

# Los espacios de lo real y lo fantástico en la narrativa de Adolfo Couve: una ruptura estética

Licenciado en Educación. Título de Profesor de Educación  
Media en Castellano

Alumnos: Felipe Alarcón Sánchez, Cynthia Cabello Orellana, Macarena Cornejo  
Cisterna, Annlies Csengery González, Victoria González Pino

Profesor guía: Jorge Ricardo Ferrada Alarcón

UCSH 2004



*“La renuncia mía hacia el arte es total. No tengo vida personal interesante. Lo único que me apasiona es el camino religioso y me fue dado a través de la belleza. El arte para mí es uno de los tantos caminos para llegar a Dios, camino de conversión, camino hacia la luz”.*

*Adolfo Couve*



## CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### 1.0. MOTIVACIÓN DE LOS INVESTIGADORES

La literatura ha sido desde siempre expresión y reflejo del ser humano, y al igual que las artes, en general, han dado cuenta de los enormes cambios que se han producido en nuestra sociedad. Por eso pensamos que la literatura no es, en su concepción más amplia, un objeto fácil de delimitar y explicar, pues yace conjuntamente al accionar del Hombre. La literatura es poderosa en su contenido, a la vez que constituye un fiel referente de los diversos momentos vividos en nuestra historia humana, por lo cual su investigación no solo se enmarca en un contexto cultural y académico, sino que se vincula a la experiencia y el sentir propio de quienes la vivenciaron.

En Occidente, la literatura se inició mucho antes de la Antigüedad, por medio de relatos que fueron transmitidos oralmente, lo que permitió la existencia de tradiciones en las que se constituía una literatura más asociada a la memoria, a la naturaleza y al encuentro humano; desde entonces su camino ha marcado un recorrido que, al parecer, no posee un fin. La literatura es inmortal, ha traspasado las barreras del tiempo, generación tras generación ha estado con la humanidad y permanecerá fundida al quehacer más profundo nuestro.

En Latinoamérica, la literatura no solo es producto de aquel pasado clásico, cristiano y occidental, sino que además se ha forjado con el espíritu aborigen propio del continente. Según Augusto Tamayo, “sobre esa cultura se produce la Conquista y se crea lo que podría ser el trasfondo del hombre latinoamericano: una superposición y un entrecruzarse de posibilidades que forjan una conciencia determinada...”<sup>1</sup> creándose casi desde el primer momento, hombres propiamente americanos, así como una literatura que se construye con la historia.

Hemos percibido, entonces, cómo ha surgido una particular cosmovisión dentro de nuestra identidad latinoamericana, una cosmovisión que impregna la literatura de un sentir múltiple y diverso en la que es posible que habite lo real con lo fantástico, lo empírico junto con lo mítico, porque “lo imaginario es grande, multiplicado, diverso. La literatura, cuyo terreno no es la realidad sino lo imaginario – la realidad de lo imaginario

---

<sup>1</sup> Tamayo Vargas, Augusto: “Interpretaciones de América Latina”, en: América Latina en su literatura, México, Siglo veintiuno Editores, 1998, pág. 441.

– busca en el mundo de la imaginación las regiones que están entre la fantasía cruda, mecánica, y las que desaparecen más allá de las últimas terrazas visibles. Busca una imaginación (...) que remita continuamente al mundo (...) que induzca a lo real a perecersele, que ponga la naturaleza en situación de imitar al arte”<sup>2</sup>.

Y en consonancia con lo anterior es que nace, en parte, la inquietud nuestra de comprender el alcance que la literatura posee en la construcción de esos mundos aparentemente tan distintos.

Diversos autores han evidenciado las características de una literatura propia, poderosa y significativa, donde construyeron, mediante de sus obras, espacios narrativos tan precisos que otorgaron un nuevo matiz a nuestras letras latinoamericanas. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Juan Rulfo, son ejemplos claros de que el quehacer artístico en el continente presenta grandes representantes en la construcción de mundos posibles y reales.

En nuestro país también encontramos escritores (poetas, novelistas y cuentistas) de mucho talento y de gran valía artística que conjugan distintos niveles de realidad. En este contexto, nos abocaremos al estudio de un escritor contemporáneo, Adolfo Couve.

Él fue profesor de estética en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y siempre destacó por su educación y talento en su trabajo como pintor y académico. No obstante esto inició una carrera en el mundo de las letras publicando su primer escrito, *Alamiro*, el año 1965, una especie de prosa poética que destacó por su sencillez y belleza, en donde rememoraba episodios de la infancia.

La producción literaria de Couve no es abundante: diez libros publicados en un espacio de veintidós años, más uno que se dio a conocer póstumamente. La mayoría destaca, principalmente, por su brevedad de extensión, pero a medida que se les descubre, se toma conciencia de la importancia que guarda este autor dentro de la narrativa chilena.

Adolfo Couve no era un hombre común: evasivo, melancólico y hasta depresivo, se alejaba de la gente para crear sus novelas; cada una significaba un esfuerzo supremo

---

<sup>2</sup> Saer, Juan José: “La literatura y los nuevos lenguajes”, en: *América Latina en su Literatura*, Opus cit. Pág. 301.

que lo extenuaba hasta enfermarlo (tal vez ahí radica lo escaso de sus obras). En cada una de ellas dejaba parte de su alma, volcando una obsesiva búsqueda de la perfección, tanto narrativa como estilística, que le permitiera transmitir con precisión lo que deseaba expresar. Por ello su lenguaje no solo resulta exquisito o meticuloso, sino que también bello.

La solitaria personalidad y el cansancio que sentía del ruido de la ciudad, le llevó al autoexilio. Su refugio fue Cartagena; allí vivió con unas pocas personas y desarrolló un vínculo especial con aquel balneario decadente, plasmándolo en algunas de sus novelas. Tal parece que la presencia del inmenso mar se fundió a su existencia, tanto como para pintarlo y escribirlo como el gran fondo de sus historias.

Fue en Cartagena, en la antigua casa donde por años se refugió del mundo, que finalmente se suicidó. El miércoles 11 de marzo de 1998 Adolfo Couve decidió el momento de su muerte, surgiendo así una historia casi mítica y algo difusa en torno a su figura y vida. Sus obras son la única realidad que permanece hasta el día de hoy.

Nuestro seminario se inscribe en este autor, porque su importancia como novelista se hace evidente a medida que se asimila su obra, al mismo tiempo creemos que resulta valioso rescatar y resaltar escritores que pueden otorgar una visión diferente de la narrativa contemporánea en nuestro país. Por ello, estudiaremos en su contexto, un conjunto de novelas de Adolfo Couve, las que aun siendo breves, configuran todo un mundo pleno en significación y belleza.

Nuestro propósito central consiste entonces en hacer un aporte, desde el ámbito académico, a la comprensión de una obra que, creemos, merece ser situada, convenientemente, en un espacio de la historia literaria chilena de la segunda mitad del siglo XX.

Para ello nos hemos ubicado en el “panorama” literario chileno, en donde la crítica especializada destaca y valora, de modo uniforme, los altos méritos de la propuesta estética y narrativa de Adolfo Couve, sin embargo, paradójicamente, este se mantiene como un escritor de iniciados, antes que de dominio masivo. Entre las apreciaciones y juicios acerca del “espesor” de su producción literaria, es posible observar que esa misma crítica destaca sus cualidades de estilo y escritura, la cual, es puesta en general, dentro de la orientación realista; en otro sentido, se alude de modo

consistente a su condición de pintor, para explicar el “motivo” central con el que construye gran parte de los relatos, con la dinámica que acompaña el diseño de los personajes y el espacio narrativo.

La tendencia literaria a la cual se adscribía estéticamente Couve, se enmarcaba en la figura del escritor francés del siglo XIX Gustave Flaubert, destacándolo como un modelo, porque con él “nace la novela exacta, pero trunca, el castigo de ambas partes, forma y fondo, que hacen posible el todo”<sup>3</sup>, ese todo que apunta a la belleza. Es desde allí que nuestro autor encontró inspiración y sustento para configurar sus novelas, en las que se percibe claramente el predominio del realismo decimonónico, ya sea en las descripciones, la construcción de los personajes o en la atmósfera. Esta asumida tendencia por parte de Couve, recorre la mayor parte de sus textos, sin embargo, el quiebre hacia lo fantástico se vislumbra en sus dos últimas obras, las cuales no solo evidencian un giro en su propuesta estética, sino que también representan una extensión y una evolución como escritor.

En consecuencia, surge una inquietud referida a la existencia de una mirada abarcadora y somera que ha hecho pasar inadvertida otras dimensiones de su obra, las cuales remiten a determinados ámbitos que tensionan y abren nuevos espacios de lectura, que pueden enriquecer y ampliar fuertemente la comprensión del lector, a la vez que llegar a entender otros elementos que conforman su mundo narrativo. Así, nuestra investigación se enmarca en la intención de revertir, dentro de nuestras posibilidades, la lectura, si no superficial, a lo menos desatenta que se ha hecho de Adolfo Couve.

Como se percibirá, entonces, Couve ha permanecido en una discreta posición al interior de la literatura nacional, pero su obra ha sabido cautivar a quienes se han enfrentado a ella. Su predominio realista, su lenguaje preciso y exquisito, junto a la brevedad escritural han hecho de sus novelas un pequeño mundo narrativo que se enmarca en la cotidianeidad que vivimos, sin embargo, es también posible percibir el modo en que ese mundo “real” es invadido por sucesos extraordinarios, fantásticos, constituyendo al interior de sus relatos un quiebre en el espacio narrado, lo que juega con la imaginación y la percepción del propio lector.

## **1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

---

<sup>3</sup> Couve, Adolfo: “El oficio del escritor en la novela contemporánea”, en: Juntémonos en Chile, (SECh), 1994, pág. 140-141.

De manera generalizada pensamos que la literatura ofrece diversas problemáticas que hacen de su lectura un constante goce y descubrimiento de nuevas áreas de conocimiento. Con la literatura se despierta a mundos que pueden ser reflejo de lo que somos y proyección de lo que seremos, es condición propia de la literatura el navegar por las aguas de la existencia humana, a la vez que en nosotros mismos se encuentra el impulso de expresar aquello que no se manifiesta diariamente.

Simultáneamente, pensamos que Adolfo Couve es un interesante escritor para analizar, en parte, por su intrincada personalidad, que es posible percibir en sus obras, y la cual termina atrayendo al lector. Mas lo que nos conduce a su investigación radica, principalmente, en la pericia que posee como escritor y creador de espacios narrativos que conforman una plena atmósfera de identificación o de inquietud en quien realiza la lectura de sus novelas.

Considerando lo anteriormente expuesto es que surge el problema central de este trabajo, el cual consiste, precisamente, en explorar esas dimensiones del mundo narrativo de Couve; si en un principio asumimos que los ámbitos de la narrativa de este escritor refieren al “canon” realista, el cual también es aceptado por él mismo como un programa de escritura y adhesión estética, creemos que este contiene, además, en su propio desarrollo, marcas de un “contracanon”. Sostenemos esto por cuanto nuestro autor produjo relatos cuyo eje está basado en categorías propias de la literatura fantástica, con lo cual se rompe con el programa realista de escritura, trayendo como consecuencia la superación del simple dominio de una técnica narrativa, pues se percibe la existencia de un nuevo “efecto” literario.

En la literatura couvequiana se funden distintos ámbitos de la realidad, ya sea aquella referida a los sentimientos, ideas o acciones de los personajes. Simultáneamente, se plasma con pictórica imaginación diversos ambientes que configuran dentro de los relatos, diferentes atmósferas que se diluyen en la claroscuridad.

Derivado de lo anterior es que emergen diversas zonas de problemas, los cuales se asumen para el desarrollo de este seminario y que enumeraremos del siguiente modo:

- El espacio narrativo de Adolfo Couve nos muestra la creación de “un efecto de realidad” (Roland Barthes), que se mueve en la codificación de espacios sometidos al

canon realista, y en los cuales irrumpen elementos que rompen la continuidad de la convención, generando un espacio fantástico de fantasmagoría y locura.

- En las novelas de Adolfo Couve se entregan, virtuosamente, un mundo de conexiones intertextuales, donde la recurrencia de tópicos lleva implicada la resignificación de sus concepciones estéticas, articuladas desde la ficcionalización del sujeto.
- La narrativa de Couve presenta la estética de lo grotesco y de lo bello, donde la figura humana y las formas se constituyen en signos de precariedad física y espiritual.

Por medio de estas problemáticas es que se desenvuelven los “escritos” de Adolfo Couve, donde la habilidad expresiva y escritural se traslada desde el canon realista con El cuarteto de infancia: El Picadero, El tren de cuerda, La lección de pintura y El pasaje, a una participación del elemento fantástico en La Comedia del arte y Cuando pienso en mi falta de cabeza, con las cuales rompe lo establecido en su propia concepción estética al irrumpir una manifestación increíble y extraña en el mundo “real”.

En consecuencia, nuestro Seminario, presentará una exhaustiva muestra de la tendencia literaria realista: su contexto, surgimiento y manifestación, tanto en Europa como en nuestro continente, para establecer, de esta manera, los parámetros de la propuesta de Adolfo Couve. Paralelamente, se expondrá el mundo fantástico: su recorrido histórico, principales características y clasificaciones, entre las que se destaca “lo grotesco” como parte importante dentro de la propuesta del “contracanon”. Cabe señalar que las obras antes mencionadas, además, fueron incluidas en nuestro estudio por ser las más representativas del canon realista y de su contracanon, por lo que su análisis integrará una parte significativa de nuestro Seminario.

Finalmente, se efectuará una integración de las distintas novelas por medio de un análisis intertextual, lo cual hace referencia a los vínculos y conexiones existentes dentro de las obras de ambos cánones aparentemente opuestos.

La hipótesis que emerge, producto de nuestras inquietudes y problemáticas, se establece en tanto existe una conciencia de que la literatura, como objeto de estudio, presenta múltiples dimensiones de análisis. En nuestro caso, con la propuesta narrativa de Couve, es posible encontrar una concepción de mundo que atrapa al lector y que intentaremos identificar por medio de nuestra investigación.

Las orientaciones de este trabajo se sustentarán en las siguientes hipótesis:

## **1.2. HIPÓTESIS**

### 1. Hipótesis principal

1.1 La obra narrativa de Adolfo Couve presenta marcas textuales en la construcción del espacio narrado, las cuales se proponen como formas “anticanónicas” del realismo al cual (se) adscribe su programa de escritura.

### 2. Hipótesis secundarias

2.1 Las novelas de Adolfo Couve generan un “efecto de realidad”, el cual se relaciona con la configuración de un mundo narrativo que se propone como “verosímil real” y “fantástico”.

2.2 El mundo narrativo de Couve establece en el texto literario una forma de cuestionar la “imagen” de la realidad, entregada mediante la construcción de los personajes.

Para llevar a cabo nuestro Seminario es que hemos proyectado los objetivos que guiarán nuestra investigación:

## **1.3. OBJETIVOS DEL SEMINARIO**

### 1. Objetivo General

1.1 Interpretar los espacios de la realidad propuestos en el mundo narrativo creado por Adolfo Couve en sus novelas.

### 2. Objetivos específicos

- 2.1 Investigar en torno al contexto canónico-literario al cual se adscribe la novelística de Adolfo Couve.
- 2.2 Determinar tratamiento técnico y tópicos que configuran el mundo de lo fantástico, como un modo de hacerlos operativos en el análisis de la narrativa de Couve.
- 2.3 Establecer relaciones intertextuales entre las novelas que conforman el objeto de estudio, basadas en el modo en que se ficcionaliza el narrador y los temas del mundo literario.
- 2.4 Identificar los componentes temáticos y literarios que configuran el discurso estético de lo grotesco y de lo bello en las novelas de Couve, en tanto rasgos representativos de una visión de la realidad humana.

#### **1.4. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN**

La utilidad y relevancia de nuestra investigación surge ciertamente del problema central que deseamos estudiar. Como explicamos con anterioridad, la literatura de Adolfo Couve se adhiere a la estética realista, sin embargo dentro de su obra se encuentran espacios que rompen con este “efecto de realidad”, y sumergen al lector en una atmósfera distinta, extraña, irreal, que aquí denominamos contracanon, claramente asociado a literatura fantástica. Este segundo “efecto” logrado por el autor, pasa inadvertido para la mayoría de los lectores, quienes no le dan la importancia y el valor merecido.

Nuestra intención es ampliar esa mirada, profundizando y analizando con detención los mundos posibles y existentes dentro de la narrativa de Adolfo Couve. Deseamos develar estos mundos complejos y misteriosos con sus códigos de funcionamiento, los que no se observan en una primera lectura, pero que es necesario identificar si se quiere llegar a entender a cabalidad la obra de nuestro escritor.

El tema de los mundos posibles y existentes en la obra de Couve ha sido poco explorado, analizado e investigado; en tal sentido, nuestra intención es hacer un aporte al mundo académico e intelectual chileno y latinoamericano, poniendo en el tapete a un autor casi desconocido y poco valorado por el lector en general. Creemos que es necesario poner en el sitio que se merece a un escritor tan talentoso y singular, ya que

posee y expone en sus obras características propias y originales que lo hacen ser un escritor inigualable.

Queremos dar a conocer cómo dentro de su narrativa y, más aún, de una misma novela, pueden convivir y coexistir sin inconvenientes la literatura realista y la de orden fantástica, siendo la primera la base y los cimientos de la segunda. Intentaremos desmentir la premisa cuya base expone que el canon realista y fantástico son elementos opuestos e irreconciliables y confirmar que cuando se emplean en una misma obra, esta se llena de vida, color y profundidad, haciéndola mucho más sugestiva y enigmática.

Otro punto importante es configurar esta narrativa como un corpus, antes que verla como elementos aislados, sin conexiones o elementos unificadores. Para conocer y explicar estas conexiones, en este Seminario el corpus seleccionado lo analizaremos, también, desde una perspectiva intertextual. De esta manera, nos formaremos una clara visión sobre las motivaciones, temas, personajes y ambientes recurrentes en la obra del autor y comprenderemos, por lo menos en parte, su evolución tanto artístico-creativa como estético-narrativa. Considerando esto último, creemos firmemente que los puntos en común poseen algún trasfondo que deseamos dilucidar, lo cual nos servirá para entender de mejor manera la narrativa de nuestro autor.

Nuestra idea es abrir nuevas vetas investigativas o no exploradas con profundidad dentro de la narrativa de Adolfo Couve, reflexionando y analizando de manera exhaustiva sus textos, para de esta manera plantear nuevas interpretaciones y sacar conclusiones de relevancia artística, ética, social y humana.

### **1.5. RELEVANCIA EN NUESTRO QUEHACER PEDAGÓGICO**

En nuestro quehacer docente, es de primera magnitud que dominemos cabalmente y con detenimiento, los contenidos de nuestro sector curricular, por lo tanto es crucial que seamos especialistas auténticos en nuestra materia, para realizar una buena enseñanza-aprendizaje.

La Literatura como contenido tiene gran preponderancia dentro de los Planes y Programas de toda la Enseñanza Media. Por medio de esta, los estudiantes conocen no solo una obra de arte, su contexto de producción, sus componentes y los escritores que la

producen, etc., sino que también aprenden sobre su propia realidad y sobre los infinitos mundos posibles que se pueden crear dentro de la ficcionalidad de un texto literario.

La Literatura ayuda a que los alumnos mejoren y desarrollen su creatividad e imaginación, produciendo y realizando sus propios textos. También les ayuda a mejorar su redacción y ortografía, una vez que llevan al papel dichos escritos.

Adicionalmente, la buena Literatura abre un mundo de posibilidades que el profesor, por medio de la didáctica y la buena enseñanza, debe ser capaz de transmitir a los estudiantes de la mejor manera posible, para que ellos asimilen y logren hacer suyo este conocimiento.

Un contenido literario habla de los mundos posibles de crear, sus diversos tipos y los efectos. Al respecto, hay una amplia gama de obras y autores que pueden ser tratados. Pues bien, para eso creemos que es importante elegir aquellos que se destacan por la calidad de su escritura, por tanto presentar a Adolfo Couve a los estudiantes es una buena manera de hacerles partícipes de esos mundos, lo cual conlleva aproximarlos a un autor ejemplar por la calidad de su prosa y que les sirva de modelo en sus propias creaciones.

Nuestro objetivo es enseñar cómo se conforman dichos mundos dentro de la narrativa de Couve, cuáles son sus diferencias, semejanzas, conexiones y elementos constituyentes; en conclusión, entregarles las herramientas necesarias para que comprendan la obra de Couve, y además se acerquen con mayor gusto y propiedad a la lectura, la escritura y el goce de encontrarse con textos magistralmente bien escritos.

Para nosotros, como profesores, el conocer en profundidad cómo se configuran estos mundos posibles en la narrativa de Couve, es una herramienta de gran utilidad e importancia, que tendremos que poner en práctica en nuestra futura, pero cercana labor docente.

## **1.6. DISEÑO METODOLÓGICO**

Este Seminario de Grado se propone desarrollar, desde el método hipotético deductivo, una serie de cuestionamientos en torno a la novelística de Adolfo Couve. Para lo cual, formulamos una serie de hipótesis (principales y secundarias) derivadas de nuestra lectura atenta de las novelas de Adolfo Couve, y de nuestro interés como

investigadores. Por medio del análisis, (El mundo de las letras de Felix Vodicka y Oldrich Belic) de las obras seleccionadas para este seminario intentaremos constatar o refutar dichas hipótesis para generar un conocimiento científico, basándonos además, en el Marco Teórico que desarrollaremos en nuestra investigación. A través de esta metodología, se puede decir que los conocimientos adquiridos trascienden al sujeto cognoscente, ya que son aceptados por todos independiente de los gustos, valores, ideología, etc., dado que pueden ser reproducidos por cualquiera y ser sometidos a la inspección pública; además, adquieren el estado de “verdaderos”, aunque no son infalibles porque pertenecen al campo de las ciencias humanas.

Como se trata de un Seminario en el cual se opera sobre fuentes primarias para trabajar (novelas), es necesario asumir como procedimiento la interpretación y análisis crítico de un corpus básico de obras, además de considerar otras fuentes secundarias, que hacen aportes en tanto investigaciones previas, entre las que se cuentan textos que remiten al registro de la “recepción crítica” de Couve (Teoría de la recepción de Hans Robert Jauss). Un complemento necesario y básico proviene también de incorporar fuentes teóricas del ámbito histórico-literario y discursivo; estas últimas entregan las categorías centrales de análisis, las cuales se activan como sustrato reflexivo y en los procedimientos seguidos en nuestro estudio.

El plan de trabajo contempló, en general, las siguientes etapas:

1. Conformación del Marco teórico, Método de análisis y categorías para operar en su implementación.
2. Examen y exploración de discusiones generadas en el contexto de la literatura chilena, en la segunda mitad del siglo XX.
3. Revisión de la bibliografía y de la recepción crítica, en torno a la narrativa de Adolfo Couve.
4. Lectura y análisis de obras del canon realista en Adolfo Couve: El picadero, El tren a cuerda, La lección de pintura, El pasaje.
5. Análisis intertextual del canon realista.

6. Lectura y análisis de obras del “contracanon” de Adolfo Couve: La comedia del arte, Cuando pienso en mi falta de cabeza.

7. Análisis intertextual del “contracanon”.

8. Consolidación del corpus de desarrollo del Seminario.

9. Planteamiento de una propuesta pedagógica, en función de la temática desarrollada en el Seminario.

10. Conclusiones.

Dado el desarrollo simultáneo de líneas de investigación, hay procesos paralelos que se articulan en la configuración de capítulos y subcapítulos.

Las reuniones de trabajo permitieron aunar y consolidar la información, para someterla al proceso de discusión crítica que validara la información y las conclusiones del análisis, para redactar el primer borrador de la versión final.

### **1.7. PRODUCTO ESPERADO**

1. Escritura de un corpus de desarrollo que muestre, cómo la narrativa de Adolfo Couve, contiene una forma “contracanonica” respecto de su proyecto de escritura, que cuestiona su adscripción exclusiva al canon realista.

2. Ubicación de Adolfo Couve como escritor que representa, desde la ficción literaria, una forma atípica de cuestionar el orden social marcado, histórica y contextualmente, por confrontaciones ideológicas.

3. Comprensión de los rasgos que definen un estilo de escritura y de una identidad, y los modos en que se instala o discute con la tradición literaria chilena.

4. Sistematización de un conjunto de ideas que validan el aporte de Adolfo Couve a la literatura nacional, con su particular visión del oficio literario y de la realidad sociocultural chilena.

## CAPÍTULO II

### Marco Teórico

#### 2.0. PARADIGMAS DE LA FICCIÓN LITERARIA

Una cuestión previa que abordaremos antes de entrar al análisis de la obra narrativa de Adolfo Couve, es lo que dice relación con el modo en que se configura el texto literario, y el mundo narrativo que se construye mediante las palabras.

Siguiendo con la línea de nuestra investigación, para poder explorar las dimensiones del mundo narrativo de Couve y darnos cuenta cómo este se escapa, finalmente, de su canon realista, debemos entender de qué manera se configura la realidad en la ficción.

Para dicho propósito, haremos un breve pero cuidadoso examen de teorías que aportan elementos conceptuales para situar la idea de “ficción”, entendiendo que dicho concepto constituye sustancialmente el texto literario.

En ese contexto, tomaremos los estudios teóricos que luego se mencionan, con el objetivo de profundizar en el concepto de ficción y sus múltiples posibilidades.

Cuando nos adentramos en el tema de la ficción, nos damos cuenta que este ha sido estudiado, principalmente, desde la reflexión filosófica y la teoría literaria. En este ámbito, es muy importante el aporte de Aristóteles, a quien le pertenece la larga tradición de intentar explicar el término ficción a partir del concepto de *mimesis*, es decir, en términos de un mayor o menor ajuste a la realidad, de la cual la literatura supuestamente debe crear copias. Esto mismo hace que también reconozca la posibilidad de una literatura *antimimética*.

En términos literarios, el acercamiento a la naturaleza de la ficción cobra mucha importancia durante el Romanticismo, dado que se le da especial valor a las facultades irracionales del hombre y al poder de la imaginación, como parte del proceso artístico.

Sin embargo, hasta el siglo XX, no se había desarrollado una tendencia integral y que involucrara más de una disciplina frente al problema de la ficción.

En el área de la filosofía, el debate está centrado en el tipo de enfoque más adecuado para definir la “realidad de la ficción”, la idea de "mundo posible" en literatura, la noción de “verdad”, las relaciones entre el mundo ficcional y el mundo real (factual).

