sublime que es el mar. Camondo es como el último sobreviviente de los embates de la modernidad, en su insistencia de embestir con sus pinceles contra los ‘remolinos’ de olas de Cartagena, a fin de immortalizar y atrapar en una sola obra una belleza ideal que el mar de la voraz modernidad se ha tragado. Un intento que comienza y termina en el fracaso más absoluto.

El gesto abiertamente quijotesco, con el cual Couve dota a su personaje Camondo, podría inscribirse en un contexto más global en cuanto se enmarca en una suerte de lo que podría llamarse un giro epocal o “fin de siglo”, con las connotaciones religiosas pertinentes que ello evoca. De la misma manera que en el renacimiento la novela de Cervantes expresaba un desajuste entre el mundo y el discurso con que se trata de representar ese mismo mundo en su otredad. Un desajuste que es vital, pero a la vez estético. De modo tal que la novela de Couve narra ese hiato, este vacío que se ha abierto en el lenguaje, entre el mundo y los medios que intentan expresarlo, representarlo. Foucault nos advierte que Cervantes en su peripecia narrativa del Quijote nos narra ese desvarío en el lenguaje, donde “la palabra justa” ya no es posible:

“Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo, las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas pertenecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo” (Foucault, 1968: 54)

Es un hecho conocido el que Couve, a través de su narrativa de ficción, haya intentado reescribir la novela realista del siglo diecinueve. Un empeño que pareciera inspirarse en el Menard Borgeano⁷, en su intento de rescribir el Quijote de Cervantes. Así también su personaje central en esta última novela repite el gesto del Quijote, al deambular por sus páginas, sostenido en unos anacrónicos ideales estéticos. De modo que es posible decir que “Camondo está hecho de la tradición de las artes plásticas que residen en Couve” (Martínez, 2006: 136). A pesar que el narrador desde el inicio nos advierta de la relatividad e ineficacia de los mismos, al señalarnos la frustración e impotencia del arte, esta falta y esta ausencia que conduce al fracaso de toda “representación”, lleva finalmente al extrañamiento, a la pérdida del propio rostro (a “la falta de cabeza”).

IV. Hibridismo, sátira y deconstrucción

Desde el punto vista temático y de estructura narrativa, la *Comedia del Arte* presenta un claro rasgo de hibridismo que nos parece importante destacar. Este hibridismo es inherente a la concepción misma de la novela, impregna los múltiples pasajes de la obra, como también aflora en ciertos detalles no tan marginales a ella. Por ejemplo, al traer a escena esa otra comedia, la dantesca, la novela estructura su relato de forma satírica y deconstructiva respecto de este gran paradigma narrativo. Dicha clave, se expresa abiertamente en la manera de capitular la novela, por ejemplo, que el capítulo inicial lleve por título "*Camondo en los infiernos*" y el final, "*Taxi fúnebre*".⁸

⁷ Nos referimos aquí a la Obra de J.L. Borges “Pierre Menard, Autor del Quijote” incluida en su famosa obra de cuentos *Ficciones* (Borges, 1998).

⁸ Este traer los temas de la obra de Dante, aunque de forma paródica y farsesca, puede constatarse en múltiples niveles aparte del mencionado. El hecho de que precisamente en *La comedia del arte* el personaje principal Camondo se enfrente a una crisis moral, existencial, que parodia la lucha análoga entre el bien y el mal sufrida por el personaje principal en *La divina comedia*. En un nivel estrictamente formal, llama la atención el modo en el que se organizan y titulan las diferentes secciones y capítulos siguiendo en ello la predominancia del número tres, en la tríada religiosa cristiana. Así, al igual que en *La divina comedia*, son tres capítulos, que a su vez se subdividen en tres partes. La construcción de personajes, al igual que en *La divina comedia*, se organiza también en torno a una tríada o triángulo Camondo (el pintor), su modelo Marieta y el fotógrafo Gastón, correspondiendo a la tríada Dantesca: Dante (el artista), Beatriz (su modelo o ideal de mujer hasta cierto punto) y Virgilio. Ésta es una clave que Couve explicita claramente en su novela. Por ejemplo, cuando el personaje Camondo le explica a Marieta la analogía entre los valores pictóricos y *La divina comedia*: “[...]así como los valores del claro oscuro son tres, sombra, luz y media tinta, este trío, magistralmente distribuido en la obra de Rembrandt, tiene su analogía o guarda relación con la *Divina comedia* del Dante; y sombra es infierno, media tinta es purgatorio y luz, paraíso.” (Couve, 2003: 171-72)