Estos son los enfoques ontológicos, semánticos o pragmáticos<sup>4</sup>.

El enfoque ontológico se centra, principalmente, en la naturaleza de los entes de ficción (personajes u objetos) y sus tipos. Entonces, cuando nos referimos a los entes ficcionales no los podemos separar del ambiente o hábitat que los acoge. Aunque se han propuesto muchas denominaciones para esto, la que ha tenido mayor fama es la de *mundo posible*.

La noción de *mundo posible* ha tenido un especial interés entre los teóricos de la ficción literaria. Para Umberto Eco "cada obra literaria instauro un mundo posible"<sup>5</sup>. Naturalmente, decir que un mundo posible equivale a un texto, no significa decir que todo texto habla de un mundo posible, solo se refiere a textos de ficción.

Robert Howell<sup>6</sup> observa acerca de los peligros de trasladar al campo de la ficción literaria el modelo de mundos posibles, ya que esto implicaría aceptar que su existencia es anterior e independiente del acto de creación, de modo que la labor del escritor se limitaría a describir estos mundos.

Para Umberto Eco, la noción de mundo posible se debe desvincular de todo contexto lógico-ontológico. Él es partidario de una "semántica específicamente literaria"<sup>7</sup>, donde se aclararía la cuestión de la ficcionalidad y lo que se refiere a la verdad de las afirmaciones que aparecen en un texto. En este sentido, la idea de mundo posible haría más fácil la descripción de los contenidos o universos textuales como una realidad autónoma, que no necesariamente se vincula al mundo actual y que, incluso, es contradictoria respecto de sus normas y posibilidades de existencia. Esta semántica se complementa con una teoría de los textos literarios, cuya labor consistiría en definir la

---

<sup>4</sup> Garrido, Antonio: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 13.

<sup>5</sup> Eco, Humberto: Teoría de la novela. Madrid, Editorial Crítica, 2001, pág. 242.

<sup>6</sup> Howel, Robert: citado por Antonio Garrido en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 14.

naturaleza textual de los mundos ficcionales, y en especificar por qué caminos se realiza la construcción de estos mundos. El autor se refiere a los mundos posibles textuales como mundos alternativos al mundo actual, los cuales son muy numerosos y en ciertos casos accesibles desde éste.

Lubomir Dolezel<sup>8</sup> desarrolla una teoría de los mundos posibles a partir de una “semántica constructivista”, en el marco de un modelo de múltiples mundos, modelo que rechaza la tradición mimética. La teoría de Dolezel niega la existencia de un único mundo, ya que esto significaría aceptar que el resto de los mundos son una copia suya. Entonces, desde el momento en que se acepta que existen múltiples mundos, ninguno de ellos se debe ver, necesariamente, como representación de los demás, es decir, se trataría de mundos paralelos sin una jerarquía entre ellos.

Toda ficción, incluso las más fantásticas, son interpretadas en la medida que se refieren a un universo único, el mundo real. La función mimética sería una estrategia para integrar las ficciones al mundo real. La semántica mimética se establece entonces dentro de un modelo de mundo único y es así como se genera una alternativa a la mimesis; esta sería una semántica de la ficción, definida en un contexto de mundos múltiples; la semántica mimética será reemplazada, entonces, por la "semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles"<sup>9</sup>.

De esta manera se rompe el vínculo tradicional que hacen del mundo actual el fundamento y punto de referencia de cualquier creación artística. El modelo de los mundos posibles establece en definitiva un nuevo fundamento para la semántica ficcional, al entregar una interpretación del concepto de “mundo ficcional”. Así, los mundos ficcionales de la literatura poseen un carácter específico, por estar incorporados en los textos literarios y por funcionar como "construcciones culturales"<sup>10</sup>.

Del modelo de mundos posibles, Dolezel<sup>11</sup> establece tres postulados básicos de la semántica de ficción:

---

<sup>7</sup> Eco, Humberto: Opus cit. Pág. 15.

<sup>8</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 16-17.

<sup>9</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 77.

<sup>10</sup> Eco, Humberto: Opus cit. Pág. 213.

<sup>11</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 79-84.

## 1º. Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles

Uno de los rasgos más importantes del modelo de mundos posibles es su condición de posibles no realizados (individuos, eventos, atributos, estados de cosas, etc.). Una semántica que se deriva de este modelo aceptará el concepto de "particular ficcional" sin problemas. Un "particular" es una entidad que se caracteriza por ser "hechos individualizadores", hechos verdaderos solo para una entidad. El hecho individualizador básico de los cuerpos materiales es su localización *espacio-temporal*<sup>12</sup>.

Si los particulares ficcionales se interpretan como posibles no realizados, la diferencia entre personas, lugares ficcionales y reales es lógica, es decir, todo el mundo acepta que los personajes ficticios no pueden interactuar con la gente real.

La identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre los mundos real y posible.

De igual forma que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es "ontológicamente homogénea"<sup>13</sup>. Este concepto de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia de particulares ficcionales, es decir, explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar unos con otros.

## 2º. El conjunto de mundos ficticios es ilimitado y variado al máximo

Si entendemos los mundos ficcionales como mundos posibles, entendemos que la literatura va más allá de la imitación del mundo real. Sin embargo, la semántica de los mundos posibles no niega los mundos ficcionales similares al mundo real (realismo), así como no tiene problemas en incluir a los mundos más fantásticos, apartados o contradictorios a la realidad.

En este sentido, no se justificaría una doble semántica de la ficcionalidad, es decir, una para las ficciones de tipo realista, y otra para las ficciones de tipo fantásticas. Todas las ficciones posibles están contenidas en una única semántica. *Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos fantásticos.*

---

<sup>12</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 71.

<sup>13</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 80.

### 3º. Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real

Para la semántica de los mundos posibles, existe un dominio de los mundos ficcionales sobre el mundo real, pero a través de la noción de “accesibilidad”, podemos obtener una explicación de nuestros contactos con los mundos ficticios. Para lograr ese acceso, es necesario traspasar las fronteras del mundo real, donde los existentes reales pasan a ser posibles ficcionales. Entonces, el acceso físico es imposible.

La única manera de acceder a los mundos ficcionales, desde el mundo real, es a través de "canales semióticos", mediante el proceso de información.

El mundo real se hace parte en la formación de los mundos ficcionales, entregando los “modelos de su estructura”, transmitiendo realidades culturales. A través de esto, el "material" del mundo real se introduce en la formación de los mundos ficcionales. Sin embargo, el material real sufre una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo, es decir, tiene que ser transformado en posibles no reales.

Los mundos ficcionales se forman de acuerdo con el modelo de la realidad, de ahí que la actividad literaria consiste en su representación. Tomás Albaladejo los llama "modelos de mundo"<sup>14</sup>, esto es, la imagen del mundo que el texto transmite y, principalmente, el conjunto de reglas que deben guiar la constitución del universo textual y ciertamente su recepción.

En este esquema, existen tres modelos de mundo:

1º Modelo de mundo de lo verdadero, real y efectivo: este tipo corresponde a los mundos contruidos de acuerdo con las normas del mundo real.

2º Modelo de mundo de lo ficcional verosímil: se refiere a los mundos cuyas reglas no son las del mundo real, pero están contruidas de acuerdo con éstas.

---

<sup>14</sup>Albaladejo, Tomás: Semántica de la narración: La ficción realista. Madrid, Editorial Taurus, 1992, pág.52-56.

3º Modelo de mundo de lo ficcional no verosímil: a él corresponden los mundos cuyas reglas no son las del mundo real ni son similares a éstas, implicando una trasgresión de las mismas (caso de la literatura fantástica).

Albaladejo señala que tanto el tipo 2 como el 3 no son exclusivos de la literatura, sino que se dan también en la comunicación práctica (hipótesis científicas, textos informativos, etc.), sin embargo, estos modelos son los que rigen mundos ficcionales que proyectan una realidad ficcional, y en ellos está basado el “hecho ficcional”, que es la organización semiótica formada por el autor, el receptor y el texto ficcional.

Los diferentes modelos de mundo dan lugar a la formación de los mundos posibles (o imposibles) del texto, que son tantos como los personajes y los submundos por los que van pasando: mundos deseados o temidos, conocidos o desconocidos, soñados, etc.

No obstante, la propuesta de Albaladejo ha sido cuestionada, ya que su planteamiento atentaría contra la autonomía de los mundos ficcionales, por su dependencia hacia una realidad externa y preexistente; además, esta propuesta sería inadecuada, por cuanto se centra en el análisis de los mundos de los personajes y no toma en cuenta de que los más importantes son los mundos del autor y los lectores.

En cuanto a la recepción de los mundos posibles, su acceso se produce a través de textos literarios, que son leídos e interpretados por lectores reales. La forma en cómo se accede, solo se sabrá estudiando las actividades de lectura e interpretación reales. Así, a través de la mediación semiótica, un lector real puede observar los mundos ficcionales y hacerlos una fuente de experiencia, al igual que lo hace con el mundo real a través de su experiencia. Tal mediación asegura el establecimiento de un puente permanente entre los lectores reales y los mundos ficticios, es decir, el texto literario se transforma en el trampolín para acceder a los mundos posibles de la ficción.

Benjamín Harshaw<sup>15</sup> establece dos procedimientos básicos para poner en contacto el mundo de la ficción ("campo de referencia interno") y el mundo objetivo ("campo de referencia externo"), asimismo para el paso de material semántico de uno a otro: el primero habla de que los mundos ficcionales se forman a imagen y semejanza del mundo

---

<sup>15</sup> Harshaw, Benjamín: “Ficcionalidad y campos de referencia” en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 128-135.

de la experiencia; el segundo, dice que todo mundo ficcional representa de alguna manera u otra la realidad.

Según vemos, las diferentes teorías acerca de la accesibilidad a los mundos ficcionales, plantean el tema de las relaciones entre ficción y realidad, y el problema de la verdad y la referencia literaria.

Autores como Thomas Pavel y Dolezel<sup>16</sup> plantean la posibilidad de que los textos literarios contengan mundos imposibles, mundos que contradicen las leyes naturales. En este sentido, *al lector le basta con que estos mundos sean coherentes internamente*.

Para Félix Martínez Bonati<sup>17</sup> las “frases narrativas” son necesariamente verdaderas, en la medida en que son responsables de la formación y existencia del objeto ficticio, pero son verdaderas, especialmente, como parte de una norma básica de la literatura (y del proceso de lectura) y es lo que tiene que ver con el *juego de la ficción*, es decir, necesita que las proposiciones literarias se acepten y se entiendan como verdaderas. En ellas no hay lugar para la duda, ya que el mundo ficticio es tal como lo presenta el narrador, aunque sea contradictorio con determinadas normas del mundo actual.

En otro sentido, la conexión entre realidad y ficción se establece fundamentalmente a través de la vivencia de los mundos proyectados por el texto mismo, "vivencia que en cuanto experiencia psíquica es inapelablemente real"<sup>18</sup>.

Para Dolezel el concepto de verdad literaria se identifica con el de coherencia interna del texto narrativo y depende de su acuerdo con los hechos reflejados en él. Es una verdad interna al mundo del texto, avalada por él, que puede entrar en contradicción con el mundo actual.

Según se puede observar, las propuestas que se han mencionado muestran la necesidad de complementar el enfoque semántico con el enfoque pragmático (Th. Pavel, U. Eco, F. Martínez Bonati). El enfoque pragmático ha logrado estar presente en casi todas las cuestiones referentes al fenómeno literario. De acuerdo con lo expresado por los

---

<sup>16</sup> Dolezel, Lubomir: Opus cit. Pág. 83-84.

<sup>17</sup> Martínez Bonati, Félix: La ficción narrativa. Murcia, Editorial Universidad de Murcia, 1992, pág. 167-170.

<sup>18</sup> Martínez Bonati, Félix: Opus cit. Pág. 174.

representantes de la pragmática filosófica (John Langshaw Austin y John Searle especialmente), se concluye que en literatura los actos de habla no se dan de manera normal, porque sus afirmaciones son indiferentes al criterio lógico de lo verdadero y lo falso, porque en los actos de habla literarios el autor finge ser el personaje (relatos en primera persona), o simplemente realiza actos de habla (relatos en tercera persona).

El teórico Gerard Genette reconoce el valor de la propuesta de Austin y Searle, pero discrepa en algunos puntos. Señala que aunque es correcto afirmar que en los actos de habla literarios no se dan las condiciones normales de un acto comunicativo y, en ese sentido pueden calificarse de actos fingidos, no se puede negar que el novelista está llevando a cabo un acto de habla auténtico y que, a través de él, se está realizando la producción de un universo de ficción<sup>19</sup>. Lo que caracteriza a los actos de habla ficcionales entonces es que establecen un mundo de ficción a partir de la doble actitud que puede tomar el autor: invita al lector a adentrarse por campos de la imaginación, o lo invita a prestar la máxima credibilidad a ese mundo, a partir de la autoridad que le otorga la literatura.

Para Martínez Bonati, el discurso narrativo constituye un acto de habla pleno y auténtico, pero de una fuente ficticia: "la misión del autor consiste en producir los signos que posteriormente aparecerán en boca del narrador, el responsable directo e inmediato del discurso"<sup>20</sup>.

Thomas Pavel argumenta que una de las grandes falencias de la Teoría de los actos de habla, se da en no tomar en consideración las peculiaridades de la literatura como fenómeno comunicativo. Por eso su poca sensibilidad hacia la figura del emisor, quien se manifiesta a través de la figura del narrador. "Este hablar por persona interpuesta constituye uno de los fundamentos de la ficcionalización del discurso literario", señala Pavel<sup>21</sup>. Con respecto a esto, exigir verdad y sinceridad en un mundo que juega constantemente con estos conceptos no tiene sentido, en tanto la comunicación funciona generalmente con verdades a medias o no comprobadas, y los hablantes desarrollan su actividad en base a convicciones que se fundamentan en el *sistema de creencias* de la comunidad a la cual pertenecen.

---

<sup>19</sup> Genette, Gerard: citado por Antonio Garrido en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 97-98.

<sup>20</sup> Martínez Bonati, Félix: Opus cit. Pág. 63.

<sup>21</sup> Pavel, Thomas: "Las fronteras de la ficción" en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S/L., 199, pág. 176-179.

Finalmente, para Pavel no tiene mucho sentido la discusión respecto de los actos de habla auténticos y fingidos, en un ámbito donde resulta muy difícil separar lo que se le atribuye al autor de lo que forma parte al universo representado. En conclusión, el enfoque pragmático nos lleva a una separación entre los usos serios y comprometidos del lenguaje y los usos lúdicos.

Sin embargo, Pavel considera que el enfoque pragmático debe acompañar a los enfoques semántico y estilístico en un enfoque integral de la ficción. La dimensión semántica se ocuparía de las distancias y las fronteras de los mundos ficcionales respecto del mundo actual, además de preocuparse por su estructura y naturaleza intrínsecas. La dimensión pragmática se preocupa de examinar la ficción como institución en el seno de una cultura; por último, la dimensión estilística analiza las restricciones que se derivan de los géneros y otras convenciones literarias.

Eco señala que el proceso de ficción no termina ni se completa en el texto, hasta que un lector que presta toda la colaboración posible (el "lector modelo")<sup>22</sup>, lo recibe desde su situación individual y sociocultural.

Para Siegfried Schmidt<sup>23</sup>, la ficcionalidad se puede definir únicamente a partir de consideraciones de tipo pragmático, es decir, de convenciones institucionalizadas que regulan el comportamiento del lector ante el discurso propio de la comunicación literaria. Se trata de convenciones sociales e históricamente condicionadas, que determinan la lógica interna de los mundos ficcionales y la propia noción de realidad.

Como enfoque complementario a los anteriores, se ha venido desarrollando durante las últimas décadas una corriente con raíces románticas y en las teorías del psicoanálisis, que podría denominarse enfoque "antropológico-imaginario"<sup>24</sup>.

Este enfoque reúne una serie de propuestas respecto de la creación artística a través de los tiempos. Primero, constata en qué formas concretas o símbolos se ha ido plasmando la imaginación creadora; en segundo término, determina cuál es su arraigo antropológico. Las bases de esta orientación las encontramos en la teoría de los

---

<sup>22</sup> Eco, Humberto: Opus cit. Pág. 239-241.

<sup>23</sup> Schmidt, Siegfried: "La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura" en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 207-210.

<sup>24</sup> Garrido, Antonio: Opus cit. Pág. 260-262.

"Arquetipos" de Carl Gustav Jung, entendidos como expresión de las grandes inquietudes del inconsciente colectivo.

Entonces, se parte del supuesto de que en el texto afloran una serie de impulsos más o menos conscientes, que son transformados a través de la capacidad simbolizadora de la imaginación: "Esta conexión del texto con los estratos más profundos de la psique, constituye la garantía más sólida de su enraizamiento antropológico<sup>25</sup>".

Pero la dimensión antropológica de la ficción es seguida también desde otras perspectivas más generales. Wolfgang Iser<sup>26</sup> señala que la ficción permite al hombre profundizar en el conocimiento de sí mismo, evadirse de las circunstancias que condicionan su vida cotidiana, tener acceso a experiencias del todo imposibles por otros conductos. "En este sentido puede muy bien afirmarse que la ficción completa y compensa las carencias o frustraciones de la existencia humana"<sup>27</sup>, pero sobre todo, la ficción nos muestra la imposibilidad de acceder a nosotros mismos de un modo directo; solo la ficción nos permite mirarnos y encontrarnos con nosotros mismos.

Con esta revisión de las diferentes posturas y enfoques, podemos darnos cuenta que la noción de "mundo posible" es un término que va a guiar al concepto de ficción. Si bien existen diversas perspectivas acerca del concepto de ficción, todas las teorías concluyen, en un primer momento, que es preciso una teoría multidisciplinar e integral. Así, el enfoque ontológico nos ayudará a encontrar la definición de mundo posible; el enfoque semántico nos ayudará a definir la naturaleza textual de los mundos ficcionales y especificar por qué caminos se realiza la construcción de estos mundos; el enfoque pragmático nos llevará a la utilización del lenguaje (actos de habla); y finalmente el enfoque antropológico, nos entregará el concepto de "arquetipo", que utilizaremos en nuestro análisis.

Habiendo descrito y definido entonces el concepto de ficción, con sus diferentes enfoques y posibilidades, veremos cómo se configura la realidad dentro de este mundo de ficción, así como los mundos que se escapan de las normas del mundo real, como es el caso del mundo fantástico.

---

<sup>25</sup> Schmidt, Siegfried: Opus cit. Pág. 213.

<sup>26</sup> Iser, Wolfgang: "La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias" en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997, pág. 58-65.

<sup>27</sup> Iser, Wolfgang: Opus cit. Pág. 60.

## 2.1. EL MUNDO REALISTA

### 2.1.1. EL REALISMO

La cuestión del realismo no es reciente, de hecho fue ya un tema de discusión para Platón y su discípulo Aristóteles. Así, fueron ellos quienes comenzaron primeramente por tratar de precisar qué se entiende por “realidad”.

Al respecto, podemos decir que para Platón la verdadera “realidad” es aquella que reside en las ideas, en el interior, en la mente, y no la que captan habitualmente nuestros sentidos. Sobre esto, Carmelo M. Bonet nos señala: “Para el platonismo la verdadera realidad no es la sensible, la que captan nuestros sentidos, la realidad de los fenómenos, sino la supersensible, la realidad de los epifenómenos, residencia de los arquetipos, de los modelos divinos, de las «ideas». La sensible no es sino la sombra, la apariencia, simulacro de la otra. Y esa otra, la sensible, la profunda, la verdadera, es la que ha de imitar el poeta”<sup>28</sup>.

A lo largo del tiempo, predominó, sin embargo, la idea de realidad que desarrolló Aristóteles, quien afirma que para conocer la realidad debe existir una relación con esta, y eso se logra por medio de los sentidos, es decir, es a través de ellos que podemos conocer y reconocer el mundo. El intelecto capta a partir de lo que es esencial o común a todas las cosas, eso a su vez lo consigue gracias a las ideas abstractas y universales. Según esta manera de percibir la realidad, el ser humano es un recipiente vacío en el cual se van depositando los conocimientos de su entorno, por medio de los sentidos.

Hoy en día ha quedado como definición de realismo algo más parecido a las ideas de Aristóteles, en consecuencia, con esto podemos decir que en el realismo se espera encontrar, implícitamente una “copia fiel” de la realidad, desprovista de ideas o preconcepciones propias, es decir, una realidad lo más “objetiva” posible.

---

<sup>28</sup> Bonet, Carmelo: El realismo Literario. Buenos Aires, Editorial Nova, s/f, pág 7.

### 2.1.2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL REALISMO LITERARIO

Históricamente, para el desarrollo del realismo literario, como en casi todas las tendencias literarias, hubo un clima propicio que le otorgó la importancia para su emergencia y posterior desarrollo. Ese clima, en este caso fue la Revolución francesa, desencadenada por el profundo descontento de intelectuales, quienes comenzaron a hacer visible su molestia contra el Estado y el dominio de la monarquía absoluta, a lo cual se agrega luego la protesta de la burguesía y de las clases populares.

Durante el siglo XVIII, en Francia existían tres clases sociales muy marcadas: clero, nobleza y “tercer estado”, clase social en la que se sitúan los más pobres (sirvientes, agricultores, obreros), desprovistos además de cualquier unidad, con lo cual se muestra que las condiciones de vida, los derechos y las oportunidades eran distribuidas con mayor o menor privilegio, es decir, según el estatus al cual se pertenecía por linaje. Pero esta realidad comenzó a cambiar cuando la burguesía dejó de ser una clase privilegiada y reaccionó contra la nobleza, sumándose también a ello las clases sociales más bajas que dependían de un salario, llámense sirvientes, obreros y artesanos, quienes veían crecer aún más la brecha de desigualdad. Por otra parte, muchos de los campesinos (en los sectores agrícolas) se habían convertido en propietarios y comenzaron a hacerse partícipes del ideario de libertad e igualdad, y postulaban su independencia, en cuanto a la autoridad señorial de la cual dependían.

En aquella época reinaba Luis XVI, quien perdió en definitiva el control sobre los hechos. Fue en este contexto en el que se enmarcó la Revolución Francesa, que como tal nos sirve de referencia histórica directa de la transición del romanticismo al realismo, dado el clima social que se generó, es decir, forma parte de un proceso histórico muy importante para la cosmovisión colectiva de toda Europa, más especialmente de los franceses, de donde posteriormente tomaremos a Gustave Flaubert, como máximo representante del realismo.

Esta nueva forma de configurar la narrativa comenzó a hacerse presente en la voz de Stendhal, seudónimo literario de Henri Beyle (1783-1842), aunque Stendhal, según la crítica de ese entonces, resulta demasiado tosco en su empeño por hacer ver la realidad ‘objetiva’, lo cual restaba a su obra el valor que se merecía. De todos modos, es totalmente reconocido que impuso una innovación en el argumento de sus narraciones, puesto que logró salirse de los temas subjetivos e ideales que postulaba el romanticismo.

Otro precursor del realismo fue Honoré de Balzac (1799-1850); el principal aporte que hace este escritor a la narrativa realista, es la importancia que le concede a lo social por sobre lo individual; tiene la idea clara de que hombre y sociedad son indisolubles y requieren el uno de la otra para sobrevivir. Conforme a esto, preocupa retratar la sociedad en la cual está inserto.

### 2.1.3. EL REALISMO DE GUSTAVE FLAUBERT

El escritor en el cual se aunaron estilo, ambiente y tratamiento de la sociedad, fue indiscutiblemente Gustave Flaubert aunque él como burgués estuvo muy lejos de querer mostrar la sociedad con afán de hacer “justicia social” debido, en gran parte, a su desprecio por la humanidad: “Tenía 21 años cuando le dijo a su compañero Ernest Chevalier que para él las personas eran *nada más* que pretextos para libros y que esa curiosidad incidía por igual sobre lo «bueno» y lo «malo» pues la verdad estaba en *todo*. Vale la pena leer con cuidado esta cita juvenil; contiene tres elementos precoces de su teoría de la novela: (1) que el escritor se sirve sin escrúpulos de toda la realidad; (2) la ambición totalizadora y (3) la idea de que la novela debe mostrar, no juzgar”.<sup>29</sup>

Fue esta última idea la que sugiere la objetividad de la novela, para dejar de lado el juicio o pensamiento del narrador-autor, el cual solo se limita a describir la realidad. Esto no quiere decir que, subterráneamente, en aquel tratamiento no existan, por pequeños e imperceptibles que sean, algunos sentimientos del escritor, pues aunque intente ser ‘objetivo’, siempre habrá un pequeño matiz de su subjetividad al interior del relato, por cuanto se quiera o no, posee una visión individual que se ve plasmada en la composición de su obra.

Es así como, por ejemplo, existen muchas definiciones de amor y cada una resulta diferente de la otra, ya que van cargadas de experiencias individuales que nunca resultarán ser idénticas. Es justamente ahí donde reside la riqueza y el valor de cada escritor, la manera en como manifiesta la realidad o época en la cual está inserto, y de qué forma ese autor se ve involucrado en sus historias, “lo cual significa que en el escritor hay un desdoblamiento constante, que en él coexisten dos hombres: el que vive y el que mira al otro vivir, el que padece y el que observa este padecimiento para usarlo. Esta duplicidad del novelista, este vivir y compartir experiencia humana y al mismo

---

<sup>29</sup> Vargas Llosa, Mario: La Orgía perpetua, Barcelona, Editorial Bruguera, 1978, pág. 80.

tiempo ser frío y codicioso explotador de la vida propia y ajena, es algo de lo cual Flaubert tomó conciencia durante su viaje a Oriente”<sup>30</sup>.

Uno de los elementos más importantes que introdujo Flaubert a partir de su novela *Madame Bovary*, fue la diferencia clara que estableció entre narrador y escritor, debido a que supo identificar al autor como creador y gestor de la obra, pero lo diferenció notablemente del narrador que se encuentra inserto en el relato, y es a la vez invención del primero. Con respecto a esto, es pertinente mencionar la noción de forma e idea que nos entrega Flaubert: “La forma y la idea son como el cuerpo y el alma, para mí es todo uno y no sé lo que es uno sin el otro. Cuanto más bella es una idea, más sonora es la frase (...). La precisión del pensamiento produce (y es ella misma) la de la palabra”<sup>31</sup>.