De la misma manera Couve recicla en su novela una serie de ‘escenas pictóricas’, de ‘tópicos literarios’ que van más allá del espacio Renacentista y se inscriben en el arte y la literatura moderna. Con todo, este reciclaje no está exento de ironía, de una intencionada ‘mala imitación’ que pareciera indicar precisamente este rasgo de segunda mano, de quijotismo como una condición no del arte sino del arte vivido desde esta periférica comarca, desde la experiencia existencial de este Camondo o Macondo del Arte. Couve desplaza de este modo los ‘significantes’ de la gran literatura y los pone a funcionar en un contexto distinto de héroes y dioses ‘venidos a menos’, de personas comunes y corrientes y más bien marginales: el artista empobrecido y marginal Camondo, su modelo en decadencia y entrada en carnes: Marieta, el fotógrafo playero de Polaroid, el dibujante de comics semianalfabeto, el payaso artista Bombillin, etc.

De comedia del arte a sátira del arte, que en su tono irónico, subrepticamente, mezcla a Dante con Cervantes, un contrapunto entre el realismo de corte Francés y el realismo mágico tercermundista de sesgo marquesiano. El resultado es una novela bien elaborada, una sátira que pone entre ceja y ceja no solo a la pintura sino también a la literatura. Hay en este sentido, un intento deconstructivo del imaginario y el magicismo de raigambre marquiiana, que es acompañado por una superposición o contrapunto de ciertos temas del realismo en la pintura. No es una casualidad que el personaje central se llame Camondo. En este extravío, y en esta proximidad del nombre, se constata más que el mero juego de desplazamientos de sentidos, desplazamiento de letras, de significantes (Camondo/Macondo), que en este caso ‘parecen’ acusar un quiebre del entorno mágico, un juego de desplazamiento entre interior y exterior, paisaje y subjetividad, intentando de este modo producir un quiebre irónico en el enajenado imaginario realístico-mágico del lector. El nombre “Camondo” pareciera designar así no sólo al artista sino el lugar del arte, de un arte que se debate en agonía. ‘Agón’ que resume, sintetiza y acumula un haz de conflictos existenciales y estéticos, que bien podrían quedar referidos a la propia peripecia del autor empírico, el Couve de carne y hueso y su posición personal frente al arte y el fracaso. Pero en el mundo ficticio que la novela nos revela se ordenan en una ‘serie’, más o menos intensa y burlona, de escenas o imágenes sucesivas, las cuales de

forma casi cinematográfica o como ‘cuadros para una exposición’, nos van entregando una historia en sus erráticos fragmentos.

V. Reflexividad en la trama Literatura/Pintura

En un texto publicado en 1984 en razón de una supuesta vuelta de Couve a la pintura, el crítico de arte Justo Pastor Mellado escribe:

“En su caso la narración literaria no acarrea el abandono de la pintura sino más bien la picturalización de la escritura. Couve escribe como pinta, fragmentariamente, temblorosamente, esencialmente: como esencial es la economía del gesto y del color. Couve escribe, en fin, porque reconoce la insatisfacción de la pintura frente a la omnipresencia del narrador total que pasea su ojo por todo el universo.” (Mellado, “Sobre Couve”)