Lo anterior trajo como consecuencia un cambio radical y definitivo en el modo de escribir que existía hasta entonces, ya que al tomar conciencia de esta diferencia entre narrador y autor, Flaubert trata de distanciar al primero de la obra, tomando en cuenta para tales efectos diversos recursos, todo con la finalidad de otorgarle mayor “verosimilitud” a lo narrado. En esto también tiene una gran responsabilidad la libertad que Flaubert les otorga a los personajes, con el propósito de que sus acciones parezcan autónomas.

Una de las técnicas que le permiten jugar con esta ‘ilusión de realidad’ es el tipo de narrador que utilizó llamado “omnisciente”, definido como aquel que sabe (casi) todo lo que ocurre en la novela y describe la realidad ficticia, es decir, contribuye a crear el mundo en la novela, pero no forma parte de ese mundo narrado, en consecuencia, se sitúa fuera de este. Por esta razón, se dice que narra los hechos en tercera persona del singular (él).

Otro elemento muy importante es el “estilo indirecto libre”, el cual acerca tanto al narrador con el personaje, que cuyo efecto hace que las fronteras entre ambos resulten casi imperceptibles, e incluso el personaje puede describirse a sí mismo. Este aspecto también resulta innovador en la obra de Flaubert, en cuanto a que, hasta entonces, los personajes solo se pensaban al interior del relato y los diálogos que se introducían resultaban poco naturales, más bien semejaban ser un parche demasiado notorio, que servían para incorporar diálogos forzados. Esto sin duda restringía a los personajes,

---

<sup>30</sup> Vargas Llosa, Mario: *Opus cit.* Pág. 81.

<sup>31</sup> Castañares, Wenceslao: citado por Ana María Platas Tasende en: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2000, pág. 158.

dentro de los márgenes que le otorgaba el narrador dictador, quien controlaba el mundo al interior del relato. En Flaubert, en cambio las variaciones de voz (narrador-personaje), resultan tan imperceptibles y sutiles, que existe al interior de la novela una sensación permanente de libertad y credibilidad. Es de esta forma como se logra el retrato de la realidad o el «efecto de lo real».

“Uno de los factores que hacen de esta una ecuación perfecta es la precisión del lenguaje; para dar la sensación de que nada está demás en el relato, todo se dice en el momento justo, y de manera perfecta, conformándose; así: “*Le mot juste* [la palabra justa] quiere decir funcionalidad, un estilo que se ajusta como un guante a la historia y que se funde con ella, como esos zapatos que se vuelven pies en un célebre cuadro surrealista de Magritte: *Le Modèle rouge*. No hay, pues, un estilo, sino tantos como historias logradas, y en un mismo autor los estilos pueden cambiar, como cambian en Flaubert”<sup>32</sup>.

Por último, podemos afirmar que Flaubert comprendió que realismo en narrativa no quiere decir exactamente “reflejo de la realidad”, sino que “efecto de realidad” (cuestión que retomaremos más adelante) dentro de un mundo ficticio (la novela). Esta noción le permitió utilizar nuevas técnicas con el afán de lograr dicho efecto, lo que sin duda logró notablemente, ya que, hasta hoy, su obra resulta referente indiscutible en estilo y perfección formal.

#### 2.1.4. HACIA UNA DEFINICIÓN DE REALISMO

Según Fernando Lázaro Carreter, el término “realismo” no es un concepto totalmente acabado ni preciso y ha tenido distintas significaciones, “... ha recibido tan distintos matices, ha sido tallado con tantas facetas, se ha sentido tan propio y particular por artistas, escuelas e ideologías, que de significar tanto a llegado a no significar casi nada”<sup>33</sup>. Así expresa Carreter lo difícil que ha sido para los estudiosos y críticos ponerse de acuerdo con respecto a este concepto. En tal sentido, Albert Garaudy sostiene: “No puede existir realismo acabado en una realidad que jamás termina. Rechazar una definición cerrada del realismo simplemente significa no tener la pretensión de

---

<sup>32</sup> Vargas, Llosa Mario: El Mercurio, Artes y Letras, Domingo 02 de mayo de 2004, Cuerpo E 3.

<sup>33</sup> Carreter, Fernando Lázaro: Estudios de Poética, Madrid, Taurus Ediciones, 1976, pág. 125.

colocarnos en el fin de la historia –¡como si ella pudiera tener fin!– y pronunciar desde allí el juicio definitivo”.<sup>34</sup>

En esta ocasión, expondremos tres acepciones de realismo que se complementan y se ajustan a las pretensiones y objetivos de nuestro Seminario. La primera es una definición publicada en la revista *Le Réalisme* de 1856.

“El realismo pretende la reproducción exacta, completa, sincera del ambiente social y de la época en que se vive. Esta reproducción debe ser lo más sencilla posible para que todos la comprendan”<sup>35</sup>.

La segunda definición la extraemos de las palabras del abogado de Flaubert, en el juicio que se le siguió por la publicación de *Madame Bovary*: “El autor ha tomado a sus personajes de la “sociedad actual” y los ha hecho vivir en “las condiciones de la vida real”. Ha presentado así al lector “un cuadro verdadero de lo que más a menudo se encuentra en el mundo”. Y esto es, en resumen, el realismo flaubertiano: espejo de la vida sin deformaciones y sin idealización, de la vida que cayó bajo el ojo del novelista y que él estudió con “una potencia de observación realmente notable”<sup>36</sup>.

La tercera y última definición la encontramos en el *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende. Es la que actualmente más se acepta y la que utilizaremos en el análisis de nuestro corpus.

Realismo: “denominación que se aplica a cualquier tipo de novela en la que el autor trata de reproducir la realidad siguiendo los conceptos aristotélicos de mimesis y verosimilitud. El autor, tras una labor de meticulosa observación finge, por lo común a través de la voz de un narrador omnisciente tradicional, personajes, situaciones, ambientes, costumbres, problemas propios del vivir diario de épocas y lugares determinados, en un tiempo que, generalmente, es el suyo o le es próximo. En este tipo de novela, que muchas veces se nutre de recuerdos, tienen también cabida las imaginaciones y los sueños. Una de las técnicas más utilizadas es la descripción, en sus diversas modalidades”<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Garaudy, Albert: citado por Fernando Lázaro Carreter: *Estudios de Poética*. Opus cit. pág. 135.

<sup>35</sup> Soler, Hipólito: *El Realismo en la novela*. Madrid, Editorial Cincel, 1981, pág.10.

<sup>36</sup> Bonet, Carmelo: Opus cit. Pág. 84-85.

<sup>37</sup> Platas Tasende, Ana María: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pág. 565 – 566.

Estas tres definiciones nos plantean una clara visión de lo que el realismo literario tiene como objetivo y los rasgos técnicos generales con los cuales se expresa, asimismo nos proporcionan una mirada histórica del término, es decir, cómo el concepto de “realismo literario” ha ido cambiando a través del tiempo, hasta llegar al concepto que conocemos hoy.

Páginas más adelante, veremos un panorama amplio de cómo el realismo literario llegó y evolucionó en Latinoamérica y Chile, para de esta manera darnos cuenta del modo en que Adolfo Couve se impregna de esta estética y la reactualiza de manera tan magistral.

## **2.1.5. LAS ESTRATEGIAS TÉCNICAS DEL REALISMO LITERARIO**

### **2.1.5.1. Personajes**

“El realismo solo tolera personajes de carne y hueso”<sup>38</sup>, esto quiere decir, seres humanos contradictorios, llenos de virtudes, pero a la vez, plagados de defectos; con alegrías y tristezas, buenos y malos instintos, buenas y malas pasiones. “Los arquetipos, los héroes, los varones ejemplares, las mujeres ideales, los seres perfectos, pertenecen a otro mundo, a la literatura de evasión, en la que se mueve y alimenta una humanidad no como es sino como debiera ser”<sup>39</sup>. En tal sentido, el autor realista caracteriza a sus personajes en plenitud y con exactitud en el detalle, no dejando al azar o a la imaginación ningún aspecto relevante de sus vidas, ya sea su fisonomía, su modo de vestir, de andar, su personalidad, sus sentimientos, su actitud, y todo lo que compone a un ser humano. El fin buscado es que el lector tenga una visión acabada, profunda, compleja y panóptica de los personajes, ya que su modo de ser, tendrá directa injerencia y concordancia con su actuar, y esto, con los giros y aspectos de la trama del libro.

En el realismo existe una clara tendencia hacia el objetivismo, pero sin obviar la introspección, esto es, cuando los autores trasladan a los personajes su propio sentir, pensar o actuar, es decir su propia existencia, su propia esencia. Con respecto a lo anterior, Bonet se pregunta: “¿Qué hizo Flaubert para convertir a Ema Bovary en un personaje de carne y hueso, palpitante de Vida?”, y responde: “pues hurgar en su propia alma y endosar a la protagonista de un *fail-divens* el resultado de esa pesquisa”. Debido a

---

<sup>38</sup> Bonet, Carmelo: Opus cit. Pág. 25.

<sup>39</sup> Bonet, Carmelo: Opus cit. Pág. 25.

esta transmisión de esencia, de vida del escritor a sus personajes, el lector logra imbuirse, empaparse de verdad, de vitalidad, de experiencia; logra identificarse con el personaje y además verse interpelado por este. Así se produce una interacción entre el lector y el personaje, lo que hace mucho más enriquecedora y entretenida la lectura. Esta identificación no se logra cuando se inventan los sentimientos, la sensación que el lector tiene no es la misma.

#### 2.1.5.2. Temática

En materia de asuntos, la novela realista es poco exigente; no busca lo extraño, lo extravagante o lo exótico, sino los temas cotidianos, humanos, reales, normales, lo que le pasa a la gente. Pero ¿existe dentro de esta normalidad, de esta cotidianidad, de esta “mediocridad”, material para una novela? La respuesta es sí, ya que la vida real no es plana y sin sentido, tiene sobresaltos; a todos nos sucede algo, ya que somos seres dinámicos y en constante movimiento, en permanente interacción social y con nosotros mismos.

Con respecto a lo anterior, Julio Payot dice: “La calle más vulgar de una ciudad de provincia encierra tantos dramas y comedias como jamás podrían escribir los novelistas”<sup>40</sup>.

Según vimos, en términos históricos el realismo literario surge en el siglo XIX como expresión de una época que experimenta cambios profundos, en el contexto de la revolución francesa. La novela realista se nutre de este contexto, donde el capitalismo y la burguesía comienzan a emerger con fuerza. Por lo tanto, “pululan en ella los personajes oportunistas, los arribistas, los especuladores y los avaros, junto a los marginados o cerca de los nuevos ricos, una variada tipología atenta a salvaguardar su individualidad, desarrollarla, en pos del ascenso social, siempre ansiando la posesión de los nuevos dioses, el poder y el dinero”<sup>41</sup>. Por lo mismo, el protagonista de las novelas realistas bien puede estar decepcionado del mundo que le tocó vivir; o se propone cambiarlo, pero en ocasiones puede que se resigne.

---

<sup>40</sup> Payot, Julio: citado por Bonet Carmelo: Opus cit. Pág. 92.

<sup>41</sup> Soler, Hipólito: El Realismo en la Novela, Madrid, Editorial Cincel, 1981, pág. 9.

### 2.1.5.3. Lenguaje

El lenguaje que predomina en la obra realista es la “lengua viva”, es decir, el vocabulario de la calle, de la persona común y corriente, sea noble, burgués o pobre. “El lenguaje en la obra literaria debe corresponder a la condición social del hablante, a su sexo, a su nacionalidad, a su oficio y también a su estado anímico”<sup>42</sup>. Pero, ¿el escritor debe transcribir este vocabulario, sin filtro alguno, tal y como lo escucha? La respuesta inmediata sería no, ya que si así lo hiciese, se trataría de una crónica, un testimonio o una noticia simplemente, no de una obra artístico-literaria que requiere de proceso y técnicas especiales para transformarse en una obra de arte. Así entonces, “el realista auténtico toma esa habla y la tamiza por su espíritu, la somete a un proceso de selección, de elaboración interior; de esa alquimia, cuando el espíritu es rico, sale el habla popular sabrosa, pintoresca, elíptica, matizada, llena de gracia, de sabiduría, de color...”<sup>43</sup>. Esta caracterización lingüística es la consecuencia lógica de querer reflejar al ser humano, tal cual aparece en la vida cotidiana.

### 2.1.5.4. Verosimilitud

Para Aristóteles, lo verosímil es aquello que “podría suceder”, es decir, aquello que parece real, pero no tiene por qué serlo. Al respecto, “la tradición aristotélica, que reconoce como diversas la realidad natural y la realidad artística, exige solo que para esta última se produzca la “verosimilitud”<sup>44</sup>.

Tzvetan Todorov plantea dos acepciones del término verosímil. La primera, se refiere a lo verosímil físico, que es “el conjunto de los conocimientos comunes fijando los límites de lo que es científicamente posible, en un momento dado de la historia”<sup>45</sup>. La segunda se refiere a lo verosímil cultural, esto es, “el conjunto de normas y de los valores que determinan lo que es conveniente en una sociedad”<sup>46</sup>.

El realismo literario trabaja bajo los parámetros de ambas acepciones, de las cuales podemos desprender que “verosímil” es aquello que podría ocurrir dentro de un momento determinado de la historia, obedeciendo o siguiendo las reglas de la realidad empírica (ya que la realidad cambia a través del tiempo, es lo científicamente posible), y

---

<sup>42</sup> Bonet, Carmelo: Opus cit. Pág. 88.

<sup>43</sup> Bonet, Carmelo: Opus cit. Pág. 90.

<sup>44</sup> Carreter, Fernando Lázaro: Opus cit. Pág. 131.

<sup>45</sup> Todorov, Tzvetan: *Simbolismo e Interpretación*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992, pág. 31.

además ajustándose a las reglas de lo que se acepta socialmente. Entonces, el objetivo de la verosimilitud, dentro del relato realista, es crear mundos científicamente posibles y aceptables por la sociedad.

Sabemos que en literatura el relato es ficción, es decir, un fingimiento, hablar de mundos que existen solo en el lenguaje. El objetivo de la narración realista es hacernos creer que estos mundos existen, o que podrían existir, hacer parecer real algo que no lo es concretamente. ¿Cómo el autor de la novela realista, nos hace creer en ella como algo posible y verdadero? Por medio del tratamiento de la “verosimilitud,” esto es, que el pensamiento y acciones de los personajes tengan coherencia y concordancia, ya que las acciones de estos son el eje, el motor de relato.

Otro punto importante es focalizar los móviles de los personajes (quién hace qué y por qué), para luego introducirlos en un ambiente, en un contexto acorde con sus pensamientos, acciones y motivaciones.

Todos estos elementos (ambientes, personajes) deben ser identificables para el lector. Y ¿qué es lo que el lector identifica? El lector identifica lo que conoce, lo que ha observado, lo que es real y puede ser empíricamente comprobado, ya que la única manera que tenemos de comprender ese mundo ficticio es comparándolo con el mundo real. Y la verosimilitud, en la literatura realista, tiene la misión de hacer converger lo más posible ambos mundos.

#### 2.1.5.5. Modo narrativo

Mediante los diversos discursos o modos del narrador, se describen las diferentes maneras en que este trasmite su relato. Históricamente, la primera gran distinción conceptual en este punto la hallamos en La República de Platón, quien distingue entre DIÉGESIS (cuando habla el poeta, hoy diríamos narrador) y MÍMESIS (cuando las acciones son referidas a través de los mismos personajes, en forma de diálogo, como en la dramaturgia). Dentro del modo narrativo, se encuentra la distancia narrativa y la perspectiva o punto de vista.

- Distancia narrativa: por medio de este procedimiento se responden preguntas relativas a qué tan próximo se sitúa el narrador frente a los hechos que relata, como

---

<sup>46</sup> Todorov, Tzvetan: Opus cit. Pág. 31.

también cuál es la participación que a él y/o a sus personajes le cabe(n) en la transmisión de los mismos.

Dentro de la distancia narrativa, la literatura realista utiliza, en la mayoría de los casos, el estilo narrativo indirecto libre, en el que, dentro del discurso del narrador y sin anunciarse la intervención por un verbo como *hablar*, *pedir*, o *manifestar*, se expresa lo que dice un personaje, en el estilo y vocabulario propios del personaje y no del narrador. Sin embargo, parte del atractivo de este estilo reside precisamente en su ambigüedad, y en el hecho de que el discurso del narrador se vea afectado por la voz de uno de sus personajes.

Por medio de esta técnica narrativa, se puede inferir que el autor se inserta en el relato, pero de una manera ambigua y misteriosa. El escritor desea retratar de manera exacta el mundo, pero desde su punto de vista, desde su propia cosmovisión, sin embargo, como hay que guardar distancia y objetividad para que el relato no pierda verosimilitud y realidad, el autor realista utiliza esta técnica para hablar de él mismo, del mundo que lo rodea desde un otro, en algunos casos un otro colectivo y siempre impreciso.

- Perspectiva o punto de vista: con este concepto se alude a la situación visual y sobre todo mental, desde la cual el narrador se sitúa frente al acontecer que narra. Se relaciona con la dosificación de la información de la historia en el discurso, lo que evidentemente está determinado por el ángulo donde el narrador cobra conciencia sobre el acontecer, ya sea como testigo o participante de los sucesos narrados.

Como ya se mencionó en la tercera definición dada de realismo, tradicionalmente en los relatos de este género se utiliza un narrador omnisciente, que es el que se sitúa “por sobre” el grado de conocimiento de los personajes. Sabe más de lo que acontece que cualquiera de ellos, e incluso sus más íntimos pensamientos y sentimientos.

La utilización de este tipo de narrador obedece a que en el relato realista, se explota el carácter impreciso y equívoco de la condición del narrador respecto del autor. De esta manera, queda aún más patente dicha imprecisión. El lector puede suponer que el que está hablando es el autor de la obra, ya que solo él puede conocer tanto de los personajes, porque son su creación. De este modo, es posible decir que en la novela

realista el autor desea introducir su subjetividad, para mostrar un mundo objetivo y verosímil.

#### 2.1.5.6. Efecto de realidad

Otra técnica muy importante y necesaria dentro de un texto para que este se considere realista, es lo que Roland Barthes llama el “efecto de realidad”. Según su teoría, por medio de este efecto el autor va dotando a sus textos de realidad y verosimilitud, es decir, los va haciendo creíbles y congruentes con la realidad empírica.

Dentro de todo relato, existe lo que Barthes llama “catálisis”, que son los rellenos, detalles, cosas sin importancia, que aparecen en su interior. Estos “detalles inútiles”, a primera vista no tienen ninguna relevancia en una obra, (ya sea realista o de otra corriente estética), no inciden en el sentido o en el motivo central de esta; podrían estar o no, y el relato no perdería coherencia. Estos “detalles inútiles”, aparecen en la obra como descripción de un lugar, persona o situación, que pueden ser secundarias dentro de esta.

El sentido de estos detalles, aparentemente inútiles o carentes de significación, se da porque describen cosas reales. “Lo real concreto se vuelve justificación suficiente del decir”, o en otras palabras “todo esto dice que lo “real” es considerado suficiente por sí mismo”<sup>47</sup>. Esta descripción sirve para situar al lector en un universo conocido y real; la idea es que por medio de estos detalles el lector se vaya empapando de realidad, la vaya reconociendo dentro del texto y perciba un mundo literario altamente sugestivo con el cual se identifica.

Semióticamente, toda palabra está constituida por un referente (objeto), un significante (palabra) y un significado (sentido), pero en la narración realista, el significado, es decir el sentido, es expulsado del signo y solo queda el objeto y la palabra, porque aquello que importa no es el significado del objeto “real” que está expuesto en el relato, sino su “realidad”, o sea, que existe empíricamente. “La misma carencia de significado en interés de la sola referencia se convierte en el mismo significante del realismo”<sup>48</sup>. Esto es lo que Barthes llama “efecto de lo real”, y que lo lectores asimilan o integran a su imaginación en el proceso de lectura.

---

<sup>47</sup> Barthes, Roland: “Efecto de realidad” en: Realismo: ¿Mito, Doctrina o Tendencia histórica? Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, pág.144.

<sup>48</sup>Barthes, Roland: Opus cit. Pág 146 – 147.

El “efecto de lo real” lo da el autor a través de “marcas” dentro de su texto; estas “marcas” no afectan el sentido de los acontecimientos en el relato, sino que su función es situar al lector en la realidad empírica que él vive. Estas “marcas” son objetos, situaciones o personas que pertenecen a esta realidad empírica, es decir, que existen fácticamente, y que hacen que el lector vea reflejado su mundo empírico en el mundo ficcional o literario creado por el autor.

Lo real inserto en la obra literaria le da sentido a esta, solo por el hecho de su realidad empírica y reconocible, no importando lo que realmente signifiquen. Las cosas que forman esta descripción solamente dicen “somos reales”, y no poseen mayor interpretación dentro del relato. Para explicar lo anterior, Barthes cita unas líneas de la obra de Flaubert, *Un corazón simple*. “Un viejo piano soportaba, bajo un barómetro, una pila piramidal de cajas”<sup>49</sup>. Según Barthes, el piano puede ser interpretado como un símbolo de estatus de la protagonista, y las cajas, como un símbolo de desorden. Pero ¿qué representa el barómetro? El autor responde que el barómetro sólo está ahí para decir: soy real, pertenezco a la realidad empírica, existo científicamente.

Entonces podemos decir que una literatura se denomina realista porque hace referencia precisa y exacta, en su mundo ficcional, a la realidad empírica, por medio del “efecto de lo real”.

## **2.2. DE LO REAL A LO FANTÁSTICO**

### **2.2.1. EL MUNDO LITERARIO FANTÁSTICO**

La noción de realismo tiene su historia y su desarrollo y un mundo perfectamente acotado, sin embargo, “cuando en la literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad, porque nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación de fantasía de las historias más realistas, porque el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones; los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad”.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Flaubert, Gustav: citado por Roland Barthes en: “El efecto de realidad” en: *Realismo: ¿Mito, Doctrina o Tendencia histórica?* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969, pág. 133.

<sup>50</sup> Matute, Ana María: citada por Platas, Ana María: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2000, pág. 690.

Justamente es esa dicotomía la que queremos trabajar en el desarrollo de nuestro Seminario, es decir, el modo en que la realidad y la fantasía coexisten en la narrativa de Adolfo Couve, aspecto que se constituye en una instancia de ruptura respecto de su programa de escritura. Para dilucidar este problema, tendremos que saber con claridad a qué nos referimos cuando hablamos de lo fantástico dentro de la literatura.

### 2.2.2. DESARROLLO DE LO FANTÁSTICO; BREVE RECORRIDO A TRAVÉS DEL TIEMPO

El ser humano siempre se ha visto afectado por acontecimientos externos a su propio existir. Así, sus instintos y emociones se configuraron en torno a su medio ambiente, ya en los inicios de nuestra especie; sin embargo, aún hoy, nuestras emociones se proyectan por medio de otras alternativas. Una de esas alternativas son la literatura y las artes de manera general, pues es en esa instancia que la esencia humana se plasma profundamente como medio de expresión sensible y diversa. Si pensamos en las ciencias, entenderemos que su función consiste en explicar, descubrir y medir las cosas, “la ciencia destruye el misterio”, en cambio “la función del arte consiste en expresar el misterio de las cosas”<sup>51</sup>, por lo tanto, lo fantástico se encuentra en este quehacer de vida.

Si nos remontamos a los orígenes de la humanidad, descubriremos cómo lo desconocido y lo impredecible se convirtió en fuente poderosa de la omnisciente presencia de algo que rige al mundo. Una especie de fuerza misteriosa que no se puede dimensionar o comprender, pero que emana extrañas situaciones que carecen de solución natural y de lógica cotidiana.

Estos cuestionamientos, temores e imaginarios ya surgían en el viejo continente, en años que las naciones y las civilizaciones, tal como las conocemos, no existían. Howard Phillips Lovecraft, en su libro *El horror sobrenatural en la literatura*<sup>52</sup>, nos habla de lo fantástico en el cuento, visto preferentemente, desde la perspectiva del miedo. De acuerdo o no con su propuesta, este autor nos habla del origen de este tipo de relatos, en pueblos germanos y celtas, los que contienen una gran tradición mítica relacionada con la naturaleza y lo sobrenatural. El ambiente boscoso, apartado, premedieval, ejercía en el hombre de esa época una gran influencia. Los relatos colectivos en torno al fuego, en los largos días de invierno, se impregnaban de elementos tenebrosos e inexplicables. Y con la llegada de estaciones más favorables se efectuaban rituales o actividades

---

<sup>51</sup> Vax, Louis: *El arte y la literatura fantástica*, EUDEBA, 1965, pág. 18.

<sup>52</sup> Lovecraft Phillips Howard: *El horror sobrenatural en la literatura*, México, Premia Editora, 1989.

relacionadas con deidades y entes extraterrenales, que influenciaba aún más el inconsciente de estos pueblos.

Estos relatos orales, en un principio, se transmitían de generación en generación, llegando a instaurarse toda una fauna sobrenatural que permanece hasta hoy día. Pensemos en las hadas, los duendes, elfos y enanos que en la literatura maravillosa suele estar llena de ellos. Pensemos en escritores como J.R.R Tolkien o C.S Lewis, que se nutrieron, en pleno siglo veinte, de estos seres extraordinarios para crear nuevos mundos.

La literatura occidental se ha valido de ellos para construir un tipo de literatura, donde lo imprevisto e inaudito irrumpe o se desliza en la realidad. Aunque es preciso aclarar que la literatura oriental también posee una literatura puramente imaginativa y fantástica, llena de exuberancia y colores, como en *Las mil y una noches*, por ejemplo.

En el recorrido de la literatura fantástica, se debe también considerar su fusión con elementos otorgados por el cristianismo en la época medieval. Allí la figura divina y demoníaca, entregó nuevas aristas y temáticas a lo fantástico. A su llegada en América del Norte, los nuevos colonos, dimensionaban el mundo a través de la visión puritana, austera y castigadora proveniente de la religión protestante, donde sucesos históricos terribles y sangrientos tiñeron el espíritu de la época; nos referimos a *la caza de brujas*, que según Lovecraft, tuvo su especial centro en el pueblo de Salem. Así, este nuevo continente, al heredar el tradicional y siniestro folclor europeo, desarrolló un vasto acervo de asociaciones sobrenaturales.

En el caso de nuestra América Latina, se podría pensar que no existe una verdadera literatura fantástica, sin embargo, basta con examinar nuestra propia historia para comprobar que no solo poseemos un tipo de literatura semejante, sino que también esta misma se ha visto alimentada por el mestizaje que ha hecho de nosotros un pueblo único y diverso.