Este juicio crítico que fue elaborado teniendo en vista la obra literaria de Couve anterior a *La comedia del arte*, nos pone en la dirección apropiada respecto a las interrelaciones entre pintura y literatura. El uso del narrador omnisciente, como un dispositivo de control sobre el universo representado, no es una excepción en esta novela, pero el tratamiento a que se lo somete es distinto. Esta diferencia reside primeramente en la anulación del distanciamiento entre el narrador y la peripecia de los personajes, en la intersección de sucesivos comentarios en donde expresa simpatía, ternura o conmiseración por sus desventuras y desdichas. Pero más radicalmente en el hecho de que el uso del narrador omnisciente queda cuestionado o relativizado al introducir el narrador ficticio una reflexión meta-estética o de metaficción, esto es, que simula dar cuenta de la experiencia llevada a cabo en el laboratorio escritural de la novela. Esta reflexividad constituye así una clave y el eje de la misma, cruzada de pie a cabo por una mirada y una voz distanciada que quiere objetivarse a sí misma, imprimir las huellas de su retoricidad en el cuerpo textual de la novela. El registro de dicho empeño está en los gestos que la inician, por ejemplo, en el texto que abre la novela: “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia” (Couve, 2003: 263). Como en los sucesivos guiños o ‘intratextos’, los que producen un efecto de ‘deconstrucción’ de la trama y evidencian la retoricidad y la ficcionalidad del texto novelístico. Así, en el

siguiente pasaje, donde el propio escritor habla en primera persona de sus intentos previos de construir la atmósfera apropiada para su historia, revelando con ello su condición de simulacro: “Creo según vago recuerdo, que a esta descripción de los bañistas añadí una poética relación de las olas que se ven al fondo de esa extensa playa de arena negra, la que decía: Reventaban en silencio como el graznar mudo de las gaviotas lejanas” (Couve, 2003: 364).

Otro recurso que acusa la ficcionalización de la narración consiste en la introducción, en medio del relato, de ciertos términos que constituyen intencionados giros antipoéticos. Es el caso del pasaje final de la sección 2, cuyo último párrafo delata una suerte de impaciencia y agotamiento retórico que lleva al escritor a abreviar y apurar el relato: “*Resumiendo*: Los Camondos se instalaron [...]” para reconocer inmediatamente después a renglón seguido: “No se confundan estos reglones con borrador o notas para un desarrollo ulterior; la forma que va adquiriendo el relato responde a lo enunciado, además utilizo a mi amaño la primera persona.” (Couve, 2003: 366). Pero todos estos deslices, estas “licencias” que el narrador se toma, las que a primera vista nos parecen meras excentricidades, están fundadas en el carácter autorreflexivo y paródico del ejercicio narrativo, por cuanto constituyen una exigencia que proviene del argumento mismo, de sus propias condiciones de posibilidad. Así lo hace ver el narrador ficticio al poco andar de la novela y como parte de su acontecimiento: “Es la tercera vez que intento este relato...antes fracasé...para lograrlo ahora me ha sido necesaria una artimaña...Me explico, dar prioridad sólo al argumento, es más, hablar del tema en lugar de narrarlo” (Couve, 2003: 363).

A través de esta “artimaña” lo que al final se nos devela es su fuerte intención crítico alegórica, que es lo que en última instancia amenaza con “desequilibrar el relato” y representa un quiebre con la distancia narrativa que caracterizaba la anterior prosa de corte realista de Couve, donde la demanda de objetividad y distancia narrativa se anula. Un desequilibrio en todo caso que opera más por exceso que por defecto. Todo lo cual hace que el narrador comience desde el inicio a hablar de sí mismo, de sus pretensiones y de sus fracasos estéticos. Sin embargo, este desparpajo con que el narrador ficticio nos enrostra sus vacilaciones y opciones retóricas no es gratuito sino que cobra sentido como

gesto de incorporación del lector a una cierta reflexividad del texto sobre sí mismo. De esta manera la novela, en tanto texto, se pliega sobre sí misma, sobre sus propias condiciones de producción. La autoreflexividad del texto constituye un prisma donde pintura y literatura parecen entrelazarse en una obra híbrida que parece testificar desde el comienzo el fracaso de ambas.⁹

Asistimos así a una novela en su estado de “taller”, lo cual recuerda los experimentos del “nouveau roman”, pero acá no es a modo de una “licencia” que el novelista se diera a sí mismo, o le diera al lector para dar testimonio de lo que ocurre tras bambalinas del arte. Al hacerlo testigo del proceso de creación, como ocurre en “el atelier” de Courbet, (pintura favorita de Couve), el narrador refuerza la idea motriz de la novela: el mostrar la esencial frustración e inconclusión de toda obra de arte, su irremisible nostalgia respecto de aquello que quiere retratar o venir a constatar, aquello que se resiste a ser transpuesto al lenguaje, esto es, lo ‘impresentable’. Esta idea es explicitada en el curso de la novela, en un pasaje donde el pintor Camondo se da a la tarea de retratar el mar.