Lo fantástico ya existía en nuestro continente manifestándose en las tradiciones orales de los pueblos originarios. Las grandes civilizaciones, en cambio, con su complejo sistema religioso, mantenían una cosmovisión muy ligada a los espíritus, a las deidades cósmicas y terrenales. Por otra parte, “según se advierte en las crónicas del descubrimiento y la conquista, lo prodigioso está presente desde los comienzos de la

historia”<sup>53</sup>, de hecho, Cristóbal Colón al acercarse a tierra continental, ya escuchaba sorprendentes relatos acerca de estos nuevos territorios vírgenes para la presencia europea.

Según Óscar Hahn, “la posibilidad de encontrar cosas sorprendentes, que los europeos habían vislumbrado en las novelas de caballería y en los relatos medievales, fue un poderoso estímulo para que los españoles emprendieran la exploración de América”,<sup>54</sup> produciéndose luego el sincretismo en ambos pueblos. Es por eso que nuestros relatos habitan en el mundo legendario de las tradiciones orales, y a la vez están unidos a un argumento reelaborado por un escritor.

Si bien el elemento fantástico como narrativa y género específico surgió a finales del siglo XVIII, se asentó con fuerza en el siglo XIX.

Los materiales narrativos de lo fantástico en nuestro continente en el siglo XIX, “proviene de las creencias cristianas, supersticiones populares, ideas filosóficas y debates intelectuales de cada momento histórico-literario”<sup>55</sup>. Esto puede probar que ni siquiera la literatura fantástica, considerada por muchos teóricos como prototipo de la ficción total, puede desligarse de la realidad en la que fue creada, pues si bien las narraciones o relatos se rigen por tendencias literarias imperantes y por un tipo de preferencias y modas, tanto la tendencia como las modas son expresiones de una realidad concreta. Aquella realidad que diariamente se vive.

### **2.2.3. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO FANTÁSTICO**

Existe una diversidad de definiciones referidas a lo fantástico. Primeramente pensemos en nuestro mundo moderno (o posmoderno), racionalizado y cotidiano, donde no habitan seres extraños, demonios, duendes o hadas. La irrupción de estos acontecimientos, imposibles de explicar por las leyes de la naturaleza, produce una *ambigüedad*, que es el corazón de lo fantástico.

---

<sup>53</sup> Hahn, Óscar: Fundadores del cuento Hispanoamericano, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, pág. 7.

<sup>54</sup> Hahn Óscar: Opus cit. Pág. 7.

<sup>55</sup>Hahn Óscar: Opus cit. Pág. 14.

Según Tzvetan Todorov<sup>56</sup>, esta ambigüedad se produce en quien recibe el acontecimiento extraordinario (en este caso el personaje dentro de la obra), quien además, debe optar por una de dos soluciones posibles:

- Por una parte, existe la posibilidad de que esos “*hechos*” extraordinarios se traten de una “*ilusión de los sentidos*”, de un producto de la imaginación, mientras que el mundo cotidiano, continúa tal cual.
- La otra posibilidad es que el acontecimiento se “*produjo realmente*”, y es parte integral de la realidad, de modo que aparece regida por leyes que desconocemos.

Así, lo fantástico ocupa el breve tiempo de *incertidumbre*, producido por los acontecimientos, en cuanto se elige una de las dos opciones se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: *lo extraño y lo maravilloso*.

La experiencia de *vacilación*, surge por parte de un ser que no conoce más que las leyes naturales, y se enfrenta a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Aquel fenómeno extraño, que se explica ya sea de una manera u de otra, crea el *efecto fantástico*, produciendo una especie de intromisión, de ruptura o de cambio inexplicable del esquema de realidad socialmente aceptado, y los hechos inadmisibles se apoderan de la vida cotidiana, implicando, además, una integración del lector con el mundo de los personajes, existiendo por parte de él una percepción ambigua de los acontecimientos relatados.

Según Lovecraft, en su ya mencionado libro *El horror sobrenatural en la literatura*, el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser de *miedo*. Es en la atmósfera, en la creación de una impresión específica y no en la intriga, donde en definitiva, está lo fantástico, debiendo funcionar a un nivel emocional de gran intensidad, provocado y explorando el espacio interior, que se conecta bastante con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación. “Los niños siempre sentirán miedo a la oscuridad, y el adulto, con su mente sensible a los impulsos hereditarios, siempre temblará al pensar en los mundos insondables y latentes de una vida extraña, que existen en los abismos planetarios, o que envuelven espantosamente a nuestro globo en unas dimensiones impías

---

<sup>56</sup> Todorov, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica, México, Premia Editora, 1987.

que solo la muerte o la locura pueden otear”.<sup>57</sup> Así, Lovecraft nos introduce en la íntima dimensión del ser humano que desde sus inicios ha debido exponerse y enfrentarse a situaciones que no solo lo inquietan, sino que lo espantan, pues la mayoría de las veces son hechos incomprensibles para su tradicional concepción de naturaleza.

“El amante de lo fantástico no juega con la inteligencia, sino con el temor, no mira desde fuera, sino que se deja hechizar. No es otro universo el que se encuentra frente al nuestro, es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro”.<sup>58</sup> Estas palabras dichas por Louis Vax, se vinculan a lo expresado anteriormente, no solo en el sentimiento de miedo que nos amenaza al ser invadidos por lo imaginario, sino que dan cuenta de la extrema participación que el lector posee dentro de esta dinámica entre lo real y lo sobrenatural.

Siguiendo la teoría de Vax, la narración fantástica se deleita en presentar a seres humanos como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, creando un conflicto entre ambas dimensiones. Todo esto, además, se liga con el *escándalo* que se genera en el lector, ya que es preciso que seamos capaces de creer en lo increíble. Lo fantástico, desde esa perspectiva, no se opone a lo real, por el contrario, es gracias a la existencia de esta realidad, por la cual es posible medir el efecto sobrenatural de lo fantástico. Es allí donde se diluyen ambos espacios y la ambigüedad da paso a la vacilación del lector frente al mundo construido literariamente.

Lo fantástico se puede definir, también, considerando la *percepción* particular de acontecimientos extraños, sin la cual no se produciría aquel efecto esperado de lo fantástico; eso es lo que aporta a la obra una sensación especial sobre el lector, sirviendo además al suspenso de la narración, (miedo, horror, desconcierto, inquietud o simple curiosidad), efecto que otros géneros o formas literarias no suscitan.

En síntesis, lo fantástico implica una irrupción de hechos inexplicables y hasta increíbles dentro del mundo real y cotidiano que se vive en el texto. Ese es el sitio donde el *efecto de lo fantástico* cobra gran fuerza, es decir, la capacidad de provocar mediante las palabras la certeza de lo imposible por romper los códigos de lo que estimamos real, o bien un tiempo de vacilación, el cual es común tanto para el lector como para el personaje, quienes deben decidir si lo que perciben es parte de la realidad diaria o no.

---

<sup>57</sup> Lovecraft Phillips Howard: Opus cit. Pág. 9.

<sup>58</sup> Vax, Louis: Opus cit. Pág. 17.

Finalmente, se opta por una vía explicativa, que puede ser dada por uno u otro participante. Y es ahí donde se sale de lo fantástico (siguiendo lo planteado por Todorov), para entrar en dos géneros muy ligados a éste, nos referimos a lo extraño y lo maravilloso.

Es la decisión tomada entre una vía racional o aquella inexplicable lo que delimita, en parte, a ambos géneros, mientras que lo fantástico parece situarse en el límite de ellos, es decir, se desenvuelve entre lo extraño y lo maravilloso.

En primera instancia, se percibe que estos géneros parecen existir en un margen muy leve de diferenciación. Sin embargo, es posible destacar algunos aspectos que los destaquen el uno del otro.

Se puede decir que acontece lo *extraño*, cuando las leyes de la realidad quedan intactas, permitiendo explicar óptimamente los *fenómenos* descritos en la obra.

Lo *maravilloso*, en cambio, existe al ser necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza, mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado. Los tipos de relatos maravillosos se asocian bastante a los “cuentos de hadas”, en las que un nuevo mundo es creado y aceptado plenamente sin irrumpir en esta realidad.

De lo anterior, Todorov además establece cuatro subgéneros, comprendidos en aquellas obras que mantienen la vacilación fantástica, pero que finalmente se deciden por lo maravilloso o por lo extraño. Sin embargo, aquí nos abocaremos a definir uno de ellos, el que podría conectarse más con la literatura de nuestro autor en estudio (Adolfo Couve) y en especial con sus dos últimas obras: *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, en la medida que rompen con la realidad establecida, interviniendo elementos inexplicables en la historia.

Ese subgénero es lo extraño-puro, que relata acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son de alguna manera increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes o insólitos, y que por tal razón, producen en el *personaje* y en el *lector* una reacción semejante a la que producen los textos fantásticos.

Por último, lo fantástico y la imprecisión o vacilación que emergen de ese mundo, puede surgir, también, de otros efectos. Nos referimos a *lo grotesco*. ¿Qué es?, ¿De qué manera se vincula a lo fantástico?, ¿acaso es fealdad?, ¿es solo expresión de mal gusto o es generador de cierta repulsión y temor que se mezcla a un frágil destello de belleza?

Lo grotesco impregna los escritos de Couve, estimulando la conciencia y la imaginación del lector, a tal punto, que es imposible sustraerse a esa extraña atmósfera. Lo grotesco, aquí se analizará con detenimiento para continuar el correcto recorrido literario en la obra de nuestro autor.

#### **2.2.4. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO GROTESCO**

Lo grotesco, visto como forma de lo fantástico, encuentra sus raíces en los orígenes de la humanidad; La mitología griega lo comprueba con la presencia de seres tan extraños como son los cíclopes, sirenas o sátiros y es percibido en tanto existe un ideal de belleza. Aunque lo grotesco no se define con sencillez se le asocia con *fealdad, desproporción o deformidad*, asimismo, se puede agregar que ha abarcado distintos ámbitos sociales, culturales, traspasando todas las épocas. Como categoría estética, el fenómeno aparece en Italia en el siglo XV y desde entonces se le ha estudiado con gran detención. Artistas como El Bosco, Rafael, Velázquez, Goya y Cervantes han trabajado con la temática grotesca.

En lo grotesco es posible encontrar elementos *extraños, no naturales, ridículos, caricaturescos, burlescos, monstruosos y caprichosos*, a la vez que se vincula (con el paso del tiempo) *a la crítica social y al sentimiento absurdo de la vida*.

El Renacimiento como época, el romanticismo, el realismo y el surrealismo se han nutrido con lo grotesco. En el siglo XIX y XX su propagación en la literatura tuvo a exponentes como Edgard Allan Poe, E.T.A Hoffman, Franz Kafka y Ramón del Valle-Inclán.

Víctor Hugo, en el Prefacio de su obra *Cromwell*, establece que no todo en la creación es bello y que lo feo habita a su lado que “lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el recurso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la

sombra con la luz”<sup>59</sup>, con lo cual da a entender la innegable alianza de lo bello y lo feo, pues una no se comprende sin la otra. La belleza es más excelsa y superior cuando tiene un punto opuesto de comparación. Lo bello, para este autor, es único, en cambio lo grotesco tiene muchas aristas con las cuales propagarse. La belleza si fuese exclusiva cansaría, pero al existir algo que lo contraría, hace que se disfrute con mayor placer su presencia en el mundo.

Una parte importante que se constituye dentro de lo grotesco es el *extrañamiento* que se produce en quien había visto, momentos atrás, aquello que era común y cotidiano, y que ahora ve cómo, algo ajeno a la realidad, irrumpe el espacio habitual de vida. Este extrañamiento se vincula con el efecto de vacilación que el lector percibe en la literatura fantástica. Aquella irrupción extraña que se desarrolla en nuestra lógica y racional realidad, provoca no solo la incómoda sensación de extrañeza, sino que también nos produce desconcierto e inseguridad.

También es constitutivo de lo grotesco la presencia del inconsciente y de lo onírico, en especial en la época moderna, en la cual nos vemos invadidos de sucesos que son irracionales y terribles para la comprensión humana. Para Wolfgang Kayser<sup>60</sup>, no es un accidente que lo grotesco tienda a prevalecer en sociedades y épocas marcadas por disputas, cambios radicales, desorientación y desesperación.

Desde su aparición como tal, lo grotesco parece invadir muchos terrenos, ya sea desde una dimensión objetiva a otra subjetiva, ya sea desde lo concreto a lo abstracto, o en áreas en las cuales parece que sólo nuestra imaginación puede tener acceso. Lo grotesco se conforma de variados elementos que lo hacen tener más valor de análisis, pero que aún así es difícil de precisar.

En la obra citada de Kayser, lo grotesco es definido conjuntamente con lo “sobrenatural” y “lo absurdo”, en cuanto destruyen el orden dominante del mundo en que vivimos.

Lo grotesco es capaz de despertar variadas sensaciones, que muchas veces son contradictorias; así es posible reír, a pesar de que se tratan temas deformadores, que

---

<sup>59</sup> Hugo, Víctor: Cromwell, Argentina, Editorial Espasa-Calpe, 1947, pág. 18.

<sup>60</sup> Kayser, Wolfgang: Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

causan repugnancia y que pueden ser siniestros y monstruosos, ocasionando en el *lector* o *espectador* una suerte de inestabilidad ante lo que viene.

Para Herbert Read, el terror de lo grotesco y “la sublimidad son concomitantes”<sup>61</sup>. Si bien la belleza da la idea de perfección y sublimidad, lo es también en la fealdad y lo grotesco, pues la sublimidad se refiere a la grandeza, vastedad, aspereza, a oscuridad y solidez. Algo que la belleza en sí no puede contener, ya que ésta debe ser tenue, delicada y luminosa. Lo sublime refiere a dimensiones inexploradas, que en la obra de Read se relacionan con elementos tales como la soledad, la oscuridad, el silencio y el infinito. Estos elementos son sublimes por ser incomprensibles para la criatura humana y tienden a inquietar o asustar.

Si bien se puede estar de acuerdo o no con lo expuesto por Read, lo cierto es que la idea de lo sublime parece abarcar lo grotesco y lo bello en tanto elevan el espíritu, conmoviéndolo de una manera positiva o negativa, a la vez que nos hace parte de un mundo poco explorado habitualmente y ese mundo es el artístico, en la cual “la obra de arte es mágica porque constituye una muestra concreta de las fuerzas sublimes que determina todo ser”<sup>62</sup>.

De acuerdo con lo postulado por Kayser, no se concibe como característico de lo grotesco el que sea un reino *peculiar*, en donde es posible fantasear libremente, ya que “el mundo grotesco es nuestro mundo...y no lo es”<sup>63</sup>, y ahí surge el estremecimiento propio del ser humano, en cuanto se basa en la experiencia combinada de lo real con lo extraño, algo que sin duda contiene, en potencia, similitud con la creación de lo fantástico, según hemos definido en páginas anteriores.

Es también preciso añadir que el mundo grotesco puede causar la *impresión* de ser la imagen del mundo vista por la *locura*, lo que de cierta manera se acerca a una correcta definición del concepto. Lo grotesco es dimensionado como un mundo *distanciado*, ya que revela de pronto como extrañas y siniestras, las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es nuestro mundo el que padece un cambio que trastorna todo (así como en lo fantástico). La brusquedad y la sorpresa son aspectos esenciales en lo grotesco, y es con esto que se produce una impresión, pues es vista ajenamente y nunca se le conoce a cabalidad, lo que sin duda desconcierta y ocasiona un

---

<sup>61</sup> Read, Herbert: *La bella y la bestia*. Buenos Aires, EUDECOR, 1966, pág. 19.

<sup>62</sup> Read, Herbert: *Opus cit.* Pág. 33.

<sup>63</sup> Kayser, Wolfgang: *Opus cit.* Pág. 40.

estremecimiento poderoso en nosotros, ya que nuestro mundo, que creíamos seguro, es solo una apariencia. Entonces es posible percibir, también, la imposibilidad de vivir en ese mundo transformado, no por un repentino miedo a la muerte, sino que por angustia ante la vida.

En este sentido, se tendería a pensar que lo grotesco solo se experimenta en la *percepción* del lector o del espectador, pero consideremos que también se califica como grotesco “aquello que la organización de la obra no justifique como tal”<sup>64</sup>. Para entender esto, pensemos en las estatuas que resultan grotescas a quienes desconozcan las culturas precolombinas de los mayas y aztecas.

En definitiva, lo grotesco se configura conjuntamente a la experiencia humana, habitando en las dimensiones que se contraponen y complementan al concepto de belleza.

## **2.3. PROYECCIONES DEL REALISMO**

### **2.3.1. REALISMO EN LATINOAMÉRICA**

Muchos afirman que en Latinoamérica el realismo se inició con la publicación de la novela *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana en 1862, o es esta, por lo menos, la producción más cercana y antecesora que conocemos de esta corriente narrativa. Este escritor chileno estudió en París y fue ingeniero militar; su narrativa evolucionó desde el costumbrismo hasta el realismo, influida por el estilo de Balzac. En la novela anteriormente mencionada, se destaca la mirada crítica respecto a la división entre el mundo de los ricos y la clase media en la sociedad chilena a mediados del siglo XIX. Por tal motivo, su temática responde a las características realistas, claramente adquiridas en su estancia en Europa.

Junto a la tendencia realista, surge en Latinoamérica la de orden naturalista; esta tendencia sigue las mismas técnicas del realismo: la descripción minuciosa y detallista del entorno, las clases medias y bajas, a lo cual se agrega el determinismo social y genético como un factor que modela y explica en definitiva el mundo que viven los personajes. Es una literatura de denuncia.

---

<sup>64</sup> Kayser, Wolfgang: Opus cit. Pág. 219.

Como era de esperarse, una vez producido el traspaso del realismo europeo a Latinoamérica, toma rasgos propios, como por ejemplo: el tema de lo indígena, antes ignorado (aunque sea con un tono exótico), las diferencias entre “razas o culturas”, el enfrentamiento del hombre con la naturaleza, entre otros, van conformando nuestro propio realismo, ambientado ahora en entornos que nos son conocidos y a los cuales pertenecemos como: la selva, la pampa, el río, la montaña, la llanura, la cordillera, el desierto, todo lo cual forma parte de nuestra riqueza y diversidad.

El realismo va tomando fuerza y va a ocupar un lugar importante dentro de la literatura latinoamericana. Entre otros que cultivan este estilo están el argentino Eugenio Cambaceres con *Silbidos de un vago* (1882), *Sin rumbo* (1884), las cuales están escritas a modo de ensayo y contienen un tono picaresco. Otros representantes de este estilo son Tomás Carrasquilla (colombiano), con su novela *Frutos de mi tierra* (1895), novela que tiene como espacio Medellín, y en la que se muestra la lucha de clases por el predominio social y donde el dinero surge como valor determinante para la adquisición de poder.

Podemos agregar, además, los mexicanos Ignacio Manuel Altamirano con *El Zarco* escrita entre 1887 y 1889 y publicada póstumamente con el subtítulo “Episodio de la vida mexicana de 1861 a 1863”.

En esa novela, se muestra un mayor acercamiento entre acción, personajes y medio. En el accionar de los personajes se produce tanto un choque de valores como de posiciones sociales, donde estas traspasan la barrera de la individualidad y, por lo tanto, son pensadas a favor de una colectividad. Rafael Delgado, autor de *La Calandria* (1891) quien toma el nombre de la hija natural entre un aristócrata y una lavandera. La historia va urdiéndose entre un triángulo amoroso, coronado por un fatídico final, pero el rasgo que la inscribe en el realismo es fundamentalmente su tono local.

### 2.3.2. REALISMO EN CHILE

Durante la primera parte del siglo XX, en Chile emergen un conjunto de obras que expresan esta base social, esta injusticia y preocupación por mostrar una realidad, de la cual, aunque no formaran parte los escritores, se sentían de cierta manera responsables de hacerla patente. Dentro de esta nueva actitud literaria nacen un conjunto de obras que dan cuenta en alguna medida de la realidad que se está viviendo y la brecha tremenda entre clases sociales.

En nuestro país existe un ambiente social propicio para el desarrollo de estas tendencias, como la contradicción entre clases y la industrialización que se iniciara a mediados del siglo XIX, con el establecimiento y desarrollo de las minas de carbón y las salitreras, lo que afecta a grupos importantes de la población, además del desplazamiento progresivo hacia las regiones especialmente al norte del país. Con este panorama, los intelectuales surgidos en su gran mayoría de las capas medias de la sociedad, se conforman como exponentes adecuados de la literatura de denuncia de Emilio Zolá. Poseen sensibilidad ante el dolor y la injusticia social, pero a su vez pueden darse el lujo de observar desde fuera la miseria; en este contexto se buscaba en la literatura, la realidad, ya sea, en menor o mayor grado.

Es importante acotar que cada uno de estos, va evolucionando en formas muy distintas; así lo dice Yerko Moretic: “Pero en cada uno de los escritores, y hasta en cada una de sus obras, coexisten y se debaten tendencias diferentes para enfocar y expresar la realidad, debate que durará hasta el final de sus vidas o se definirá por el triunfo de la literatura inclinada al llamado “modernismo” o de la literatura de mayor expresividad social”<sup>65</sup>.

Es así como, por ejemplo, la literatura de Federico Gana, Díaz de Garcés, Fernando Santiván, entre otros, son los precursores de la literatura que inspirada en el campo y la vida agraria van a conformar lo que luego se llamará “criollismo”. No obstante, estas narraciones no pretenden sumirse en la miseria humana, en las injusticias sociales, en las contradicciones de clases, es decir, en los problemas esencialmente humanos, sino que se detienen mayoritariamente en el paisaje, en lo novedoso y pintoresco, lo que sin duda deja a los personajes un segundo plano, resultando ser entonces débiles títeres de las circunstancias, donde el paisaje es casi como un personaje, que determina a quienes viven al interior de éste. A pesar de lo anterior, el criollismo no dejó por eso de formar parte importante del proceso literario en Chile y fue un antecedente imprescindible para el desarrollo del realismo, en cuanto supone un conocimiento específico previo de un espacio determinado.

Dentro del contexto histórico nacional e internacional, surgen múltiples situaciones que hacen cambiar la óptica en la que se enfocaba (o comenzaba a enfocarse) el realismo. Ese realismo nacido en Europa, que traspasa las fronteras para alojarse en nuestros escritores, va tomando nuevas características, en un mirarnos a nosotros

mismos, inquietud que aunque surgió desde otro, no nos impidió sacar a relucir nuestra propia belleza e identidad literaria. “Las encontradas mareas que chocan en la situación internacional, el poderoso ascenso de las masas populares, la violenta reacción de la burguesía a través del fascismo, la decidida defensa propia que asumen los pueblos, el surgimiento del Frente Popular en diversos países, la agresión de que es víctima la república española, la heroica resistencia de sus hijos durante tres años (la guerra civil española), las desgarradas imprecaciones de Neruda en *España en el Corazón*, todo esto va a provocar grandes estremecimientos en la conciencia nacional y a impulsar profundos cambios en la orientación realista de la literatura.

Los escritores jóvenes de entonces serán conocidos posteriormente como la “generación del 38”<sup>66</sup>. Esta generación es también llamada Neorrealista, por cuanto se opone al realismo de principios de siglo. A este Realismo de principios de siglo pertenecen los escritores nacidos entre 1905 y 1919, y su vigencia literaria se extiende desde 1950 a 1964\*, en el esquema de Cedomil Goic.

Dentro de este contexto, la mayoría de los escritores, quienes apenas bordeaban los veinte años, sentían un profundo compromiso social y se hicieron partícipes de su historia bajo el sello del Frente Popular. La justicia social y la reivindicación de los derechos humanos, fue entonces la voz que se hizo presente en la literatura, con un matiz criollista, pero mayoritariamente en la senda del realismo que pareció el más adecuado para hacer escuchar su voz, que quiso ser también la voz del pueblo.

Por eso, la generación del 38 (o la del 42 en la clasificación de Goic), en vez de ignorar y rechazar totalmente el criollismo que le antecedió, exalta las características que le sirven para hacer patente la realidad nacional, el desencanto, la miseria, el sufrimiento. Es ahí donde lograron profundizar sus experiencias, al empaparse del sentimiento nacional. Fue entonces donde se hizo presente una literatura que se veía desbordada de metáforas que muchas veces hacían difícil su lectura. El precursor de esta generación es

---

<sup>65</sup> Moretic, Yerko: El nuevo cuento realista chileno, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1962, pág. 29.

<sup>66</sup> Moretic, Yerko: Opus cit. Pág 36-37.

\* Sin ánimo de ser excesivos, recordamos: Juana Lucero (1902) de Augusto D’Halmar; Sub Terra (1904), de Baldomero Lillo; Casa Grande (1907), de Luis Orrego Luco; El inútil (1910), El Monstruo (1912), La Cuna de Esmeraldo (1918) y El Roto (1920), de Joaquín Edwards Bello; Un perdido (1915), de Eduardo Barrios; La Paquera (escrita en 1916 aproximadamente, publicada en 1958), de Mariano Latorre; Pampa Trágica (1921) y Palomilla Brava (1923), de Víctor Domingo Silva, a los cual agregamos diversos poemas de Carlos Pezoa Véliz, algunos de Carlos Mondaca y Diego Dublé Urrutia. Todos estos desarrollan la norma vigente para la literatura conocida como Neorrealismo, entendiéndose este como una nueva versión del realismo vigente en la época antecesora.

Carlos Sepúlveda Leyton, autor de *Hijuna* (1934), *La Fábrica* (1935) y *Gamarada* (1938), algunos otros son; Rubén Azócar con sus obras *Los Hombres Oscuros* (1939) y *La Sangre y la Esperanza* (1943), de Nicomedes Guzmán; *Angurrientos* (1940), de Juan Godoy; *Ránquil* (1941), de Francisco Coloane; *Cobre* (1941), de Gonzalo Drago, entre otros.\*

Este llamado *naturalismo lírico* se adscriben los relatos de Juan Godoy por ejemplo. Simultáneamente a esto, llegó la influencia del surrealismo europeo (los años de la Mandrágora chilena), de modo que surge una corriente idealista que se oponía a una literatura realista superficial y que mostrara en forma directa solamente la sociedad popular. Postulaban, en cambio, una literatura que traspasara la realidad aparente y fuera una exploración del mundo interior (el mundo onírico), lo que daba como resultado la dislocación subjetiva de la experiencia real. Un ejemplo de esto es la figura de María Luisa Bombal.

Para reafirmar el carácter literario revolucionario, Volodia Teitelboin nos plantea: “Los aprendices de escritores pusimos algo de nuestra alma en esa lucha y nos sentimos parte del pueblo. Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y al artista un sitio de dignidad bajo el sol, de crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio. Queríamos imponer escalas de valores en que la inteligencia, el espíritu de sacrificio por la belleza, el pueblo y el país desplazaran el gobierno podrido de los opulentos, espiritualmente exhausto, inculto, mediocre y vacío. Fueron sueños dichos en voz alta. Está ya acallado su bullicio aturdidor. Muchas de las flores de ese año de primavera quedaron enterradas en el tiempo antes de que alcanzaran a dar fruto”<sup>67</sup>. De la misma cita se desprende que aquellas ansias por dar una categoría más elevada a la poesía y al arte, son comparables a las ansias de Flaubert por otorgarle un lugar más elevado a la novela.

---

\* A Estos Escritores del 38 se irán agregando posteriormente Baltasar Castro, Mario Bahamonde, Volodia Teitelboim, Luis González Zenteno, Gustavo Mujica, Manuel Guerrero, Vicente Parrini y Daniel Belmar, entre otros.

### 2.3.3. GENERACIÓN LITERARIA DEL 50 EN CHILE

El desarrollo del realismo como programa o escuela deja de tener vigencia a fines de los años 40, sin embargo, perdurarían algunas técnicas y el interés propio de cada escritor en provocar, desde la ficcionalidad, la ilusión de un mundo posible, por cuanto entran en vigencia otras preocupaciones estéticas y sociales.

Antes de continuar, es conveniente recordar que “generación” es definido como una forma de clasificación, para establecer o agrupar a un grupo más o menos homogéneo de hombres, quienes dan a conocer sus ideas y planteamientos comunes frente a una época o período histórico determinado\*.

Como es de imaginar, el realismo de principios de siglo (realismo flaubertiano) siguió viviendo subterráneamente dentro de los escritores chilenos, y tomó una nueva importancia y vigencia con la generación del '50\*.

Durante un tiempo la literatura de corte realista se vio interrumpida por una serie de inconvenientes de orden político y social. Con el término de la Segunda Guerra Mundial, se revela el vigor del país soviético. Se afianzan las democracias populares, se fortalece el movimiento comunista en el mundo entero. Esto sin duda repercute en nuestro país, donde las masas populares logran un gran triunfo en 1946, y algunos meses después el partido comunista renace mayoritariamente en las elecciones municipales.

Dentro de este contexto comienza también la guerra fría, en donde los países latinoamericanos deben colaborar con EE.UU. y con la lucha contra los gobiernos socialistas. Dicho predicamento sirve como excusa para que los gobernantes chilenos inicien una implacable persecución del movimiento de obreros y empleados. Así se inicia un período de muchas injusticias y vejámenes, cometidos por el abuso de poder y el convencimiento engeguado de poseer la verdad por parte de quienes comandaban el poder. Pero además de los obreros y empleados, como era de imaginarse, los periodistas

---

\* Según Julius Petersen,- los principales requisitos que deben cumplirse para hablar de una generación literaria, son: “1. Coincidencia en el nacimiento. 2. Formación intelectual semejante. 3. Relaciones personales entre ellos. 4. Participación en actos colectivos. 5. Que exista un acontecimiento generacional que los aglutine. 6. Que exista un guía. 7. Lenguaje Generacional. 8. Rechazo a la generación anterior por su anquilosamiento”.

\* Este fenómeno se puede explicar en alguna medida, debido a que la agrupación de generaciones o tendencias resulta servir a una clasificación, pero muchas veces se olvida que los cambios culturales o históricos no nacen ni se terminan en una fecha tajantemente determinada, como se suele pensar.

que difundían la democracia corrieron la misma suerte de ser perseguidos, encarcelados, silenciados. También fueron censurados los diarios o boletines representativos del proletariado o cualquier otro con insinuaciones progresistas, todo esto, como es de costumbre a través del miedo y la censura, como forma de poder: “Tres o más años de feroces golpes lograron desarticular a gran parte de los obreros y empleados organizados, introdujeron la desconfianza y la vacilación de las capas medias, cerraron el país a todo contacto con el mundo socialista, hicieron más trágica la dependencia del país frente a Estados Unidos y, por tanto, acentuaron la debilidad económica, política y cultural de la nación”<sup>68</sup>.

“Un caso especial en el desarrollo del realismo es Manuel Rojas, no solo por su gran producción literaria (su novela *Hijo de ladrón* es de 1951), sino por el predominio del accionar humano y el gran dominio técnico que lo llevaría a innovar y experimentar el modo de construir la realidad literaria, por cuanto no es observador externo a lo que quiere retratar, sino que está inmerso en ella, y lo que es más importante, “ha conservado casi intacto el valioso sustrato humano de sus primeros cuentos, en especial las recias floraciones de solidaridad frente al dolor y el peligro, de compañerismo fraterno, de amistad profunda y leal, de viril ternura. Ese es el trasfondo de toda su producción y ese su valor literario esencial”<sup>69</sup>.

Por ese entonces aparece la generación del 50'. Esta generación que tiene un notorio rechazo al neorrealismo de la generación anterior; compuesta mayoritariamente por jóvenes, estos se ven visiblemente afectados por los conflictos sociales de orden mundial, que ponen en riesgo la integridad física del ser humano, y deja entrever el derrumbamiento moral, la disminución de los valores que ponen en evidencia el peligro permanente de sobrevivir, en un mundo donde gobierna el caos, el individualismo, el pesimismo.

La generación del cincuenta, obtiene esta denominación por Enrique Lafourcade, quien publica en el año 1954 la *Antología del nuevo cuento chileno*, con un extenso prólogo que denomina “Exordio”, el cual puede ser reconocido como el primer

---

<sup>68</sup> Motetic, Yerko: Opus. cit. Pág. 42.

<sup>69</sup> Moteric, Yerko: Opus cit. Pág 36.

manifiesto de este grupo generacional, antología en la que incluye a cuentistas, pero posteriormente se integrarían poetas, dramaturgos y novelistas.<sup>70</sup>

Nombraremos algunas de las características que le otorga Lafourcade a esta generación a la que define como:

1. “Generación individualista y hermética.
2. Pretende realizar una literatura de elite y egregia.
3. Pretende concebir la literatura para la literatura, por lo que ella misma significa como hecho estético, desentendiéndose de los llamados mensajes y reivindicaciones.
4. Es una generación abierta, sensible e inteligente.
5. Es una generación antirrevolucionaria. Trabajan para rescatar del fondo de sí mismos un sentido, distinto para cada uno. Comprometidos profundamente con su oficio, cada uno de estos escritores se desentienden de todo aquello que vulnere su actividad.
6. Es, en consecuencia, una generación vocacionalmente comprometida.
7. Pretende ser una generación deshumanizada.
8. Es una generación aristocrática, aislada”<sup>71</sup>.

Esta generación en particular encarnó el sufrimiento mundial de hechos que sintieron y afectaron tanto su espíritu adolescente, como su literatura, la que sin duda surgió como una reacción muchas veces silenciosa frente al caos, y a la fragilidad de la vida. Toda esta generación resulta inundada de un escepticismo, que lleva consigo el aislamiento frente a los escritores que existían en aquella época (los integrantes de la generación del 38’), no se sentían identificados, ni representados por ellos, con una

---

<sup>70</sup> Algunos de los autores que se unirán posteriormente a esta generación son: Miguel Arteche, Efraín Barquero, Luis Oyarzún, Guillermo Atías, Daniel Belmar, José Manuel Vergara, Guillermo Blanco, Daniel Belmar, Joaquín Gutiérrez, Jorge Guzmán, Carlos León, entre otros.

<sup>71</sup> Lafourcade, Enrique: citado por Luis Muñoz González, en Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos, Chile, Editorial Universidad de Concepción, 1993, pág. 291.

literatura que tachaban como burguesa, con orientación social y rasgos visiblemente criollistas.

Frente a este panorama, decidieron reaccionar y escribir desde el individuo; ya no pretenden abarcar, ni representar a la sociedad, sino que, su intención se enfoca en su propio ser, en el individuo, y frente a esta aparente desencanto que tenían frente a la vida, ofrecen, tal vez intrínsecamente, mejoras y transformaciones en la vida, o muchas otras veces críticas y protestas, pero que al fin y al cabo eran una forma de reacción, frente a la realidad que no querían, ni aceptaban.

Según Claudio Giaconi, integrante de esta generación, los rasgos que unían al grupo –ultraindividualistas- eran aparentemente negativos: “inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por los problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto (...) En lo político -qué duda cabe- éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni en ideologías; conceptos como la “democracia”, “patria”, “honor” no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, había perdido su tono, en un mundo en que –al decir de Pierre Maville- hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas”<sup>72</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo dice que la “nueva generación anhelaba manifestar, obtener el reconocimiento, lograr eco, establecer el diálogo”

Con todo el ultraindividualismo de que hacen gala, Giaconi reconoce un programa común:

1. Superación definitiva del criollismo. Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones.
2. Superación de los métodos narrativos tradicionales.
3. Audacias formales y técnicas.
4. Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico.

---

<sup>72</sup> Giaconi Claudio: “Una experiencia literaria” en: Revista Atenea N° 380 – 381, Concepción, Editorial Universitaria, 1958, pág. 283.

## 5. Eliminación de la anécdota”<sup>73</sup>.

Frente a esto último, podemos recalcar que la literatura comienza a tornarse más individualista, en el sentido de que el escritor escribirá por el propio placer estético que le produce su arte, lo cual lejos de ser un problema, le otorga libertad y riqueza estética al relato.

De acuerdo con este panorama, podemos afirmar que el realismo chileno logró acercarse al concebido por Flaubert en Europa a fines del siglo XIX: “Un novelista, para mí, no tiene derecho a dar su opinión sobre las cosas de este mundo. Debe, en su vocación, imitar a Dios en la suya, es decir, hacer y callarse”<sup>74</sup>. Esto se explica, debido a que desde aquel momento el escritor tuvo la libertad para tocar temáticas y argumentos propios, no adhiriéndose a ningún estilo, ni generación en particular, y fue en este contexto en el que el inconformismo y desencanto que invadía a la sociedad chilena entera y especialmente a los intelectuales, los lleva de alguna manera a querer abordar este mundo caótico, parecido a aquella Francia de finales del siglo XIX que sufrió la revolución y la cual fue, en cierta medida, cuna del realismo literario.

### 2.3.4. LAS DOS CARAS DE LA REALIDAD

Los escritores de la generación del 50’ al negar el estilo narrativo de las generaciones anteriores, enfrentan la difícil tarea de conformar un estilo propio. Una de las características que no reconocen estos escritores es el orden que existía en el mundo; a pesar del caos aparente, la literatura cumplía entonces una función salvadora, en la que pretendían hacer patente alguna salida existente, en el caso de la generación del 38’, esta salida se trataba de otorgar, a través del orden vital y de las estructuras socioeconómicas. Fue entonces el turno de el mundo onírico o fantástico, dentro de lo real, por otra parte los escritores de esta generación, otorgaban a sus relatos una estructura circular poseedora de sentido; en este caso, la función del relato era encontrar el punto de partida esencial de la existencia, y dentro de este se encontraba la solución salvadora de este mundo caótico. En este sentido, la condición del mundo al revés determina que se confronten al mismo tiempo tanto las relaciones normales, como las anormales, es decir, nos muestra ambas posibilidades. Como consecuencia, la linealidad en los relatos, es desplazada por la equivalencia.

---

<sup>73</sup> Giaconi Claudio: Opus cit. Pág. 283-284.

<sup>74</sup> Castañares Wenceslao: Diccionario de citas, Madrid, Editorial Nóesis, 1993, pág. 158.

La novela del 50' niega tales posibilidades de salvación, por lo tanto, en sus relatos se ve reflejada toda su angustia y desencanto frente a la vida, el optimismo ante el futuro no tiene cabida en su escritura, en algunos otros tantos no existe ni siquiera una visión de futuro, por lo que reflejan la inmediatez y la fragilidad de la vida. De esta manera, la generación cuestiona todos los esfuerzos interpretativos de las generaciones anteriores, lo que da como resultado la finalización del período anterior, iniciado en la década del 20' tanto en Chile como en Latinoamérica.

Esta carencia y desencanto de la fuerza vital de la vida en la novela de esta generación, se manifiestan en la reversibilidad y equivalencia que definen lo real al interior del relato. En consecuencia, tanto personajes, acontecimientos y espacios poseen una linealidad solo aparente y que en la forma más profunda de significación se revelan como posibilidades de las mismas situaciones.

En cuanto a los personajes, son seres que no se hacen responsables de las opciones que les ofrece la cotidianeidad, el día a día, y por el contrario se cubren de apariencias superfluas y falsas que sirven para esconder lo que en realidad son o representan. Estos rasgos pueden ser claramente identificados en novelas como *El Obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, quien destruye completamente la noción de linealidad en su relato. Otro ejemplo es *Coronación* y *Este Domingo* del mismo autor, que obedecen a un mismo estilo que muestra la desesperanza y la decadencia de un mundo construido y remendado con trozos roídos por la desesperanza. “El desplazamiento del eje de la linealidad por el eje de la equivalencia como principios constructivos de la historia no es un fenómeno gratuito en la novela de 1957. La pérdida de la condición de acontecer que sufre la historia para convertirse en ficticia sucesión de hechos que no son otra cosa que distintas posibilidades de iluminar una misma realidad inmóvil, habla muy a las claras del carácter apocalíptico que define al mundo de los narradores de 1957”.<sup>75</sup>

Otro factor importante que define, y de alguna manera determina a estas generación, es la eliminación de la anécdota, como lo mencionara Giaconi en las páginas anteriores, y esto es debido a que el mundo y sus precariedad o decadencia, no permiten el enriquecimiento de la anécdota, sino que encamina al escritor a remitirse solo a la interiorización de los momentos cruciales del desastre y el caos, como única posibilidad de valorar la condición existencial del ser humano contemporáneo.

---

<sup>75</sup> Promis, José: *La Novela Chilena Actual*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 197, pág. 171.

Esto escritores se concentran entonces en lo que describen, originan o sintetizan la finalización de procesos de angustia agónica que hasta aquel momento lograban conservar su orden, el cual aparentemente se mantenía sostenido por sí mismo. Este recurso se inició con Manuel Rojas, Carlos Droguett y algunos otros, pero no es hasta ahora, cuando resurge como generación que llega a instalarse definitivamente en nuestra literatura.

#### 2.3.5. LA GENERACIÓN DE 1972 O CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE ADOLFO COUVE

Según Cedomil Goic, pertenecen a esta generación, los escritores nacidos entre 1935 y 1949, cuyo periodo de gestación va de 1965 a 1979.

En este mismo esquema, sus años de vigencia se extenderían entre 1980 y 1994. Esta generación ha sido también denominada Generación del '70 o Promoción Emergente y corresponde al contexto artístico y literario en que se desarrolla la producción de Adolfo Couve.

Entre los escritores que la conforman están: Poli Délano, Cristián Huneus, José Luis Rosasco, Ariel Dorfman, Fernando Jerez, Carlos Morand, Antonio Skármeta, **Adolfo Couve**, Isabel Allende, Mauricio Wacquez, Ana María Güiraldes, Jaqueline Balcells, Ana María del Río, Alejandra Basualto, Cecilia Beuchat, Diamela Eltit, Luis Sepúlveda y otros, entre los narradores.

Jorge Teillier, José Miguel Ibáñez, Fidel Sepúlveda, Floridor Pérez, David Turkeltaub, Hernán Montealegre, Óscar Hahn, Jaime Quezada, Federico Schopf, Juan Luis Martínez, Hernán Lavín, Alicia Dauvin, Omar Lara, Waldo Rojas, Naín Nómez, Gonzalo Millán, Juan Cameron y otros, entre los poetas. José Chesta, David Benavente, José Pineda, Miguel Littin, que se asocian a la dramaturgia.

Dado el marco temporal, son escritores que experimentaron la crisis de los años 70 en Chile, y fueron testigos de uno de los peores momentos sociopolíticos del país, el golpe de Estado de 1973, lo cual trajo como consecuencia que muchos de ellos se fueran de Chile.

Los escritores que no alcanzaron o no quisieron exiliarse, por su parte debieron someterse a duros cuestionamientos sobre su producción literaria, que era autorizada o

no, si no contenía ningún tipo de llamado a la sublevación en contra del gobierno impuesto.

Para esto debían esperar largo y humillante tiempo, que podía pasar de meses a años. Muchos escritores optaron por la autocensura, y debían, si es que aún se arriesgaban a esto, escribir al abrigo de la oscuridad, clandestinamente. Fue así como la voz diversa y hermosa de las letras, que poco a poco se había ganado un lugar, se apagó de pronto por la represión.

Frente a esto, como era de esperarse, bajó notablemente la producción literaria, y como resultado obviamente también los lectores. Fue una época donde el miedo se hacía dueño de las acciones humanas, se actuaba comandado por él, y por la terrible eficacia de la censura. Sólo en 1983, un decreto oficial pone término a la autorización dictada el 11 de marzo de 1977, que autorizaba al jefe de Zona de Emergencia, para la fundación edición y circulación de nuevas publicaciones. Como era de esperarse, la autocensura dio origen a un lenguaje escritural muy complejo que daba cabida a múltiples interpretaciones: “Desde hace unos ocho años el libro chileno se ve sujeto en el aire. La historia toma una velocidad impresionante, nos es ajena absolutamente y, de repente, nos encontramos en un país que no nos pertenece y es muy difícil de escribir, a no ser que sea en metáfora, en pesadilla, en elementos simbólicos que ni siquiera uno entiende”.<sup>76</sup>

Aquellos que partieron al exilio desde la lejanía escriben en la nostalgia de la memoria. Aquella literatura, como era de esperarse, está enmarcada en la realidad sociopolítica de la época, realidad de la que era difícil escapar, y que no dejó a nadie indiferente. Es así que nuestra literatura se divide entre los que se quedaron y los que partieron e indudablemente se diferencian. “Los escritores chilenos fuera de Chile tenían un grado mayor de libertad para escribir y la censura no operaba con tanta presión en ellos. En la producción literaria del interior hay algo que no es nunca completamente dicho. Hay un punto ciego, un signo cero que se refiere a eso que no puede ser mencionado todavía”<sup>77</sup>.

La literatura del exilio tiene como característica, además, recordar el tema socio-político de Chile, el tratamiento del narrador, el cual tiene mucho poder al interior

---

<sup>76</sup> De la Parra, Marco Antonio: citado por Jaime Quezada, en: *Literatura Chilena, Apuntes a un tiempo 1970- 1995*, Santiago de Chile, Depto. De Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1997, Serie 20 años, pág. 35.

<sup>77</sup> Alcides Jofré, Manuel: “Lenguaje y Producción Literaria: Identidad y Exilio” en: *Juntémonos en Chile*, Congreso internacional de escritores, Santiago de Chile, Editado por (SECh), 1994, pág. 167.

del relato, ya que tiene una visión superior sobre los personajes, los manipula y vigila a su antojo y encierra todos los acontecimientos. En este tipo de relato, por lo tanto, el narrador controla al mundo narrado y el lenguaje utilizado pasa a tomar un papel esencial. Esta literatura además de tomar como temas los polos popular y democrático van siempre cargados de una valoración positiva. En conjunción con esto se muestran valores como la solidaridad, derechos como la libertad y la autenticidad juegan también un importante rol en estos textos. El tiempo adquiere una carga de negatividad y aparece como destructor, responsable de la ruptura, decadencia y degradación, por su parte, los personajes, muestran dos polos contrarios: o se adaptan a un cierto modo de vida o rompen los esquemas establecidos.

Algunos de los escritores o narradores más importantes que remiten a esta época en su obra son: Carlos Cerda, *Morir en Berlín* (1993); Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella* (1992); Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1987); Antonio Scármeta, *Soñé que la nieve ardía* (1981); Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía novelas de amor* (1989), entre otros.

En cuanto a la producción literaria de los escritores que se quedaron en Chile, está llena de simbolismos y teñida de nostalgia por pasado, la expulsión del paraíso, la pérdida del espacio añorado. El mundo se torna caótico, lleno de acontecimientos terribles y el escritor aparece como un ser desesperanzado, características que nos remiten, de algún modo, a la generación del '50 y su visión pesimista de la realidad, junto con lo vulnerable que resulta el ser humano, superado por los acontecimientos.

“La literatura chilena entabla un diálogo con su realidad. La literatura chilena no intentó reproducir el mundo donde se generaba ella misma, sino que más bien creó un conjunto de mecanismos y usaron otros a su disposición para proponer una fórmula lingüística que dijese algo con respecto a lo real. Lo real figura aquí, en el caso de la literatura chilena, como el gran intertexto que interpela y provoca reacciones que quedan documentadas escrituralmente”<sup>78</sup>.

Pero así y todo, algunos todavía se esforzaban por revivir el aliento de aquellas voces silenciadas por el terror. La Sociedad de Escritores de Chile, la Agrupación de amigos del libro, junto a Oreste Plath, gestor de las reuniones que se suscitaban en las salas de la librería Nascimento y por último el ¿Quién es quien de la literatura chilena?

---

<sup>78</sup> Alcides Jofré, Manuel: “Lenguaje y Producción Literaria: Identidad y Exilio”: Opus cit. Pág. 171.

en sus reuniones quincenales, que tenían como lugar de encuentro el Museo Benjamín Vicuña Mackena.

En 1984 se realiza el Coloquio de Literatura Chilena, organizado por el Instituto de Ciencias y Artes Sociales, CENECA y Sociedad de Escritores. A esta convocatoria llegaron escritores tanto de Santiago, como de regiones, lejanas y del exilio, lo que significó un acercamiento entre los escritores que se quedaron y los que sufrieron el destierro. Como resultado, se reunieron más de ochenta escritores, investigadores y profesores de literatura chilenos, lo que fue concretamente como una protesta ilustrada, manifestación clara de que nuestra literatura estaba viva. Pero luego de esta “manifestación literaria”, surge la organización Chile Crea (1988), un encuentro de artistas e intelectuales para la recuperación de la democracia chilena. Dos años más tarde, ya terminada la dictadura, en conmemoración del natalicio de Pablo Neruda (12 de julio de 1990), el Proyecto para la Educación de la Democracia (PRED), con el patrocinio de la División de Cultura del Ministerio de Educación, se inaugura un Encuentro de Poetas en Valparaíso. El mismo año, pero ahora en el mes de noviembre, hubo un encuentro de narradores chilenos, que tuvo lugar en Valdivia, con el lema Viva la Cultura. Dos años después, la Sociedad de Escritores organizaba el encuentro Juntémonos en Chile, el cual posteriormente fue publicado con el mismo nombre (agosto de 1992). Todos estos acontecimientos fueron como la mano que es arrancada de los labios silenciados por largos años, en los que la voz se vuelve grito desesperado, grito de verdad, grito de libertad y de justicia.

#### 2.3.6. CONTEXTO Y RASGOS NARRATIVOS DE ADOLFO COUVE

Adolfo Couve posee muchos de los rasgos de la generación del ‘50, comenzando por el tratamiento de aparente linealidad que presenta en sus relatos, especialmente en Cuando pienso en mi falta de cabeza y La comedia del arte, al interior de las cuales se producen quiebres de lo real. Y en lo que respecta al resto de sus obras: el tratamiento de la realidad circular, sería el rasgo más característico que lo adscribe a esta generación, además del tratamiento de los personajes como carentes de voluntad propia para asumir su superficialidad existencial. Otra característica que adscribe a Couve a un tardío momento de esta generación es el tratamiento del narrador que se representa a sí mismo en el mundo creado en el relato, poseedor de una alma herida, determinado por lo que le tocó vivir y sin muchas posibilidades de reaccionar al respecto, donde la historia, a su

vez, queda fuertemente determinada por este narrador personaje, que plasma al interior del relato, tanto su decadencia, como su susceptibilidad frente a la vida.

Por último, podemos señalar lo que el propio Adolfo Couve piensa con respecto al estilo de Gustave Flaubert, al cual se adscribe: “El ajuste entre contenido y lenguaje es completo, perfecto, tremendamente extremo. ‘Los sinónimos no cuentan’. El lenguaje queda definitivamente desterrado, no se explica lo que se escribe, más bien solo se describe, el autor se mantiene al margen, no se emiten juicios, los personajes se moverán, pondrán de pie y entenderán entre ellos, en la medida que el lenguaje en sus limitadas posibilidades también lo permita. Nace la novela exacta, pero trunca, el castigo de ambas partes, forma y fondo, hacen posible el todo, y este todo apunta a la belleza”<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Adolfo Couve: “El Oficio de Escritor en la Sociedad Contemporánea”, en: Juntémonos en Chile: Opus cit. pág. 139.

## CAPÍTULO III

### 3.0. MÉTODO DE ANÁLISIS

Para realizar el análisis del corpus definido en este Seminario, tendremos como referencia metodológica los planteamientos de Félix Vodicka y Oldrich Belic <sup>80</sup> dado su carácter operativo y el uso de categorías que se ajustan a nuestro objeto de estudio. Aquel carácter operativo se refiere específicamente al orden y categorización de elementos en la narrativa seleccionada de Couve bajo una mirada analítica estructuralista. Aunque parezca un tanto anacrónica la metodología elegida, podemos decir que solo se trata de una cuestión de conceptos. Con lo anterior queremos mencionar que tan sólo los nombres de las categorías para el análisis metodológico, son los que han ido variando de un tiempo a esta parte, pero no así la sustancia de aquellas categorizaciones.

Creemos que elegir a F. Vodicka y O. Bélic, ambos autores que derivan sus categorías de análisis del estructuralismo, significará para nosotros poder adoptar un orden y lineamientos precisos que nos guíen en este modelo de investigación hipotético deductivo, que hemos asumido.

Por medio de esta metodología, analizaremos desde una perspectiva realista El Cuarteto de Infancia (“El picadero”, “El tren a cuerda”, “La lección de pintura”, y “El pasaje”), y desde un punto de vista de “lo fantástico” las novelas “La Comedia del arte” y “Cuando pienso en mi falta de cabeza”, para averiguar y comprobar los mundos que constituyen cada corpus (realista y fantástico respectivamente, según lo definimos en nuestro Marco teórico) y el tipo de relaciones intertextuales que operan entre ellas (cuestión que definimos también en las páginas que siguen).