“Ya en las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad, introduciéndola en esa superficie plana. No contento con el resultado de su copia, cogía el cuadro y lo oponía al oleaje, comprobando la diferencia que aún persistía entre los colores del original y los suyos” (Couve, 2003: 366).

Esta “alegoría” de la binaria relación realidad sensible versus representación artística es respondida irónicamente con la concepción clásica de origen platónico, la cual podría expresarse en el refrán: ‘imitada pero jamás igualada’. Esta inadecuación radical se da, sin embargo, en varios planos de la novela. Por ejemplo, en el plano estético pero también en el existencial, donde el descalce entre realidad y arte mimético se anuda al

⁹ Couve en su última entrevista concedida a Cristián Warnken : “Los Grandes Artistas Viven la Eternidad.” Aquí habla de su intento en esta novela de acercarse a los “arquetipos”, “el Quijote”, “Fausto” para retratar una situación que él concibe como intemporal, aunque confiesa su repetido fracaso que lo lleva valerse de una artimaña “hablar del tema en vez de narrarlo”. En ese sentido, la novela se desdobra por una parte en la historia del pintor Camondo, y por otra en la metareferencialidad al acto y el acto de escribir, es decir, en una escritura sobre la escritura, su arte y su destino.

descalce entre el artista y sus circunstancias, entre el escritor narrador y el material narrado.

VI. La crisis del arte en la trama literatura-pintura

El reemplazo de la pintura por la fotografía aparece en el desarrollo de la novela como un hecho irrecusable. De modo que la representación pictórica se confronta a la inmediatez mecánica de la reproducción de imágenes: las instantáneas (Polaroid), que el fotógrafo playero exhibe, se ofrecen como un sucedáneo más efectivo y seductor en su realismo que la pintura¹⁰. De un modo análogo, el espejo literario también se triza y muestra su trama, sus costuras, sus gastadas y fracasadas retóricas. Su fracaso estético, en el sentido clásico, ocurre al constatar que la belleza ya no es posible, que es solo una espuma de superficie, un brillo efímero y efectista. Encuentra finalmente su sucesor en el “comic” o en el folletín, verdaderas instantáneas que se ofrecen al masivo público de Cartagena. Estos sucedáneos degradados del gran “arte” (novelístico y pictórico) se presenta hasta cierto punto como suplantación y traición, lo cual se explicita en las sucesivas infidelidades de Marieta, modelo y amante del pintor realista Camondo.” (Couve, 2003: 373).

Pero la trama de literatura y pintura es interesante como conversión. Hay que recordar en esta vena platónica que el texto expresa abiertamente la sanción de Platón de la escritura, como un arte espurio, doblemente alejado de la esencia de las cosas, al modo de una máscara a la que es necesario exorcizar, vale decir conjurar mediante la buena palabra. Podría hablarse aquí de una vacilación de Couve, a través de una literatura que se parodia a sí misma, que se transviste al transformarse en comedia, en la “farsa” de sí misma en

¹⁰ En este sentido el fotógrafo y crítico de arte mejicano Olivier Debrouse escribe: “En suscripción, la fotografía suprimió una fase del proceso de creación de imágenes, la más importante tal vez, y la que le correspondía al artista: interpretar, afirmarse como creador de formas dotado de una marcada personalidad, de una ‘visión’. De repente, mediante un acto tan sencillo como levantar la tapa de un lente, la realidad ‘atravesaba el éter’ y se depositaba sobre la placa sensible que la retenía.” (Debrouse, 1984)

tanto “arte” de la escritura. Pero esta farsa de la escritura, como en parte señalábamos, se conjuga con una farsa de la pintura y del arte en general.

Para graficar esta trama literatura/pintura acudiremos a un pasaje, dentro la sucesión de escenas o cuadros¹¹ que la novela nos propone, que como situación sintomática concita la atención. Este pasaje sobreviene en la novela casi como un relato marginal a la trama principal. Es la escena que presencia el pintor Camondo en su deambular por la ciudad de vuelta a su pensión, donde un dibujante semianalfabeto traza diseños de comics en la arena, los cuales se ven transfigurados en arte por la mirada de Camondo. Este pasaje es un ‘remake paródico’ de un cuento de Ray Bradbury, cuya figura central es Picasso y que aparece en la colección *A medicine for Melancholy (Remedio para Melancólicos)*. El texto de Couve es el siguiente:

“Al centro, un hombre calvo, extraño, moreno, con chaqueta de pana y a pie pelado, dibujaba con un palo sobre la humedad de la arena. Con la destreza de un Rafael, de un Ingres, de un neoclásico, trazaba grandes Patos Donalds, Minnies, Mickeys, Dráculas y Dumbos. Jamás Camondo había visto tal economía de medios, tales proporciones; con qué precisión cerraba estas imágenes, equidistando cada punto con igual intensidad de un centro imaginario, repartiendo el interés, logrando la belleza suprema, la armonía que se prueba por la ingravidez que alcanzan las figuras [...]. De pronto subió la marea; el agua borroneó las imágenes sublimes” (Couve, 2003: 370).¹²

¹¹ No ha sido el tema de este artículo ahondar en los aspectos técnicos del tratamiento pictórico que hace Couve de la literatura. Dicho tratamiento produce un efecto de lectura bastante peculiar, en cuanto la historia se construye a la manera de una sucesión de cuadros o escenas intensamente descriptivas, en una suerte de ‘paisajismo’ pictórico, de modo que a veces sea necesario “alejarse la página para leer” (Zamora, 2001: 118). Este tema ha sido por lo demás tratado en diferentes aproximaciones fragmentarias a su obra. Al respecto solo quiero destacar en esta nota el breve pero penetrante artículo del escritor argentino César Aira que en torno a esta característica del arte narrativo en la obra de Couve nos dice: “Seguramente los críticos que se inclinarán en el futuro sobre la obra de Couve (y sospecho que lo harán con asiduidad) buscarán claves en la relación texto-pintura. La espacialización del tiempo narrativo es muy patente en sus procedimientos. Las descripciones, tan abundantes como extraordinarias, son un buen ejemplo. Mientras que en la novela clásica la descripción cumple una función temporal en tanto es recuperada más adelante para significar alguna motivación (la novela policial es el paradigma de este uso), en Couve la descripción permanece anclada donde se produjo, en una espléndida gratuidad” (Aira, 2000).

¹² Por otra parte, el famoso cuento del novelista Norteamericano Ray Bradbury, titulado “In a Season of Calm Weather” (una suerte de homenaje a Picasso, toda una ruptura con la mimesis de corte realista) presenta no solo una similitud asombrosa, con “la significativa alegoría” que enmarca esta novela, sino que de alguna manera la enmarca, la explica en su ironía. El cuento que menciono es breve y tiene como escenario también una playa, donde un anciano solitario y anónimo diseña en la arena todo tipo de

En su prólogo a la publicación *Narrativa Completa* de Adolfo Couve, Adriana Valdez, siguiendo en esto la imagen Foucaultiana de la “borradura del sujeto”, nos dice: “Pienso en Couve retratándose a los bordes del mar, donde iría borrándose el sujeto decimonónico” (Couve 2003: 14). Esta figura del borramiento como visión de Camondo precede su renuncia al arte, a su quehacer como pintor, confirmando esta idea que anotábamos más arriba del arte como farsa. Couve, en un gesto irreverente, recicla y deconstruye la temática de la sublimidad del arte, tal como ésta se expresaba en el cuento de Bradbury sobre Picasso (confróntese, nota No.10). En esta escena, la representación artística se cruza con las imágenes de los nuevas formas del arte popular (el comic), un arte transformado en híbrido, en su coexistencia con las formas de lo popular y lo masivo. Lo cual parece indicar el derrotero del arte moderno, desde Picasso a Warhol, como mero artilugio de la representación, donde la sublimidad del objeto y del sujeto artístico como genio creador queda finalmente remplazada por un sujeto-objeto degradado en sus imágenes. De tal manera que el arte en la pérdida de su referente sublime y en la ausencia de un modelo se transforma en la pura caricatura de sí mismo, al modo de una máscara sin un rostro que la contenga.