En primer término, ellos conciben el texto literario como una combinación inseparable entre la forma y el fondo. Luego establecen que en la obra literaria interaccionan tres planos “absolutamente inseparables”, pero abordables en forma diferenciada, lo que permite realizar un estudio más acotado de elementos específicos, con el fin de entender la globalidad del texto.

---

<sup>80</sup> Belic, Oldrich y Vodicka, Félix: El mundo de las letras. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

Los planos, que se desarrollan a medida que avanza el receptor en la lectura del texto son: el Plano lingüístico, el Plano temático y el Plano de la composición. El primero se relaciona con las decisiones que toma el escritor al momento de elegir un estilo en su forma de escribir. El segundo Plano está definido como aquel en donde se distinguen las motivaciones que generan los distintos temas que se desarrollan a lo largo de una obra. Por último, el tercer Plano es la convergencia de los dos planos anteriores que ayuda a determinar el asunto central o tema que envuelve a todo el texto.

### 3.1. EL PLANO LINGÜÍSTICO

La intención artística del emisor de una determinada obra literaria involucra una serie de aspectos lingüísticos que no obedecen al azar; por el contrario, están destinados, una vez que se produzca el cierre de la lectura del texto, a contribuir en su sentido global; estos que se conjugan para llenar de sentido a la lectura, dentro de un proceso plenamente consciente.

La conformación del plano lingüístico, según Vodicka y Belic, se sustenta en una serie de elementos identificadores del estilo que caracteriza la construcción literaria de tal o cual escritor, asimismo esos elementos van consignándole a la obra un significado específico y un sentido global determinado.

Un primer fenómeno que consideran en este plano es la “*denominación*”<sup>81</sup> que consiste en la determinación por parte del autor de entregarle un sentido definido a su obra que manifieste su intención como artista. Aquello no quiere decir que la obra literaria no posea ciertos aspectos que se dejan como parte de la interpretación de quien finalmente lee, pero es el escritor quien decide qué palabra usar, qué matiz le otorgará al tono de su obra: grave, irónico, melancólico o humorístico, y en qué momento lo hará.

Señalando todos aquellos elementos correspondientes a la denominación, podemos decir que el plano lingüístico es comparable al cimiento de un edificio. Sobre esta fortaleza se desarrolla la obra entera. El mencionado plano va en continuo avance, tratando de servir a los otros dos para culminar con el desenvolvimiento general de la obra.

---

<sup>81</sup> Belic Oldrich y Vodicka Félix: Opus cit. Pág. 70.

Dentro de un nivel de generalización mayor, se perseguirá en este plano la búsqueda del arquetipo como personaje y sus atributos caracterizadores.

Según el diccionario de términos literarios de Ana María Platas Tasende, el concepto de arquetipo se refiere a un modelo, ejemplo o prototipo, en el que se resumen las características esenciales de algo o de alguien. El término fue utilizado por Platón para indicar que las ideas eran los arquetipos de todo lo sensible.

Carl Gustav Jung designó mediante este vocablo una serie de imágenes modelo (la de divinidad, por ejemplo), que son iguales tanto en los pueblos de cultura distinta como en los individuos aislados y que, a partir de inconsciente colectivo humano, se hacen patentes en los sueños, las leyendas, los mitos, los símbolos, el arte, la literatura. En ciertas obras literarias aparecen arquetipos que encarnan problemas y actitudes positivas o negativas de valor universal, como se pueden encontrar en Edipo, Antígona, Don Juan, Tartufo, Fausto.

### 3.2. EL PLANO TEMÁTICO

Este plano es la dimensión en la cual se manifiesta el “asunto principal” sobre el que se desarrolla el texto. Podríamos llegar así a afirmar, por ejemplo, que determinado texto se basa en el tema policiaco, terrorífico, amoroso, etc.

Entonces, para poder hacer un estudio acerca de este aspecto en la construcción literaria, se hace necesario observar las características concretas de los elementos que conforman un tema: espacios, personajes, emociones, etc.

En este “nivel”, se van entrelazando variados aspectos de la realidad literaria desde una determinada “concepción de mundo”, en función de un asunto o tema. El uso de “motivos” ayuda a elaborar el plano temático. Los autores señalan que los “motivos” corresponden, dentro de este plano, a los elementos básicos.

Siendo la obra literaria un objeto de estudio tan complejo, cabe señalar que desde el punto de vista del plano temático, un tema principal puede ramificarse. Puede que aparezca también el caso en el que coexistan dos temas principales. En cualquier caso, no dejaremos de pensar que toda obra corresponde a la presentación de “mundos complejos” donde se “encadenan” motivos.

Los mundos complejos que forman parte de una novela, corresponden a:

- mundo de los personajes.
- mundo de las acciones.
- mundo de los medios ambientes.

El primero corresponde al mundo en donde los personajes pueden ser descritos tanto desde sus aspectos externos como internos (caracterización directa e indirecta respectivamente).

El mundo de las acciones contiene el devenir de la historia contada, en donde el autor provoca mayor o menor “tensión narrativa” al transcurso del relato, hasta poder llegar a darle una posible solución al conflicto.

El tercer mundo, el del medio ambiente, reúne los motivos que definen la atmósfera en la que se desarrollan las acciones y se despliegan los personajes.

Un aspecto de primera importancia señalado por los autores remite a los ámbitos que entregan determinada carga semántica al texto, los cuales intervienen en su recepción. Esos constituyentes del relato, que articulan el texto y la experiencia de lectura son el humor, la sátira, lo grotesco, lo absurdo, lo trágico, rasgos que abordaremos en nuestro análisis de los textos seleccionados para este Seminario.

Si en algún momento pareciera que hubiese alguna superposición entre el plano lingüístico y temático, es justamente porque el segundo deriva del primero y estos dos desembocan en el tercero para globalizar. Cabe recordar, de todos modos, que existe una clara diferenciación entre los elementos o categorías de análisis de uno u otro plano.

### 3.3. EL PLANO DE LA COMPOSICIÓN

Nos encontramos con el tercer plano, en donde se da paso al moldeamiento final de la obra en cuanto a su sentido general o visión global, que muestra lo que el autor quiere, eventualmente, comunicar de modo artístico.

En el análisis, consideraremos como primer elemento literario el factor tiempo. Conviene tener presente, según Vodicka y Belic, que es inadmisibile hacer un paralelismo entre el tiempo real y el que transcurre en una obra. El tiempo de la obra está artísticamente planteado, no obedece ni a una casualidad ni a una copia fiel de la realidad. El escritor, entonces, juega con este factor y lo desarrolla, dependiendo de la intención con que la obra está planteada.

Vodicka y Belic llaman “trama” a la organización de todos los sucesos de una obra. El factor guía de una trama es lo que se conoce como conflicto, desarrollado por los personajes, quienes ejecutan tal o cual acción.

Con respecto a la trama, el autor podrá utilizar diversas organizaciones. Puede, por ejemplo, anular la exposición dejando que tanto personajes como medio ambiente vayan siendo caracterizados y descritos a medida que avanza el conflicto. También podemos encontrarnos con un final abierto, en donde el escritor puede apelar a la imaginación del lector en la tarea de concluir la historia.

Dentro de la trama, también se puede jugar con los factores de “intriga” que crean mayor o menor tensión si la solución al conflicto se tarda más. Algunos textos suelen desviar la atención del lector con falsas pistas que llevan a sacar conclusiones erradas.

Para crear la trama y así definir el plano de la composición, Vodicka y Belic señalan que existe una infinidad de recursos creativos, que no solo pueden derivar de la capacidad imaginativa del emisor, sino que, además, puede recurrir a diversas organizaciones y esquemas de composición *ya existentes* dentro de la amplia gama contenida en el corpus literario. Esto quiere decir que lo que ya ha sido escrito, todo ese amplísimo cuerpo de obras ya existentes, pueden ser una valiosa fuente de recursos a la cual un autor puede acudir con el afán de armar su propio esquema de composición de un texto.

Estos planos son entonces los que haremos operativos en el análisis de las novelas, consideradas como un corpus.

### 3.4. LA INTERTEXTUALIDAD: REDES COMUNICANTES

Una de las hipótesis específicas en nuestro seminario, es la que apunta a determinar las relaciones intertextuales en las novelas de Couve. Acotando el corpus de obras que estudiaremos, nos abocaremos a las relaciones entre el Cuarteto de infancia - concepto inventado por los editores junto a Couve-, que adscribimos al "canon realista" ("El picadero", "El tren a cuerda", "La lección de pintura", y "El pasaje"), así como las novelas *La Comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, textos que se incluirían al interior del contracanon, debido a que su contenido manifiesta formas de lo fantástico.

Con el fin de aclarar la perspectiva teórica desde la cual realizaremos esa etapa del trabajo, es menester conocer previamente la naturaleza del concepto que utilizaremos, así como su definición más precisa.

Si nos remontamos a la etimología del término, decimos que el prefijo latino *inter* alude a la reciprocidad, entrelazamiento o interferencia. La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos; la cualidad del texto como tejido o red, la escritura como PALIMPSESTO<sup>82</sup>, afirmaría Gerard Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos previos.

La intertextualidad supone el fenómeno de la recepción, según Antonio Martínez<sup>83</sup>, tanto como con el de la producción, pues el término se refiere a la relación de dependencia que se establece entre los procesos de producción y recepción de un texto determinado, y el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él. Al respecto, se han determinado cuatro tipos de relaciones entre los textos:

3.4.1. Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto sobre otro. Su forma más explícita es la cita.

3.4.2. Paratextualidad: este segundo tipo está constituido por la relación que el texto mantiene con: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.

---

<sup>82</sup> Genette, Gerard: *Palimpsestos*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990, pág. 15.

<sup>83</sup> Martínez, Antonio: *La intertextualidad Literaria*, Buenos Aires, EUDEBA, 1995.

3.4.3. Metatextualidad, relación que une un texto a otro texto que habla de él, es decir, la metatextualidad es por excelencia la relación crítica.

3.4.4. Architextualidad, trata de una relación completamente muda que articula una mención paratextual (títulos, subtítulos, etc.) al interior de un texto.

De esta caracterización conceptual, la categoría más explorada como método de trabajo es la “metatextualidad”, en tanto se refiere a las relaciones interconectadas desde el corpus de obras con la recepción crítica y la experiencia de lectura.

Se debe a Julia Kristeva<sup>84</sup> el término y la noción de “intertextualidad”, derivado de la teoría de Bajtin<sup>85</sup>, para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro.

Todo el planteamiento de Bajtin radica en el entramado espiritual de la “dialogía”. La dialogía es, por lo tanto, el concepto clave de su desarrollo teórico, dicho en otras palabras, el carácter dialógico de del discurso es la base del concepto de intertextualidad.

La dialogía, establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Frente o al lado de la palabra objetiva y la palabra directa, denotativa, se alza la interacción de voces, la palabra como asunción de la palabra ajena, de la voz del otro. Se opone, por lo tanto, a la voz normativa y autoral, que resulta cuestionada.

Según lo anterior, nuestro hablar es un hablar también del otro. No somos propietarios de las voces que usamos, en tanto el lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto a voces de otros, no nos llegan de forma neutra, sino “cargadas”, configuradas con intuiciones ajenas: son materiales ya manipulados y como tales, en el plano semántico, no son solamente “semantemas”, sino también “ideologemas”, es decir, está empapada de estructuras heredadas por la tradición cultural a la cual el sujeto pertenece, estructura compuesta de supuestos e ideas, las cuales, desde la cognición humana, pretenden entender al mundo.

La herencia de las ideas conlleva a las ideologías que, una vez oficialmente

---

<sup>84</sup> Kristeva, Julia: citada por Antonio Castro en: la revista Filosofía y Literatura de la Universidad de Concepción, 1999.

<sup>85</sup> Bajtin, Mijail: Estética de la creación Verbal, México, Siglo XXI, 1989.

aceptadas, dan cuenta de las nociones de la realidad e idea de orden que se tiene del mundo: “vivimos rodeados en el seno de una tradición histórica que nos permite el diálogo y la comunicación, y es precisamente en la interpretación de cada individuo que se presenta entre apropiación de la tradición y distanciamiento o alejamiento de ella - prejuicio-, en donde puede surgir el sentido que se busca: la posibilidad de comprender”<sup>86</sup>. Todo texto, oral o escrito, mira en una doble dirección, pues también propicia posibles respuestas del carácter que sea.

De esta forma, la comunicación y el texto literario, entendido como expresión de comunicación escrita que se inscribe en la tradición, también pretenderá implícita o explícitamente, dar cuenta del acto de comprender.

Durante el proceso de análisis, pretendemos descubrir este acto de comprensión al interior de las novelas couvequeanas, las cuales están insertas en una tradición histórica y literaria específica, además de un programa o filiación de escritura asumido conscientemente.

Para ello, necesitamos hacer operativa la noción básica de intertextualidad, en tanto “el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que han precedido o seguido. “La intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella permite descubrir su significancia”<sup>87</sup>.

La intertextualidad literaria, en nuestro trabajo, será entendida entonces como la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, en este caso, “la producción de Couve respecto de sus propias obras”, en la perspectiva de cómo construye el mundo narrado, más los aportes y las conclusiones provenientes de la llamada recepción crítica. Esto obedece a que autor, obra, recepción crítica, incluidos los lectores ajenos al ejercicio de la crítica literaria oficial, operan como una estructura totalizadora en el proceso comunicativo, es decir, escribir y leer lo escrito. En tal sentido, Mijail Bajtín sostiene que la condición humana se concreta en función de la *dialogía*, ya que todos los elementos nombrados anteriormente mantienen relaciones en torno al diálogo, porque se “necesita de la existencia de otros”<sup>88</sup>, los cuales hacen uso de la expresión comunicativa en forma de enunciados, estructuras totalizantes de la

---

<sup>86</sup> Gadamer, Hans- Georg citado por Martínez, Alfredo, en: Poética intertextual y hermenéutica. Alpha. Revista de artes letras y filosofía. N° 12. Universidad de los Lagos. Osorno, 1996, pág. 8.

<sup>87</sup> Rifaterre, Michael: Citado por Gerard Genette en: Palimpsestos, Buenos Aires, Alfaguara, 1990.

<sup>88</sup> Bajtín, Michael: Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1989, pág. 263.

comunicación discursiva.

Ahora bien, cuando pensamos en las relaciones intertextuales en las novelas de Couve, nos preguntamos desde qué perspectiva analizaremos la intertextualidad, desde qué punto articulador se construyen redes de sentido que exceden el texto único. La respuesta radica en el proceso comunicativo, justamente cuando identificamos "el cambio de los sujetos discursivos y sus fronteras", debido a que las fronteras de cada enunciado se determinan por el cambio de los sujetos discursivos. En otras palabras, es el momento en que hemos finalizado el proceso de asimilación del mensaje (obra) que ha sido expresado escrituralmente por el emisor (autor), dando paso al proceso de elaboración de respuestas, relacionadas con la interpretación que damos de este mensaje. Paralelamente, nuestras interpretaciones se complementan -estando de acuerdo o no- con la respuesta de la crítica literaria en torno al mensaje del autor.

Por consiguiente, debemos recopilar y analizar información perteneciente a la recepción crítica hacia Adolfo Couve y relacionarla o compararla con nuestras propias respuestas o interpretaciones.

Para ello, encontramos en Michael Foucault<sup>89</sup> aquella arista digna de soporte para concretar el proceso de explicación pertinente. Sin embargo, lo primero, es referir a sus ideas centrales, con el propósito, además, de conectar el concepto y valor de la significancia, junto al aporte de este autor para el concepto que nos preocupa aclarar, la intertextualidad.

En su estudio, Michael Foucault plantea que el concepto de enunciado es un "átomo"<sup>90</sup> al interior de éste, por lo tanto y desde esta perspectiva, el enunciado es el núcleo por principio incuestionable de toda propuesta intencional -o no-, oral o escrita, de todo o cualquier sujeto, como veremos más adelante.

Por otra parte, se cuestiona la afirmación respecto de la existencia de los signos como único referente para la existencia de enunciados, en tanto los signos, son "formas que se imponen a lo enunciados", conjunto de caracteres que forman conceptos, los que unidos, a su vez, forman frases, dando a conocer, que sin la existencia de los enunciados no podría existir la lengua, ya que "la lengua no existe más que a título de sistema de

---

<sup>89</sup> Foucault, Michael: La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1993.

<sup>90</sup> Foucault, Michael: Opus cit. Pág. 133.

construcción para enunciados posibles”. De esta manera, el autor le otorga una identidad propia a esta existencia en particular llamada “enunciado”, entendiéndola como “una función de existencia” que traspasa las estructuras formadoras del lenguaje. La pregunta es si el enunciado como “átomo” del discurso determina las relaciones intertextuales.

Así, teniendo presente el concepto de enunciado, el autor afirma que durante el proceso de análisis enunciativo, nos encontramos frente a un "efecto de rareza"<sup>91</sup>, por lo tanto, nos encontramos frente a un estado o una condición de “raredad”, anomalía o singularidad presente en los análisis. Para Foucault, desde el punto de vista del proceso de análisis oficial, estos apuntan a totalizar las relaciones entre textos y unificar las instancias de SIGNIFICACIONES de los mismos, como si las significaciones tuvieran que ver solamente con los patrones culturales de un determinada época y nada más, es decir, el concepto de significaciones desde el punto de vista oficial, se entiende como una expresión limitada, propia de los discursos.

Ahora bien, la propuesta de Foucault, radica en afirmar que tal concepto de significancia es débil e ineficiente, porque para él, los análisis de los enunciados "reposan sobre el principio de que jamás se ha dicho todo"<sup>92</sup>, y es justamente ahí donde opera este principio de rareza, porque ella nos indica que en esta singularidad, se encuentra el espacio de lo no-dicho, propio o sui géneris del enunciado, por lo tanto, el concepto de significancia como expresión limitada del espíritu de una época, aparece ahora como una entidad infinita, llena de ausencias, presencias, de vacíos, etc., ocupando un lugar en el tiempo y el espacio, donde él determina la ocupación en el sujeto o los sujetos prestos a manifestar, por medio de la oralidad o la escritura, algún enunciado, y no colocar al sujeto como usuario absoluto de los enunciados: "Esta rareza de los enunciados, la forma llena de lagunas (...) el hecho de que pocas cosas, en total, pueden ser dichas, explican que los enunciados no sean (...) cosas que se transmiten y se conservan, que tienen un valor y tratamos de apropiarnos.." <sup>93</sup>.

En consecuencia, al ser propia la condición de infinitud en los enunciados, se rompe con las barreras del tiempo y el espacio, por lo cual la significancia es una cualidad igualmente infinita de los enunciados; de ahí su rareza y su cualidad de ser siempre interpretado, porque interpretar tiene que ver con la "multiplicación del sentido" de lo que se dice, de lo dicho, y no de quién lo dijo.

---

<sup>91</sup> Foucault, Michel: Opus cit. Pág. 200.

<sup>92</sup> Foucault, Michel: Opus cit. Pág. 201.

<sup>93</sup> Foucault, Michel: Opus cit. Pág. 203.

Cuando analizamos un conjunto de enunciados, es decir, un discurso, debemos tener presente que durante el proceso, nos encontramos con sus orígenes y su memoria, para ser capaces de entenderlos y re-leerlos, encontrando nuevos hallazgos.

Finalizando este desarrollo, nos damos cuenta que la afirmación de Riffaterre apunta a establecer que durante el ejercicio descubridor de las relaciones intertextuales, encontramos una infinita gama de interpretaciones posibles, ya que el texto en sí se encuentra lleno de cosas no-dichas, lo cual no significa que no existan. Desde esta perspectiva, y tomando en cuenta la idea de que no existen sujetos enunciantes, sino lo que se enuncia, lo dicho, ¿acaso Adolfo Couve no importa en tanto que sujeto y lo valedero es su discurso como contenedor de los enunciados?

Si seguimos a Foucault es así, por eso debemos encontrar en las lecturas y re-lecturas de las obras couvequeanas su origen, sus interpretaciones y relaciones con obras anteriores a ellas, tanto como las que la rodean, por lo cual estaremos centrados a estudiar cada obra como un discurso poblado de enunciados decidores de cosas no-dichas, por tanto no leídas, que debemos descubrir. Por último, respondiendo a la pregunta formulada al comienzo de esta síntesis, los enunciados sí tienen que ver con las relaciones intertextuales, en tanto que son poseedoras de múltiples interpretaciones y su análisis nos evoca a encontrar los (sus) orígenes.

## CAPÍTULO IV

### 4.0 ANÁLISIS DEL CUARTETO DE INFANCIA (CANON REALISTA)

#### 4.0.1 EL PICADERO <sup>94</sup>

##### 4.0.1.1. Argumento

*“El Picadero es una novela intrépida, sin impostación de voz, sin trucos formales, artística en el mejor sentido, llena de una secreta sabiduría, de una secreta tristeza, con páginas de una penetración magistral en el misterio de las relaciones humanas, en la inanidad de los destinos humanos. Su desencanto es su verdad, es su calidad literaria, es su belleza.”<sup>95</sup>*

Esta novela fue publicada por primera vez el año 1974, por Editorial Universitaria, posteriormente será impresa por editorial Pomaire en 1981, y Colón y Prat editores en 1988. El libro está seccionado en una primera y segunda parte y sus capítulos llevan el nombre de quienes los protagonizan respectivamente.

La novela consta de un desarrollo no lineal. Se muestran varias historias paralelas que tienen como eje articulador su relación con la familia Sousa, compuesta por Blanca Diana, el señor Sousa y su hijo Angelino: estos personajes constituyen el núcleo central de la novela. Cada una de las historias da pie a la siguiente, como una cadena en la que cada eslabón depende del otro.

El relato comienza con la historia de un niño, quien nos cuenta en el inicio la manera en que su padre trazó el picadero. Este pequeño aparece muy solitario, en medio de una gran casa, con muchos sirvientes, pero en el fondo nadie le acompañaba, hasta que aparece la señora Blanca Diana, con la excusa de tomar clases de equitación; es así como nos introducimos en los conflictos y personalidad de Blanca Diana, a través del pequeño que comienza el relato.

Blanca Diana se describe como una mujer solitaria, triste y melancólica, abandonada en un pasado del que se resiste a volver, como queriendo aferrarse a sus recuerdos, y sobre todo al de su hijo, fallecido trágicamente. Luego aparece la historia de un antepasado de los Sousa, el gobernador Zapiola, la cual aparentemente no aporta nada

---

<sup>94</sup> Todas las citas extraídas para el análisis de las novelas, están hechas sobre La Narrativa Completa de Adolfo Couve, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 2003.

<sup>95</sup> Valente Ignacio, reseña de El Mercurio, 27 de octubre de 1974.

importante al relato, sale a la luz luego de la llegada de Angelino a una escuela militar, donde el primero que fija su mirada sobre él es un profesor llamado Condardo. Seguidamente, aparece la historia de este en la que se hace su descripción psicológica, y del amor enfermizo que profesaba por Angelino Sousa.

La segunda parte del libro comienza con el relato de Raquel, hermana mayor de Blanca Diana, quien pareció vivir todo lo que ella no se atrevió; los caprichos, frivolidades, lo mundano y exagerado era representado por ella, en cambio Blanca Diana fue siempre poseedora de sensatez, recato y simpleza. Ambas terminaron viviendo destinos cruzados, ya que la primera (Raquel) por seguir un amor, se quedó viviendo en la miseria y el olvido, mientras que, por el contrario, Blanca Diana heredó de su padre su fortuna, y vivía despreocupada del dinero, pero también en soledad.

Posteriormente se incorpora a la historia Angelino, quien a veces en su propia voz, nos cuenta su desdicha e infelicidad, una especie de vacío que llena por un momento con Thérèse, una muchacha sencilla de la que se enamora; viven juntos un tiempo hasta que ella queda embarazada de Angelino; sin embargo, frente a la cobardía y a la pobreza de ella, deciden abortarlo y junto con ello su amor.

Por último, el señor Sousa, quien al principio del relato aparecía solo como comparsa, resultó ser misterioso y distante. En el fondo, era un ser que en su silencio guardaba un gran dolor. Tras la muerte de su padre heredó Villacler, una gran mansión donde vivía con su familia, frente a la desocupación se sintió vacío; aunque al principio amaba a Blanca Diana, luego de la muerte de su hijo, todo se tornó trágico; fue como si el mundo entero le diera la espalda, y él que no se conmovía ante nada, se detenía a llorar en las calles.

#### 4.0.1.2 Recepción Crítica de la Novela

En general, la crítica sobre Adolfo Couve es muy positiva; difícilmente se encuentra algo negativo sobre él, por el contrario, son múltiples las opiniones que le otorgan mérito y lo reconocen como buen escritor. Lo que en su mayoría destacan las reseñas y notas es la limpieza de la palabra, lo perfecto de la prosa, la simplicidad y el tratamiento del “efecto de lo real” dentro de la novela: “Que sienta el lector, en todo momento, que se encuentra en un mundo novelesco y nada le importe de cualquier otro mundo que lo roce, lo delimite, o en él se proyecte de una u otra manera. Como los

personajes tienen vida auténtica, y en la novela están viviéndola, lo mejor es atenerse a esta suerte peculiarísima, situarse en el libro y entenderlo lo mejor posible. No se le busque antecedentes ni enlaces. El mundo donde todo sucede es el de una novela que se llama “El Picadero”<sup>96</sup>.

Pareciera ser que lo que más llama la atención en cuanto a la manera de escribir de Couve, es el tipo de narrador que utiliza y los cambios de voz que le otorgan movimiento y fluidez a sus escritos: “A veces el tratamiento que da a sus personajes hace pensar en un padre justo, que da afecto y descubre las debilidades de su prole con absoluta seriedad, porque a diferencia del resto de los autores chilenos que han tratado el tema de las grandes familias, Couve no incurre en la crítica, ni en la justificación de los vicios, ni en la exaltación de las virtudes, sino que dedica su atención a esa parte cotidiana y a menudo sutil que hace diferente la vida de cada uno”<sup>97</sup>.

Del mismo modo, Ignacio Valente nos señala: “Nada semejante a Couve se encuentra en la narrativa de su generación. Entre los novelistas de su edad los hay ciertamente más hábiles; pero ninguno tan serio en la elaboración de su arte, ninguno tan honesto, tan lúcido, tan fiel a sí mismo, tan exacto en la expresión de su propio mundo como lo es Couve en la revelación de su melancólico sentido de la experiencia. Y, dentro de ese rango, pocos personajes recuerda uno tan perdurables en su humanidad y tan nítidos en su expresión narrativa como los seres misteriosos, precisos en su vaguedad, reales en su significancia, que pueblan esta extraña novela”<sup>98</sup>. Esto nos refuerza la idea de que su obra fue bien recibida y criticada en su momento, además de confirmar su buena calidad como escritor.