VII. Consideraciones finales

En un marco más general y abstracto, el filósofo Heidegger señala como rasgo determinante de la Modernidad la preeminencia del tiempo, como prepotencia de la presencia de lo presente, de modo tal que “lo que caracteriza en general a la esencia de la época Moderna es que el mundo se transforma en ‘imagen’” (Heidegger, 1938: 129).

arabescos: fabulosas escenas de dioses, humanos y demonios, todo ello frente a los ojos atónitos de un erudito académico Inglés, experto en pintura y por causalidad de vacaciones en el litoral. En el mismo momento en que el mar sube y comienza a borrar los diseños, el experto no cabe en sí de emoción porque después de la sorpresa inicial ha comprendido que el viejo ha sido nada menos que Picasso, el cual ha dibujado algo excepcional, un cuadro imposible de reproducir otra vez. Pero hay otro detalle; en el preciso momento en que la marea crece, el erudito se desespera y busca su máquina fotográfica a fin de immortalizar la obra, reproducir su belleza. Ya en el hotel se da cuenta que es tarde, demasiado tarde para contemplar la obra ejemplar de Picasso, su pulsión museográfica le ha impedido la contemplación, el deleite efímero. Finalmente, uno podría terminar dudando de la veracidad del encuentro, no hay huellas, no hay testigos, ni un vestigio, sólo el mar.” (Bradbury, 2001: 1-6).

Ésta, creemos, puede ser una clave de lectura para muchas obras que reflexionan sobre la imagen, ya sea pictórica, fotográfica, filmica o literaria. Desde un marco de referencia distinto Barthes en *La cámara lúcida* se abisma de la paradoja de la fotografía, que al recoger un instante que siendo irrepetible y fundado en un presente ya fenecido, parece continuarse en la ilusión contemplativa. Barthes denominó esta paradoja “The return of the dead” (Barthes, 1984: 9). Es el caso de la foto- retrato de Lewis Thornton Powell, un joven americano condenado a muerte, fotografiado un minuto antes de la ejecución: “He is dead and he is going to die [...]” “This will be and this has been” (“va a morir y está muerto”, “esto acontecerá y esto ha acontecido”), en el mismo instante en que se contempla la foto (Barthes, 1984: 96).

El empeño del arte, de traer a presencia, de retratar la esencia del mundo, como alguna vez lo entendió el arte clásico, está hoy por hoy en desuso, y lo que más bien se puede constatar es la suplantación o superposición de una imagen por otra, a la manera de un juego infinito de espejos. Este ‘poder’ moderno de las imágenes, tendría una expresión terminal en los “mass media”; allí el culto de la imagen da su giro pornográfico: como pasión desnuda por mostrar, poner ante los ojos del telespectador, televidente o contemplador la verdad, porque sólo lo que tiene presencia es real (Baudrillard, 2005: 111-129). Sin duda que los procesos tecnológicos que ha desencadenado la modernidad han afectado al arte y los medios de representación que lo sostienen. Desde los comienzos de la fotografía y el cine hasta la emergencia de los medios de comunicación y reproducción masiva de imágenes, tal como se da en la televisión y la publicidad, se ha dado como una coexistencia entre los nuevos medios y el arte. Una coexistencia irreductible al rechazo o a la mera incorporación mecánica. Pero como bien ha señalado Baudrillard, la “hiperrealidad” que los nuevos “medios” crean ha terminado afectando al arte negativamente. Este efecto en la cultura actual bien podría denominarse nihilista en tanto conlleva una pérdida de la “ilusión estética” (Baudrillard, 2005: 113). Es esta ilusión, precisamente, la que Barthes encontraba en la fotografía en tanto arte, al producir en la foto lo imposible, en tanto “repetición” de lo “irrepetible”: de “lo absolutamente particular” y contingente, la ilusión del “Esto” (Barthes, 1986: 5).

En la novela de Couve, esta “desilusión” del arte, ya sea novelística o pictórica, toca su techo. En un tono, que como habíamos anotado más arriba, tiene mucho de comedia, de

sátira, de farsa. Couve nos narra esta desilusión del arte en su confrontación con los nuevos dispositivos que la técnica ofrece. El pintor Camondo en su apego a las formas tradicionales de la pintura realista (el paisajismo, el boceto etc.) sucumbe frente a los procesos de modernización que no solo afectan al arte desde fuera sino desde dentro de él. Camondo en consecuencia renuncia a su oficio de pintor. Aquí la novela de Couve asume un tono semitrágico y nihilista, desembocando en un *horror vacui*. Hasta cierto punto en ella resuenan con ironía los ecos Nietzscheanos del *Nacimiento de la tragedia*. Camondo abandona los tormentos del arte, para entregarse a la ‘medianía’, las medias tintas del purgatorio burgués, de un mundo “sin violencias”. A propósito de su renuncia al arte, Camondo comenta: “Demos gracias a Dios que hoy podemos rehacer nuestras vidas [...] rodearse de gente sencilla, sana quitada de bulla [...] hay que aprender la poda del rosal” (Couve, 2003: 382). Sin embargo, esta renuncia pronto se tiñe con los colores de la derrota y la nostalgia. La pérdida de la ilusión del arte o del arte como ilusión se precipita en un vacío existencial, en una suerte de desertización del mundo y su experiencia: “no puedo soportar esta luna enceguedora, crudeza imposible, veo como el común de los mortales [...] como añoro el hechizo con que antes percibía lo que nos circunda. Mira qué árida es la playa, que desprovisto de asunto parece nuestro jardín” (Couve, 2003: 400).

De modo que la frustración y renuncia del pintor Camondo se cruza con las vacilaciones estilísticas del narrador ficticio, ambas expresan una irredimible nostalgia estética, donde la hiperrealidad y perfección técnica de la imagen (en la literatura o la pintura) son impotentes para devolverle al arte su ilusión¹³. Desde esta perspectiva, el arte, su necesidad, esté basada en lo aparential, en lo perspectivístico: el arte como “velo”, como “cortina de humo”, que más que mostrar oculta, vela, ilusiona; endulzando y suavizando las asperezas y el tedio del existir (Couve, 2003: 396). Pero es éste precisamente un arte en vías de desaparición, frente al cual no queda sino la renuncia o el remedo, donde el “parnaso” es remplazado por el “mercado persa” (Couve, 2003: 399).

¹³ Respecto a este punto el crítico literario Ignacio Valente ha señalado la existencia en la narrativa de Adolfo Couve de una búsqueda estética que se explica más allá del arte como una necesidad de redención, trascendencia, en tanto evidencia de la falta o ausencia de Dios. Confróntese, por ejemplo, los tres artículos ya citados del mismo autor. Ignacio Valente (2003, 2008, 2008^a).

Por último, quizá cabe recordar aquello que escribe Freud en un breve artículo titulado “On Transience” (Sobre la transitoriedad), a propósito del arte, la belleza y el sentimiento de lo sublime. El hecho de que “toda belleza” esté “destinada a desaparecer” no “implica” una “pérdida de valor” por el contrario “un incremento”. La restricción en la posibilidad del goce “lo torna más apreciable.” (Freud, 2001: 305-307). Como un correlato a ello están las fuerzas dominantes de la llamada ‘cultura occidental’ que, como escribe Hannah Arendt, se han expresado en una *pasión de eternidad*, la cual han animado “the great deeds and the speaking of great words” (las grandes gestas y los grandes discursos) y es, precisamente, esa ‘pretensión’ de crear para la eternidad, la que ha quedado plasmada en el gran arte clásico. Arte en el cual lo que se juega no es “the immortality of the soul or of life but of something immortal achieved by mortal hands” (la inmortalidad del alma o de la existencia, sino de algo inmortal producido por manos mortales (Arendt, 1958: 176).