Uno de los aspectos en que algunos críticos divergen, como Hugo Montes, es en cuanto al estilo que pertenece Couve; se refiere al texto de Couve como inclasificable: “La sostiene un lenguaje depurado, objetivo, casi frío. El autor, por así decirlo, no se mete en su escrito. Este surge en el decir mismo, que cobra vuelo de autonomía desde el comienzo. No hay interés tampoco en describir a la manera realista”<sup>99</sup>.

Por otro lado, Martín Cerda quien prologa la primera y tercera edición del libro nos señala: “Couve se abstiene, por una parte, de estas inmersiones en una conciencia

---

<sup>96</sup> Del Solar, Hernán: “Adolfo Couve: El Picadero”, El Mercurio, Santiago, 29 de diciembre de 1974, pág. 5.

<sup>97</sup> Quintana, Sonia: “El Picadero, Adolfo Couve”, La Tercera, 9 de noviembre de 1974, pág. 7.

<sup>98</sup> Valente, Ignacio, reseña de El Mercurio, 27 de octubre de 1974, s/p.

<sup>99</sup> Montes, Hugo: “Reedición de El Picadero”, La Tercera, 20 de noviembre de 1988, pág. 14.

pulverizada, pero, al mismo tiempo, se prohíbe, por otra, toda descripción panorámica de la realidad del mundo. Esta doble abstención lo sitúa dentro de una de las orientaciones más significativas de la novela de los últimos cien años: aquella que permite remontarse desde el llamado *nouveau roman* hasta las obras ejemplares de Gustave Flaubert<sup>100</sup>.

Otro rasgo que se consideró como significativo en la obra de Couve es aquel que mencionamos al principio, esto es, la perfección en el tratamiento del lenguaje, por lo menos así lo expresa Mario E. Banic: “Siempre admiré en esa perfección rayana en la manía en el lenguaje y una sensibilidad casi femenina en el tratamiento de sus personajes, “El Picadero”, por ejemplo, es una novela breve de una exquisita perfección”<sup>101</sup>.

Por otro lado, el recuerdo forma parte importante a la hora de narrar en Couve, o mejor dicho la evocación de un mundo que se rescata del olvido, y vuelve a ser parte del presente, pero salido de su tiempo real, o a veces como una ensoñación que se confunde con la fantasía: “El Picadero” reordena un mundo crepuscular en base a reminiscencias de un narrador fragmentado por la fugacidad del tiempo. La fugacidad recorre el texto desenmascarando la inanidad de los destinos humanos. Este melancólico sentido de la existencia es rescatado sólo con la posibilidad del recuerdo evanescente. Recuerdos que se diluyen como el final de la novela, en el vacío: para Couve, la palabra rescata lo necesariamente vital para continuar el viaje<sup>102</sup>.

Con respecto al número de ediciones de la novela, fueron tres, y para cada una la crítica y comentario tuvo palabras de reconocimiento y aprobación, otorgándole un lugar merecido. Como comprobación de esto citaremos el siguiente extracto de el diario La Segunda, en la que se refieren a la obra de Couve: “A 14 años de su primera edición, la obra conserva para el lector de hoy toda la fuerza y actualidad necesarias para una propuesta literaria ‘pura’ que a lo largo de los años ha trascendido de la mano ejecutora a la intemporalidad...”<sup>103</sup>

Nos queda ahora por descubrir a qué estilo pertenece la obra; para ello podemos tomar en cuenta la opinión del mismo Couve, quien se suscribía al estilo de Gustave Flaubert: el realismo. Y posee mucho de él, desde su tratamiento del narrador, que

---

<sup>100</sup> Cerda, Martín: Prólogo a la primera edición de El Picadero, pág. 10.

<sup>101</sup> Banic Mario E: “La excentricidad de Adolfo Couve”. El Ovallino, 07 de febrero de 1992, pág. 3.

<sup>102</sup> Herrera, Marco: “El Picadero”, El Siglo, 22 de julio de 1993, pág. 9.

<sup>103</sup> Artículo de La Segunda, 14 de noviembre de 1988. S/A.

cambia de voz constante e imperceptiblemente, la forma casi imparcial de contar la realidad, hasta su prosa sobria y precisa que nos parece remitir a “*le mot juste*”, que tanto persiguió Flaubert.

#### 4.0.1.3 Plano Lingüístico

La narrativa de Adolfo Couve, en especial la de este relato, se adscribe claramente a la tendencia realista, al menos en los rasgos más característicos de su escritura, como por ejemplo la descripción de su entorno y de los personajes, además de la manera como hace patente lo que estos sienten.

La luz y la sombra son elementos que cruzan toda la obra, representando muchos contrastes que dan la sensación de estar visualizando una tragedia en la oscuridad, o un sentimiento ansioso y vivaz con la luz, lo cual además de otorgar un mayor énfasis al entorno en el que se desarrollan los hechos, en algunas ocasiones sirve para ejemplificar algún estado de ánimo o accionar de los personajes:

- “La cancha, como ella llamaba a todas esas construcciones, estaba situada lejos de la casa, *tras un oscuro bosque de castaños alfombrado*”.

Pág. 59.

Aquella cita es referida a la relación que mantenían Blanca Diana y el niño, por su parte, el *oscuro bosque* da la sensación de que había algo oculto, algo oscuro, de parte de Blanca Diana; eso oculto podría ser la muerte de su hijo Angelino.

- “Su caballo avanzó lentamente y ambos dejamos *la sombra del bosque* para introducirnos bajo *el fuerte sol de primavera*”.

Pág. 60.

Esto último hace alusión al momento en que Blanca Diana quiso hablar de la muerte de su hijo (Angelino) con el niño a quien le daba clases de equitación, y nos da la impresión de que la luz está relacionada con la verdad y el desahogo que puede producir aquello, aunque finalmente no se atrevió.

- “Hasta las mismas gradas llegaban los caminos de flores y pude ver cómo el sol destacaba la figura del obispo, *recortándola dorada contra la oscuridad del templo*”.

Pág. 66.

El siguiente es un extracto que nos da a conocer con gran sutileza la violencia que se produjo en Condardo, dándonos una pequeña demostración, una vez más con la luz, o mejor dicho, “*con la luz que se cuele por una puerta mal cerrada*”, que además nos está diciendo que allí adentro hay más luz, una luz muy fuerte, que está escondida tras una puerta de la noche. Recordemos que a Condardo le gustaba salir después que dejaba dormido a Angelino, y bajo el manto de esta dejaba fluir sus instintos y su violencia.

- “El desconcierto de Angelino fue grande, una violencia extraña se había dejado ver como la *mínima ranura de luz que se cuele por una puerta mal cerrada*”.

Pág. 70.

Del párrafo siguiente, podríamos desprender, además de la carga “*extraña*” que acompaña a la luz, la negación de Blanca Diana frente a lo que pasaba con su hijo y Condardo, aquella relación tan extraña que había entre los dos, además del cuidado enfermizo que profería El instructor para con Angelino:

- “Sólo se escuchaba el ruido del viento que agitaba los bordes del toldo, a través del cual *se filtraba una luz extraña Blanca*, recostada en una silla, *mantenía cerrados los ojos*”.

Pág. 73.

Aquella frase destacada, se podría interpretar como la negación o rechazo de Blanca Diana hacia lo que estaba sucediendo, hacia Condardo y la relación extraña que mantenía con Angelino, relación que ella nunca aprobó.

Veremos además, cómo la luz y la sombra es usada para matizar las personalidades de los personajes. Esta cita en particular que se refiere a la infancia de Blanca Diana, describiéndola tranquila y sin mayores acontecimientos:

- “Mientras la realidad se encargó de diseñar para Blanca una infancia *incolora* y pobre”.

Pág. 79.

Esta última, como ya dijimos es referida a la infancia tranquila y desprovista de locuras y fantasías como la de su hermana Raquel.

En el siguiente fragmento, vemos confundida la claridad de las ideas con la de la luz, referido a la vez en que Raquel probó a su padre con una fuga falsa, para ver si es que le afectaba su partida:

- “En aquel momento *lo advirtió todo con gran claridad*, aun cuando *sólo los faroles la proporcionaban*”.

Pág. 80.

La cita siguiente la interpretaremos como el ocaso en la vida de Sousa, ya que solo alumbraba para él una “*débil lamparita*” que junto al “*ocaso*”, nos remite al final oscuro que se acerca y a la atmósfera de su muerte:

- “El frío era intenso y la *lamparita colgaba débil* tras el vidrio de la cocina”.

Pág. 104.

Otra característica que se hace patente en el lenguaje de Couve es su descripción de los personajes, a los cuales rara vez describe físicamente, sino que se vale más bien de sus acciones y reacciones, las que nos van otorgando una idea de la forma de ser y actuar de estos, es decir su perfil psicológico:

- “Nadie había visto llorar al señor Sousa. Parece que esto le ocurría sólo cuando sentía pena de su persona. Ni siquiera sucedió a la muerte de Angelino”.<sup>104</sup>

Pág. 98.

Por último, queremos dar cuenta además lo recurrente que es en Couve la imagen de lo “redondo”, en sus distintas acepciones, ya sea circunferencia, círculo, giros, vueltas, óvalo, ondas, ruedos, esferas y curvas., recursos que comprobaremos con las siguientes citas:

---

<sup>104</sup>Estas características, serán desarrolladas en el plano temático por estar más relacionadas con este; esta cita solo es utilizada a modo de muestra para ejemplificar el lenguaje descriptivo del autor.

- “Clavaron con gran ceremonia una poderosa estaca y haciendo girar una yunta de bueyes, describieron una *circunferencia* perfecta”.

Pág. 55.

- “La cinta coqueta iba sobre el ridículo sombrero, y todo era *girar*”.

Pág. 55.

- “Le gustaba darlo a conocer a los vecinos, hacer *circular* las noticias”.

Pág. 55.

- “En la primera *vuelta*, el animal y yo nos adormilábamos...”

Pág. 56.

- “Cuando vi aparecer del otro lado del *redondel* a mi maestro...”.

Pág. 57.

- “El pelo negro muy limpio atado atrás en un moño, que a su vez, volvía completando el *óvalo* a partir de la despejada frente”.

Pág. 59.

- “El trigo, cual el mar, propagaba sus *ondas* en todas direcciones”.

Pág. 60.

- “Angelino aguardó afuera, en es patio rectangular que mostraba una cantidad de *circunferencias* de piedras desde las que emergían simétricos árboles”.

Pág. 63.

- “Ayer un hedor terrible nos invadía y hoy el alguacil y otros matarifes estaban haciendo un *gran ruedo...*”.

Pág. 65.

- “Saldías aguardaba tras el biombo (que ocultaba el ventanuco por donde *circulaban los platos*) a que sus patrones terminaran”.

Pág. 76.

- “El sol se dejaría ver tan sólo como una *esfera* incolora, que cruzaría el firmamento sin alterar en nada ese invierno”.

Pág. 91.

- “La llevó de la iglesia en un coche con todo el frente *curvo* y de cristal, y a la luna de miel en una goleta...”.

Pág. 99.

- “También le explicaron que allí se trataba de gozar cada uno por su cuenta, y la primera regla que *circulaba* en el ambiente era la de “piensa por ti”.

Pág. 101.

Considerando la utilización reiterada de elementos redondos, da la impresión de que nuestro escritor tiene una concepción circular del tiempo traspasada a la novela, no solo por la utilización de estos recursos, sino que además por su manera de narrar los hechos presentados en constante flash back o en transposición de hechos aleatorios, desde el comienzo; es por esto que nos atrevemos a pensar que Couve posee una visión cíclica del tiempo, ya que, al uso reiterado de palabras que remiten a lo circular, se suma la forma de narrar los hechos, en un volver constantemente al inicio o sobre la historia de cada uno de los personajes.<sup>105</sup>

Entre los recursos de lenguaje observados, en la novela se presenta el uso de paradojas las que le otorgan mayor armonía y belleza al relato:

- “Había y no había, era y no era. Se estaba en ese paréntesis que nada ni nadie intenta definir”.

Pág. 61.

---

<sup>105</sup> Esta última idea será desarrollada más detenidamente en otra sección del análisis (plano temático y de la composición).

Esta última frase, se usa para describir una incertidumbre o un aparente estado intermedio en el que resulta difícil definirse.

Otra paradoja importante es la siguiente, ya que se refiere a los sentimientos de Blanca Diana hacia Angelino, sentimiento que al parecer fue recíproco:

- “Nunca se supo si daba o quitaba al dar y si yo pedía bienes o amarras al recibir. Me lo otorgó todo sin yo sentirlo y yo la despojé de lo suyo sin que ella lo advirtiera”.

Pág. 60.

Aquí se advierte también una aparente contradicción entre dos ideas, pero a fin de cuentas remiten a una sola, lo que nos hace clasificarla como paradoja.

En la siguiente paradoja se identifica más bien, un dejo de realce a una idea expuesta anteriormente:

- “La verdad es que rejuveneció entre nuestras vejeces, permaneciendo en ese sepia que lo rodeó de luces inocentes”.

Pág. 73.

Esto último resulta ser más o menos como el estado en el que quedan las personas que han muerto, un estado de santidad e inocencia, y se mantiene a su vez con la imagen que murió: es gracias a eso que al pasar del tiempo todas las personas que permanecen vivas envejecen, mientras el difunto conserva su lozanía y juventud.

La última paradoja que quisimos tomar como muestra de las más representativas del relato es la siguiente:

- “Estaba a medias acobardado, a medias arrepentido, a medias vivo. Sólo el tiempo, la enfermedad y la muerte lo vencerían, y ante este espectáculo de verano terminado, se encontró y no pudo incorporarse y salir”.

Pág. 96.

Esta última idea nos otorga ciertos rasgos del estado de ánimo del personaje (Sousa), es decir, constituye un antecedente de sus sentimientos, además este panorama de verano terminado, si tomamos en cuenta las estaciones del año, como sucesor del verano viene el otoño, estación intermedia, que a su vez da la sensación de término, de cierre, y por qué no decirlo de muerte; es la época en que los árboles se secan, se caen las hojas, las temperaturas bajan, los días parecen más tristes, en este sentido puede reflejarse también la vejez del señor Sousa.

Otro recurso corresponde al de la comparación, muy bien utilizado en los relatos de Adolfo Couve:

- “El desparramo de mesas y sillas, los papeles y basuras indicaban que los veraneantes no regresarían. Desórdenes similares se ven en las salas de clase al toque de la última campana”.

Pág. 96.

El fragmento anterior nos remite a la soledad y el desierto que queda, después del bullicio y la aglomeración; otorga también una sensación de inmediatez, en el sentido de que un lugar que estuvo lleno de un momento a otro se vuelve inhabitado, y es esto lo que le da una mayor carga de significación a la soledad, es una soledad repentina y desoladora.

- “Reconocía la culpa y esperaba la voz de Dios. No como Caín oculto tras una mata”.

Pág. 94.

La cita anterior nos remite a una concepción religiosa, o por lo menos a un relato bíblico muy conocido; en el contexto del relato esto significa que Angelino, se hace cargo de la responsabilidad que tuvo en el destino de Thérésè. Frente a esto podríamos pensar que cuando la frase se refiere a: “*reconocía la culpa y esperaba la voz de Dios*”. Ese Dios podría no haber sido un Dios religioso, sino la propia conciencia de Angelino.

En la siguiente cita el narrador utiliza la comparación para ejemplificar y dar un mejor realce al tipo de vida que eligió vivir Raquel:

- “La ópera, vicio decimonónico, le sirvió de modelo para sus afines. “Se puede pasar por la vida creyendo cualquier cosa”, se decía, para justificar su afán de hacer propios los destinos de Norma, Gilda, Desdémona, Lucía, La Sonámbula, y todas aquellas desdichadas de tres actos que una vez muertas, envenenadas o raptadas, volvían a los camarines a cobrar el precio de su voz. Raquel no cantó esas vidas, las imitó ofreciendo la propia, lo que, si se emprende con la ceguera con que ella lo hizo, se consigue. Una ópera silenciosa y conmovedora que acabó con su destino”.

Pág. 79.

Podría decirse que esta característica de Raquel de querer imitar una ópera, realza o hace notar aún más las características con que se describe, y su carácter melodramático y exagerado referido en la novela:

- “El piano se fue desafinando *como todo lo que viene de la sociedad y permanece alejado de ella*”.

Pág. 85.

En la afirmación anterior tenemos ya un juicio social que se hace patente en el recurso comparativo, que devela una apreciación personal, la cual tiene además una carga negativa, ya que, está queriendo decir que, aquello que viene de la sociedad y pertenece alejado de ella se va deteriorando. Las dos últimas citas tienen en común el uso de significaciones musicales para enriquecer la imagen mental que provoca en el lector.

La imagen de la lluvia es universal, y Couve trabaja mucho con registros visuales que en su mayoría obedecen a situaciones de este tipo, queriendo decir por esto imágenes que cualquier ser humano pueda entender y representarse al leerla:

- “La lluvia borroneaba su imagen entre los árboles del parque”.

Pág. 75.

Existe otro tema recurrente en Couve que es la sexualidad, en este caso es referido a la manera de vivir la sexualidad de Condardo, amigo de Angelino, el cual puede ser definido o clasificado como una metáfora:

- “Se jactaba de no haber tenido nunca relaciones con una mujer y, sin embargo, ponía un énfasis desmedido en narrar la manera cómo apaleó las ramas de un aroma y *recibió en su rostro las gotas rezagadas del rocío*”.

Pág. 70.

También queremos hacer patente la presencia de una descripción preciosista:

- “Las aspas del molino de San Carlos a través del ventanuco del baño negaban esos principios de su madre y si le arrebataron aquel padre para siempre, eso no le impidió buscarlo en el mundo azul de lo permitido y en el rojo del fuego culpable”.

Pág. 105.

- “Si mis labios hicieron justicia a tanto desvelo e imprimieron en los suyos un beso, fue sólo en sueños. Sueño dentro de otro sueño, hijo dentro de otro ajeno, viejo amor dentro de uno nuevo”.

Pág. 63.

Aquí, una vez más Couve nos demuestra su increíble forma de plasmar imágenes a través de un buen manejo de vocabulario y de recursos, ya sean lingüísticos como poéticos.

Otra metáfora importante es la referida a la descripción poética que se hace de Blanca Diana, es importante mencionar que esta ocupa un lugar importante dentro de los recursos poéticos que utiliza Couve en su novela:

- “La nariz recta y fina sin hendidura, la boca justa, el mentón, sitio de las emociones, a veces tembloroso y débil, en otras firme y olvidado al cincel de un arcaico artesano”.

Pág. 59.

La metáfora anterior se refiere a la descripción de Blanca Diana, y nos da la sensación de que la belleza de ella ha sido labrada con el cuidado y dedicación que merece una artesanía, que aunque no es tan perfecta como una obra de arte o escultura, posee la belleza de lo simple; con tal descripción pareciera además que su mentón fuese grueso y algo descuidado.

- “Era cuestión, pensaba, de ajustar las piezas en ruina de su corazón. Pero cometió un grave error. La herida de Sousa se remontaba a los tiempos de Zapiola”.

Pág. 71.

Aquí vemos la semejanza que se produce entre el corazón y un reloj, o cualquier objeto; nos quiere decir que el corazón puede arreglarse, y como es un pensamiento de Condardo, nos da una idea de lo frío y calculador que era. Por otro lado cuando dice “*la herida de Sousa se remontaba a los tiempos de Zapiola*”, este último era de quien descendía Angelino, un gobernador que vivió en los tiempos de la conquista española. Tomando en cuenta esto, podríamos decir que su herida consiste en no tener una historia propia, en no trascender por sí mismo, sino que a la sombra de alguien que le antecedió.

Otros de los elementos recurrentes en el relato es la interrogación retórica, preguntas que el narrador hace al texto, a modo de reflexión y sin ánimo de ser respondida, sino más bien con la intención de mejorar nuestro panorama e identificación con el estado de ánimo de los personajes:

- “¿Qué me daba si ni la mano me permitía tomarle? ¿Eran acaso esas estancias desocupadas que uno podía recorrer sin ser visto siquiera? ¿Por qué algunos seres fantasmas nos llaman hasta parajes encantados y cambiantes laberintos que es imposible abandonar?”.

Pág. 61.

Lo anterior nos hace partícipes del interior del personaje, de sus cuestionamientos internos, preguntas mentales que se hace a sí mismo, sin la menor intención de responderse, sino mas bien de dar mas realismo al relato, ya que le otorga credibilidad y diálogo, además de una complicidad entre el narrador y lector. Esto tiene directa relación con el tipo de narrador que predomina en la obra el llamado omnisciente, el que entre otras cosas puede reconstruir las creaciones imaginativas de uno o de varios personajes<sup>106</sup>.

- “¿No estuvo él poseído de tanta vida? ¿Siempre aplicado en algo preciso?”.

Pág. 103.

---

<sup>106</sup> Ver, Anatomía de la Novela, de René Jara, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, S. A, pág. 104.

También pareciera ser una pregunta que nos hace el narrador, pero más que eso, es una pregunta cargada de ironía, un tanto burlesca, que nos lleva a afirmar todo lo contrario: la vida del señor Sousa estaba aparentemente llena, ocupada, pero la verdad es que siempre fue vacía y resuelta, sin nada que le quedase por hacer, sin nada de qué ocuparse.

En la obra de Couve encontramos un sinnúmero de palabras complejas que nos dan a entender que Couve era selectivo en cuanto a sus lectores; contamos dentro de este relato aproximadamente 83 palabras, entre las cuales había algunas “antiguas” o en “desuso”, otras rebuscadas, o para decirlo de otra manera, que requerían un mayor nivel de lectura y de repertorio lingüístico. En cualquier caso, son voces que evocan un tiempo o situaciones específicas, que remiten a un orden social aristocrático o ilustrado. Pensamos en “baldaquín”, “borlas”, “mayorazgo”, “conpiscuo”, entre otras:

- “Remataba ésta en un sublime *baldaquín* cuyo *dosel* estaba ricamente adornado con *borlas* y *guardamalletas* de colores”.

Pág. 64.

- “Suelen estar a la venta los *mayorazgos* en estas tierras lejanas”.

Pág. 65.

- “Una vez que el barullo de meriendas y lavados estuvo completo, el señor gobernador mandó revestir la carroza con tal cantidad de cartelones, *cintajos*, terciados, toldos y *drapeados* que no reconocía yo el *carromato* que en tantas horas nos molió a todos. Ordenó *enjaezar* las mulas con crespones tan lucidos que no los he visto ni en procesión de frailes”.

Pág. 66.

- “Aquel oficial se llamaba Condardo, pero jamás se lo nombró con tan *conpiscuo* apellido”.

Pág. 67.

- “Admitir, en primer lugar, todo lo que tenían a favor: gusto, clase, cultura, todas aquellas dotes que se deben a una familia con *prosapia*”.

Pág. 69.

- “Parecía ausente y, no obstante, no se perdía ninguno de los ademanes con que el monaguillo transportaba el misal o *escanciaba* el vino”.

Pág. 70.

- “Había dentro de estos bandos muchas jerarquías: cónsules, *cuestores*, brigadieres, ediles”.

Pág. 72

Además de estas palabras, están las de uso antiguo o anacrónico, las que sitúan al lector en una época pasada y otorgan al relato cierto ambiente que nos remite a un tiempo anterior, junto con una sensación de atemporalidad frente al momento presente, como por ejemplo: *cocheras*, *casaca*, *ropero*, *cinematógrafo*, entre las más representativas.

- “La cinta coqueta iba sobre el ridículo sombrero, y todo era girar: animal, maestro, estaca, casas, *glorieta*, pista y *cocheras*”.

Pág. 55.

- “Sobre la cabalgata, los grandes tilos oscurecían sus *casacas* vistosas y opacaban la elegancia de las damas”.

Pág. 62.

- “El terremoto del 1930 volcó un enorme *ropero* contra el muro en donde colgaba el retrato y este se quebró”.

Pág. 74.

- “Mi diversión consistió en observar a los alumnos de todas las razas tratando de alcanzar esas famas de libro de bolsillo que he visto en las novelas e incluso hoy llevadas al *cinematógrafo*”.

Pág. 91.

- “...nuestro señor montó en cólera y apretando con fuerza una alcachofa, la incrustó en la *vinajera*, salpicando a todos los que tenía en frente”.

Pág. 76.

Con todo lo anterior, corroboramos nuestra idea de que la narrativa de Couve es un tanto elitista en lo que refiere a la definición de su lector modelo, ya que si bien algunas palabras desconocidas pueden ser deducidas del párrafo en el cual están insertas, la gran mayoría de ellas requieren de una competencia de lectura más elevada, por cuanto es necesario recurrir a un apoyo para entender algunos vocablos.

Para concluir, diremos en general, con el objetivo de justificar el canon al cual pertenece la obra, que el efecto de lo real se produce esencialmente en el uso de la lengua viva, entendiendo por esto las distintas normas lingüísticas que se usan en la vida cotidiana para comunicarnos, además de la verosimilitud que se logra a partir de la descripción de ambientes y situaciones que nos introducen en un universo conocido y creíble con respecto a lo que ocurre al interior del relato; dicho de otra manera, la mimesis, entendida como la imitación de la vida, las costumbres, la sociedad, del tiempo o época y las personas que viven y se comportan de acuerdo con esta.

#### 4.0.1.4 Plano Temático

##### ❖ Tema

El asunto principal en la novela es la muerte, entendida esta con distintas acepciones. Desde el punto de vista moral, como es el caso de Raquel, que muere para su padre cuando decide huir su hogar; otra muerte similar es la del señor Sousa, ya que se entrega a sus amantes y engaña a su mujer, lo que podría interpretarse como la muerte de sus valores, los que a su vez fueron marcados por otra muerte anterior, la de su padre.

La de Cardillo, podría clasificarse como muerte social; la siguiente cita nos da cuenta de esto:

- “Fracasado del conservatorio de Milán, se casó con una napolitana, quien lo abandonó después de su primer hijo. Cardillo huyó a América, pero tarde. Aquí le destinaron un cuarto indecente, dos direcciones de parroquias para afinar el órgano y una docena de niñas que estaban deseosas de aprender a cantar en sus casas”.