La novelística de Couve, con su predicamento realista y su exigencia de universalidad, se mantuvo en parte fiel a esa idea esteticista y a estos ideales de la novela decimonónica. Fidelidad que queda cifrada en su insistencia en hacer transitar su obra literaria por los caminos ya “estrechos” de “la novela como arte” (Merino, 2008: 116). Sin embargo, en su obra final, este mismo arte, en cuanto “comedia del arte” nos confronta al proceso de su disolución y fracaso. Al final de la novela *La comedia de Arte*, el artista Camondo se transmuta en una estatua de cera a la cual se le termina extirpando la cabeza. De la misma manera que el narrador ficticio al comienzo y en el desarrollo del relato nos confrontaba al simulacro del sistema literario tradicional, en su pretensión retórico-mimética, al final de la misma, nos confrontamos a una suerte de parodia del simulacro, un simulacro del simulacro, al devenir su personaje central una estatua de cera, es decir una copia, un doble degradado de sí mismo, una copia de una copia. Esta degradación, en el “juego de los dobles” como alejamiento y pérdida progresiva (del original), explícita y completa el juego de simulaciones que habían iniciado la novela a la vez que introduce un nuevo significante, el cuerpo acéfalo como expresión de la pérdida y el extravío. Aquí la novela se disloca, pierde su centro, su cabeza, abriéndose hacia un abismo de sentido, donde resuenan con claridad los ecos de la risa, la burla y la nostalgia.

Si por una parte, como los críticos han señalado, el pintor Camondo “representa la tradición de las artes plásticas que residen en Couve” (Martínez, 2006: 139), donde el

ideal clásico de representación de lo bello juega o jugaba un rol central, por otra, la metamorfosis o devenir de Camondo, un cuerpo anómalo y acéfalo como expresión de un simulacro del simulacro, hace que el relato del proceso de disolución de esta misma tradición esteticista y del sujeto que la fundaba se torne ella misma en parodia y farsa de sí misma, en una suerte de comedia dentro de la comedia.

Bibliografía

Aira, C. (2003). Adolfo Couve. Narrativa Completa: Cuentos de Fantasmas. *El Mercurio*, Artes y Letras, 1 de Junio. Santiago, Chile.

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. London: The University of Chicago Press.

Bradbury, R. (2001). In a Season of Calm Weather. En *A Medicine for Melancholy*. New York: Harper Collins.

Barthes, R. (1984). *La camera lúcida*. London: Flamingo.

Baudrillard, J. (2005). *The conspiracy of Art*. New York: Semiotex.

Borges, J. (1998). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Couve, A. (2003). *Obra Narrativa Completa*. Santiago de Chile: Planeta.

Debroise, O. (1984). La fotografía ¿un nominalismo? En: <http://www.artemexico.com/critica/od82.htm>

Freud, S. (2001). *Complete Psychological Works*. London: The Hogarth Press.

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México, D.F.: siglo XXI.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. London: Harper.

Mellado, J. (1996). La historia del Arte se escribe dos veces. *La Nación*, 5 de Enero. Santiago, Chile, pp. 44-45.

_____. Sobre Couve.

En: http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/semanal/2002/08_agosto_2002/20020820.html

Martínez C., M. (2006). Adolfo Couve, *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*: “Una mediocre réplica de lo auténtico”. *Acta literaria*, 32, 129-139-

Merino, R. (2008). Un camino abandonado. El desenfoque de Adolfo Couve. En *Luces de Reconocimiento* (pp.115-121). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Pérez Villalón, F. (2003). Escenas de Adolfo Couve (estudio en cinco miradas). *Cyber Humanitatis*, 28. En: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/indice/0,1495,ISID%253D374,00.html>

Valente, I. (2003). Esplendor Literario, Couve entero. *El Mercurio*, Revista de Libros, 14 de Junio de 2003. Santiago, Chile.

Valente, I. (1998). Adolfo Couve, Ilustre solitario. *El Mercurio*, 21 de Marzo de 1998. Santiago, Chile.

Valente, I. (1998). La Odisea de Couve. *El Mercurio*, 19 de Abril de 1998. Santiago, Chile.

Warnken, C. (2009). Los grandes artistas viven la eternidad aquí (Entrevista). En: <http://letras.s5.com.istemp.com/couve2908021.htm>

Zambra, A. (2001). El desorden de Adolfo Couve. *Revista chilena de literatura*, 58, 117-122.