Pero sobre todas estas muertes, la más importante es la ausencia de vida, que se produce en Angelino, ya que esta acarrea un montón de acciones y reacciones que van conformando el relato. Es a causa de esta que Blanca Diana va en busca del niño, con el pretexto de que le enseñe a montar, y es a partir del pequeño que se da inicio a la novela

En El Picadero, se encuentran variados temas; a continuación veremos los más recurrentes en Couve, entre ellos la idea de muerte, la homosexualidad, la conformación de la vida como un ciclo, la religión o religiosidad, la vanidad, la hipocresía y las contradicciones humanas.

La idea de la muerte es muy marcada en Couve; es así como en ocasiones se hace patente, quizás no intencionalmente, una visión de mundo o concepción de ideas propias, que pueden ser universales:

- “La muerte de un amigo obliga a revisar la relación hasta el principio... Las culpas, los errores, nos señalan a nosotros y a ellos, lavados de rostro, transparentes, adquieren el recuerdo de la apariencia de un santo”<sup>107</sup>.

Pág. 73.

Otro momento importante en el que aparece esta idea ocurre con la muerte del señor Sousa, la cual se relaciona con el ocaso del día, aunque puede tratarse con la originalidad más genial, obedece a una imagen universal, el ocaso de la vida:

- “El señor Sousa había muerto cuando el sol dejó el balneario y la primera ola se levantó agresiva tras la barandilla de fierro. Si se incorporó fue muerto...”<sup>108</sup>.

Pág. 104.

Debemos hacer notar además que en el relato son narradas, nombradas o aludidas las muertes de la mayoría de los personajes.

- “Existía entre ellos una realidad irreparable: la muerte de Angelino”.

Pág. 73.

---

- “A la muerte de Raquel, se sintió aliviado”.

Pág. 101.

- “Cuando Raquel enviudó, intentaron mejorar su situación y acercarla a la familia”.

Pág. 82.<sup>109</sup>

- “Si se incorporó fue muerto, y aun cuando aceptó lo cubrieran con el paraguas, lo hizo para evitar el escándalo y guardar las apariencias”.

Pág. 104.

El siguiente tema inserto en la obra de Couve es la sexualidad, en este caso es referido a la manera de vivir la sexualidad de Condardo, amigo de Angelino:

- “Se jactaba de no haber tenido nunca relaciones con una mujer y, sin embargo, ponía un énfasis desmedido en narrar la manera cómo apaleó las ramas de un aromo y recibió en su rostro las gotas rezagadas del rocío”<sup>110</sup>.

Pág. 70.

Junto a este tema podemos referirnos a la homosexualidad como un subtema dentro del anterior (sexualidad), referido a la relación que mantenían Angelino y Condardo:

- “El amor entre Sousa y Condardo adquirió para ellos las proporciones de una aventura inigualable. No fue lo mismo para la madre o para el director del establecimiento, quienes vieron en aquella unión la pobreza que significa la dependencia entre dos hombres”.

Pág. 67.

Retomaremos el tema de lo circular, esbozado ya en el Plano lingüístico, que en Couve nos da la impresión de que es algo más que una simple sucesión de palabras que

---

<sup>109</sup> Esta última cita alude a la muerte de Cardillo, esposo de Raquel, por otra parte queremos hacer notar, solo a modo de anécdota, que son relatadas o nombradas las muertes de la mayoría de los personajes.

remiten a lo redondo, sino que responden más bien a una concepción de la vida como un ciclo, en el que se vuelve una y otra vez sobre el inicio, otorgándonos un panorama diverso y que puede cambiar según la percepción de cada personaje. En la siguiente cita por ejemplo, vemos la voz del niño que inicia el relato, y nos cuenta sus lecciones de montar con Blanca Diana, luego al final de la novela el señor Sousa remite al mismo episodio; esto pone en evidencia que la información ha sido dosificada por Couve y cada personaje aporta algún detalle nuevo a la historia:

- “Cuando yo arribaba hasta el parque, ella me hacía conducir de inmediato a las caballerizas, dando a entender que la casa pertenecía a otra realidad, dolorosamente compartida con el esposo, quien por lo demás aborrecía montar a caballo”.

Pág. 59.

- “Ahí en esa terraza se vio, y le fue difícil abandonar el lugar. Blanca Diana estaría con aquel muchacho con el que se había encaprichado, o sacando un fastidioso solitario”.

Pág. 103.

Por otro lado, El Picadero que le dio nombre al libro y que aparece referido (aparentemente) solo al principio del relato, parece ser una metáfora, ya que el niño que nos relata la historia al principio nos cuenta que su instructor lo ataba a una estaca y él se limitaba a dar mareadoras vueltas sobre su caballo: “El relato, al enmarcarse, junta el principio y el final. El tiempo asume la imagen circular informada desde el espacio en la forma del picadero”.<sup>111</sup> En torno a éste comienzan a girar las demás historias, estando cada una relacionada con la otra y desencadenando de esta forma el relato, a partir de evocaciones de momentos pasados. Podríamos interpretar así nuestro paso por la vida, como atados por nuestros actos a una estaca llena de recuerdos, alrededor de los cuales nos limitamos a dar vueltas.

Podemos considerar además, el final de la historia donde aparecen “las aspas del molino”, que también producen un movimiento circular y que aparece al final del relato, como cerrando este ciclo de historias, las que si comenzáramos a leer desde la última (el señor Sousa), no cambiaría su sentido, ni resultaría difícil de descifrar.

---

<sup>111</sup> Céreceu, Luis: “A propósito de Couve y Hagel, narradores” en: Revista Aisthesis n°24, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991, pág. 86.

La religión aparece en contadas ocasiones para hacer alusión mas bien a la conciencia, ya sea en forma de culpa o remordimiento, que se hace patente en una reflexión de los personajes:

- “Lo que sí temía Sousa eran los terremotos, momentos en los que sentía que la paciencia de Dios no era infinita y que todo ese desajuste estaba hecho para castigarlo a él”.

Pág. 101.

- “Tal vez los dioses del infierno le pedirían cuentas”.

Pág. 103.

La vanidad es otro tema que va en conjunto con las características de los personajes, las cuales le otorgan un matiz de realismo, ya que todos o la mayoría de los personajes poseen características propias de la imperfección humana que se relacionan con esta, tales como la hipocresía y las contradicciones propias de toda persona.

- “Los polvos, afeites y porquerías modelaron una vejez precoz en la muchacha, y como acontece con la vanidad fue el suyo el único rostro que toleró enfrente. Allí ensayaba los gestos que luego representaría junto a la puerta del salón, cerca del comedor, en la gran escala, en fin, por todas partes”.

Pág. 78.

En la siguiente cita, quisimos dar cuenta de la contradicción entre las personalidades de Raquel y Blanca Diana, contradicción que a su vez puede ser vista como complementaria, obedeciendo a la dualidad de sus caracteres.

- “Así, las dos hermanas quedaron separadas por opuestos insalvables. Lo curioso es constatar que cuanto hacían lo hacían en razón de la otra parte. Las aventuras de Raquel necesitaban de la resonancia que en Blanca alcanzaban, y esta sentía una secreta alegría de saberse la estabilidad que su hermana no era capaz de lograr. En realidad, Blanca vivía en los acontecimientos de Raquel, y esta tenía su seguridad en el zurcido cotidiano de su hermana”.

Pág. 82.

También se hace patente el sentimiento de egoísmo o competitividad, tan normal en nuestros días; esto plasma a su vez, aunque sea subterráneamente, una concepción o

idea del mundo, que también podríamos interpretar como reflejo de la realidad en la que se está inmerso, la cual se ve evidenciada a ratos en la obra:

- “La pena, la tristeza, estaban proscritas entre esa gente, y cuando el señor Sousa las llevaba en la cara, lo obligaban a dejarlas de lado. También le explicaron que allí se trataba de gozar cada uno por su cuenta, y la primera regla que circulaba en el ambiente era la de “piensa por ti”.

Pág. 101.

Frente al conjunto de estas historias, lo que más las une es el sentimiento doloroso y permanente de la soledad. Cada uno de los personajes se aferra a algo que resulta ser fugaz y perecible, como un sueño que dura mientras otro quiera soñarlo. Todos estos personajes se ven determinados, a su vez, por la angustia terrible del abandono y viven ansiosamente buscando en sus recuerdos, en la memoria, algo de la alegría que un día tuvieron, y que dolorosamente al pasar del tiempo se torna más borrosa e indescifrable.

#### ❖ Personajes

Según mencionamos en el Plano lingüístico, estos son mayoritariamente descritos en sus rasgos psicológicos a partir de sus acciones, es por lo tanto fundamental destacar que personajes y acciones están íntimamente unidos: “El picadero es el escenario de las vidas fragmentadas, condenadas a un quiebre permanente, narrado en función del fragmento, del corte, de la disociación. Simetría exterior que esconde la esquizofrenia interior... Abulia generada en la neurosis, los personajes sólo pueden optar a la mentira, como instrumento de supervivencia”<sup>112</sup>. La descripción de los personajes es indirecta, entendiendo por esta la que provienen de los datos suministrados por los propios personajes, ya sea en su discurso o comportamiento.<sup>113</sup>

Blanca Diana es el único personaje que es descrito con mayor detención y esmero, aunque no por esto su caracterización carece de un lenguaje un tanto preciosista o metafórico:

- “Era muy hermosa, con aquella pregunta que nos hacemos ante las cabezas griegas. Sin un detalle y desprovista de todos. Líneas simples y profundas que, envolviéndola entera, entregaban los más armónicos rasgos. El pelo negro, muy limpio atado atrás en un moño, que a su vez, volvía

---

<sup>112</sup> Céreceu, Luis. Opus cit. Pág. 85.

<sup>113</sup> Estos y otros detalles técnicos, son desarrollados por: René Jara. Opus. cit. Pág. 102.

completando el óvalo a partir de la despejada frente. Los ojos grandes con la picardía conmovedora que le entregaban dos párpados quedos. La nariz recta y fina sin hendidura, la boca justa, el mentón, sitio de las emociones, a veces tembloroso y débil, en otras firme y olvidado al cincel de un arcaico artesano. Las manos un tanto desproporcionadas, eran su falla. Pero siempre enguantadas y desprovistas de joyas, se me hicieron familiares y, como todo defecto, queribles”.

Pág. 59.

Otro personaje importante es el señor Sousa, el cual es descrito no directamente, sino también de acuerdo con sus acciones, lo que sin duda caracteriza a este y los demás personajes que van apareciendo al interior del relato:

- “Su puerilidad le impedía asumir a las personas, y cuando un compromiso lo ataba, buscaba desesperado la manera de sentirse libre otra vez”.

Pág. 97.

- “Compraba a diario el derecho de volver a su propio hogar. Al dejar el burdel o las casa de sus queridas, sabía Sousa que las liberaba de su presencia, otorgándoles las facilidades para que lo engañaran a su vez”.

Pág. 99

Otro personaje de mucha importancia es Angelino Sousa, quien en general es un ser algo retraído, tímido y manejable, primero por su madre, y luego en una primera instancia por Condardo:

- “Entonces el joven valiéndose de un durazno bien madura, se lo lanzó brutalmente contra el vidrio trasero. El automóvil se detuvo y a Angelino le fue imposible suspender allí esa manifestación y debió continuarla precipitándose contra la puerta del coche (...) Sabía el señor Sousa que Angelino no se atrevería a agregar nada más. Por ello los había tuteado.”

Pág. 88.

Los personajes tienen además de una jerarquía narrativa, una jerarquía social; esto determina de cierto modo su interacción con el mundo y sus características. Cardillo, por ejemplo, personaje secundario, pensó por algún momento que al casarse con Raquel,

quien provenía de una familia aristocrática, mejoraría su calidad de vida y la irrealización de esto desencadenó su frustración y actuar frente al mundo:

- “Cardillo, vuelto a la vida, era un ser ávido que se aferraba a esta jovencita con una necesidad desesperada, como de querer recuperar en ella a otra mujer, años de juventud y hasta la ilusión de llegar a ser un gran compositor (...) Cardillo incluso le fue infiel y las deudas lo volvieron un ser repelente.”.

Pág. 81.

Condardo es otro personaje que aparece como un ser calculador y manipulador, quien estudia todo con detención para hacer cumplir sus objetivos, que por lo demás nunca estuvieron demasiado claros, tal vez en su actuar se dejaba entrever algo de codicia:

- “La tarde que Angelino cruzó el salón del casino militar, Condardo lo adivinó todo. Acostumbrado a buscar de entre los cadetes nuevos a su presa, sabía leer en una nuca, en un ademán, Todo un contenido. Hacía tiempo que buscaba un ejemplar de estos.”

Pág. 69.

Blanca Diana es descrita además, como una mujer apacible y aferrada terriblemente al recuerdo de su hijo muerto (Angelino), al que busca recordar a como de lugar, tal vez en un intento desesperado por rescatar un resto de la felicidad que proyectaba su maternidad; con ese fin recurre al niño (utilizado como narrador al inicio) que nos introduce en el relato.

Raquel es la contraparte de Blanca Diana, ya que aunque no es descrita físicamente, por lo menos desde la perspectiva del accionar eran totalmente opuestas:

- “Raquel, desde niña, tomó para sí el disfraz del temperamento, la pasión y el antojo, haciendo el personaje irreflexivo que actuaba por medio de teatrales posturas, dejando en cada mueble un ademán. Blanca Diana no tuvo otra alternativa que ocupar el papel opuesto y recibir en su ser a la moderación, el trabajo y la sabiduría”.

Pág. 78.

El señor Sousa es un personaje egoísta, hipócrita e insensible, quien solo es capaz de compadecerse de sí mismo, y de la soledad en la que terminó sus días. Este era un hombre que lo tenía todo (materialmente) y no era feliz, porque lo habitaba la desoladora tarea de inventarse una ocupación; para eso no encontró otra más que sus amantes, ya que estuvo tan preocupado de compadecerse, que no fue capaz de valorar ni disfrutar lo que poseía, y tal vez únicamente lo tuvo por complacer a la sociedad o el círculo social en el que estaba inmerso; en fin, son estos rasgos de infelicidad, soledad y tristeza los que lo acercan definitivamente al ser humano real, y por qué no decirlo, al canon realista, ya que fue desde la aparición del realismo en el siglo XIX, cuando se comenzó a tratar los personajes, en su manera de actuar, pensar, hablar, de manera más natural, en conjunto con sus características, ya sean psicológicas o físicas, desde aquel momento se comenzó a romper el esquema de los personajes ideales y perfectos, en contraposición con el antihéroe, que no resultaba ser más que una imitación falsa y demasiado evidente de la realidad.

- “El dinero le ayudaba a solucionar los problemas en el lado oculto de su vida. Compraba a diario el derecho de volver a su propio hogar. Al dejar el burdel o las casas de sus queridas, sabía Sousa que las liberaba de su presencia, otorgándoles las facilidades para que lo engañaran a su vez”,

Pág. 99.

- “Su natural escepticismo lo hizo aclimatarse a aquellas diferencias y en medio del derrumbe se preguntaba: ¿qué se cae? Pero la verdadera y horrible realidad no la tuvo presente el señor Sousa. Al enfrentar dos mundos y servirlos se dividió y quedó apresado en medio... Con todo esta dualidad suicida respondía a la moral del señor Sousa”.

Pág. 105.

Por último, Angelino es un personaje melancólico y de carácter débil, que no era capaz de actuar por sí solo y se dejaba llevar por las personas y acontecimientos que le sucedían; fue así como se relacionó con su entorno y con las personas que formaron parte de su vida: Blanca Diana, Sousa, Condardo y Thérésè.

- “Mi madre quería sentirse sola, mi padre también, y yo volver. Por la noche abrí las puertas de mi balcón que daban sobre el Palais- Royal, y grité:

-¡No soy feliz! ¡No soy feliz!”

Pág. 90.

Esto último fue tomado por los padres de Angelino como una anécdota, lo que nos da cuenta, una vez más, la manera superficial con que se relacionan los personajes.

- “El último recuerdo que tuve de Thérésè fue cuando al subirse al autobús me miró. Yo estaba lejos. Ella decidía. En esto habían ido a parar el amor y la ternura. No me atreví a sacar a relucir mis viejos preceptos de creyente (...) Esa noche en el hotel no pude alcanzar la cama y me caí. Mi madre, viéndome en ese estado deplorable, resolvió abandonar Francia e iniciar nuestro viaje a Italia”.

Pág. 94.

#### ❖ Ambientes

El espacio físico que da inicio al relato es el sur, un lugar algo frío, con mucha naturaleza alrededor, grandes parajes que nos remiten posiblemente al sur de Chile.

- “Con la llegada de esas fechas, mi padre se iba a la ciudad a sus quehaceres oficiales, obligándome a continuar con mis lecciones de equitación hasta las primeras lluvias.”

Pág. 56.

En esta atmósfera es donde ocurre la mayor parte del relato, tomando en cuenta que Villacler quedaba en un lugar cercano a este.

Otros ambientes importantes son también los referidos a los viajes que hacen los personajes; aquí podemos tomar en cuenta Europa en general y algunos lugares específicos nombrados por los personajes, como el hotel Palais- Royal o el Richelieu, por ejemplo.

Por otra parte, es importante destacar, que los ambientes en los que interaccionan los personajes, dependen de la clase social a la que pertenecen, ya que estos deben ir de acuerdo con los lugares que habitan y las personas con las que se relacionan. Raquel, por ejemplo, que al decidir escapar con Cardillo, cambió su situación económica, y con ello el entorno donde vivía y las personas con las que se relacionaba:

- “Como Raquel perdió su condición en plena juventud, se aficionó a establecer amistad con empleadas domésticas. Ella, que en otro tiempo no se dignó descender al repostero o **a la cocina, se vio obligada a ser recibida sólo allí.**”

Pág. 82.

La oposición luz y sombra, es otra característica presente, y son utilizadas para otorgar una atmósfera más tenue u otras veces de mayor claridad, dependiendo del realce que se quiera lograr, o del ambiente en el que se desenvuelven las acciones de los personajes, todo esto es proporcionado por el narrador, quien de esta manera nos dibuja en la retina el escenario propicio para que se realicen los acontecimientos:

- “Los respaldos vacíos se introducían en las sombras”

Pág. 76.

- “Luego suspiró, miró el salón de noche y buscó la puerta de calle”

Pág. 81.

Los dos extractos que anteceden, son muy parecidas a las escenas de una obra dramática, en las que el escenario se apaga lentamente para seguir con otro acto. En cambio, la siguiente cita, nos sitúa más bien en un clima algo lúgubre, donde se desarrolla el relato, pero también podría interpretarse como una extensión de la soledad que sentía Angelino en el alma.

- “A las tres de la tarde, todo gris y blanco con verde muerto y ramas, la gente laborando muy adentro con luz encendida en pleno día y yo deambulando, haciendo sonar la estridente campanilla de los anticuarios y galerías de arte”.

Pág. 91

Todo esto ha sido desarrollado en el Plano lingüístico, por ser un recurso recurrente en el lenguaje de Couve, los contrastes, matices y juegos de sombras, características que pueden muchas veces relacionarse, o al menos aportar mayor significancia al estado de ánimo de los personajes.

#### 4.0.1.5 Plano de la Composición

##### ❖ Conflicto

En el relato predomina el ambiente de realista, dado principalmente por los diálogos o cuestionamientos internos de los personajes, lo que le otorga una mayor soltura y naturalidad al relato, dando así la sensación o atmósfera que se da naturalmente en las personas cuando nos cuestionamos o preguntamos algo; en otro sentido los diálogos no resultan artificiales, ni añadidos forzosamente a la narración, sino que al contrario, son el resultado de una necesidad de los personajes que con la ayuda del narrador, exteriorizan y socializan (con el resto de los personajes) su sentir.

A esto podríamos agregar que existe una total congruencia con la época y el entorno en el que están inmersos los personajes y sus acciones, lo que técnicamente llamaremos “verosimilitud”, planteada esta como la capacidad de un autor de insertarnos en un conjunto de parámetros comunes o atmósferas que caben dentro de un concepto (universal) de lo posible. En este sentido, se ve cumplido al interior de la novela el objetivo principal de la literatura realista, hacernos creer que estos mundos existen y que los personajes que aparecen al interior del relato representan acciones coherentes con el mundo ficticio del que forman parte.

La trama principal del relato se desarrolla en Blanca Diana, la que sufre intensamente por la pérdida de su hijo; junto a esto se ve truncada su realización de madre y forzada a depositar en alguien ese amor que se vio interrumpido por la repentina mano de la muerte. Después de esto, busca a alguien que sustituya este vacío tremendo y ávido de ser llenado y lo encuentra en el niño que busca al inicio de la novela, el cual aparece innominado, tal vez porque no es de mayor importancia; esto por su parte realza aún más la importancia de Blanca Diana, ya que el niño y su historia quedan subordinados a ella<sup>114</sup>:

- “Llevaba algún tiempo en éstos ejercicios, cuando divisé sentada junto a la baranda a una dama enteramente de negro, inmóvil, de la cual sólo resaltaba contra el follaje su cara (...) Como yo no respondiera y sólo atinara a descubrirme, añadió:

---

<sup>114</sup> Solo a modo de referencia diremos que existen varias acepciones en el diccionario de Diana: Blanco o señal, pero aquella que nos importa es “Punto central de un blanco o tiro” ;esta última podría explicar, en parte, la importancia de Blanca Diana al interior del relato y como centro del acontecer.

-Tu padre me ha hablado mucho de tus proezas. Yo también monto y me gustaría que me dieras unas lecciones”.

Pág. 56.

- “Ella me narró una parte. Fueron en realidad los mozos y los empleados los que dando cada uno una parte al mosaico, armaron en su totalidad la tragedia (...) Tenía mis ojos y mi frente, era de mi talla y cuando cabalgábamos, ella, en muchas ocasiones, se precipitaba sobre mis riendas para gritar:

-¡Angelino, no sigas!”.

Pág. 62.

Nos enfrentamos también desde comienzo, a la enigmática presencia del señor Sousa, que junto con Blanca Diana consideramos que son los más importantes dentro de la novela, impresión dada además porque su historia es la que cierra el relato.

Este personaje aparece en escena desde el principio, aunque solo como comparsa, pero luego nos enteramos de su pasado, la muerte de su padre, la rudeza de su madre y la tremenda carga que significa afrontar una vida vacía, en la que todo estaba ya concluido, dado, comprado, y en la cual se debía limitar a dejarse vivir. No es sino hasta el final cuando conocemos su dolor, soledad y desesperanza, fui allí donde incluso llegamos a compadecerle.

- “Sucedió que el señor Sousa nunca tuvo nada que hacer. Desde que encontró a su padre muerto con la barba de jabón, heredó Villacler y tal fortuna que su única preocupación fue pasearse por todas partes con una maleta de cuero, dentro de la cual llevaba un tintero, pluma, papel secante y un talonario de cheques para inventar compras”.

Pág. 103.

- “Cuando niño se arrodilló tiernamente junto a su padre muerto con la barba de jabón y como esos perros regalones, se negaba a abandonarlo. Su madre, la diminuta puritana, lo increpó duramente:

-¡De pie! ¡No es el momento de llorar, sino de alegrarse!”.

Pág. 105

Al estar conformado de historias paralelas, el relato contiene pequeñas intriga y detalles en cada una de ellas, que a primera vista parecen superfluos, pero que cruzan toda la historia. Es decir, cada uno de los personajes tiene sus propios conflictos y motivos para actuar de alguna u otra manera. El conflicto del niño que comienza el relato, por ejemplo, puede interpretarse como la soledad en la que vivía, en esa gran casona sureña donde su padre lo dejaba para resolver sus asuntos en la capital. Pero el conflicto mayor le ocurre cuando comienza a establecer una relación de dependencia con Blanca Diana, cuando se siente la necesidad incontenible de verla, a ella por su parte, le ocurría algo parecido, hasta que decidió dejarlo para siempre; es ahí donde aquel niño nos cuenta lo que sufrió por ella, y de una forma metafórica, casi poética además, nos relata como cuidó de él desde lejos:

- “Fueron en un año tan continuos sus viajes que resolví no verla más. A pesar de lo lejos que se encontraba, presintió mi decisión y emprendió el regreso (...) Mis padres, turbados, la llevaron hasta mi cuarto y allí descorrió su velo para llorar y pedirme perdón:

-¡Yo te hago daño, esto no debe continuar!

Nadie imagina el regocijo que experimenta un joven al ver a una mujer hermosa llorando por él. *Por muchos años todavía se irguió aquel lugar encantado, y ella, cual un espectro que había dejado su vida sólo en espera de la muerte, vigiló celosa que a mi alma nueva no le faltara nada”.*

Pág. 63.

En este último párrafo destacado, parece estar el verdadero final de la historia; sin embargo, debido a las constantes analepsis (retrospección) que producen cortes en la narración, este final aparece traspuesto por otras historias que van dando curso a los hechos, otorgando cada vez más información sobre los acontecimientos narrados, este se debe fundamentalmente al montaje de historias paralelas.

El gobernador Zapiola aparece para justificar la entrada de Angelino al colegio militar, y además, para caracterizar más tarde a ambición de Condardo, que por su parte tenía una personalidad algo extraña, ya que por las noches se dedicaba a emborracharse y armar escándalos en los bares que visitaba; esto podría deberse a su sexualidad, que tiene muchos matices de homosexualidad no asumida: he ahí su mayor conflicto, el que jamás es resuelto ya que solo se limita a desaparecer luego de la muerte de Angelino.

Raquel siempre se preocupó de otorgarle dramatismo a su vida y a la de quienes la rodearon. Su problema mayor fue tal actitud, estar en constante representación de alguna ópera; su vida podría ser asumida de esta manera, por esto mismo decide salir de escena antes de que se terminen los aplausos y huye con Cardillo. Allí comienza su “drama”, la ópera se transforma en tragedia, se empobrece y se ve obligada a asumir su condición, establecer relaciones con las empleadas a las que en otros días jamás tomó en cuenta, pasa de ser reina a mendiga, pero su conflicto parece ser menor, porque ella lo tiene asumido.

Creemos que su manera de actuar obedece a una necesidad de complacencia para con los suyos, ya que, aunque no es dicho literalmente, no resulta difícil deducir que a la familia le agradaba la manera de actuar de Raquel, sus melodramas y escenas sobreactuadas, ese carácter algo exagerado de ella. Incluso en una ocasión Blanca Diana intenta parecerse a su hermana, pero la única vez que se interesó en una artista y planeó algo para conocerla fracasó, se sintió frustrada. Fue la única vez que lo hizo, de ahí en adelante se dedicó a vivir las aventuras de su hermana. Tal vez Raquel, en un acto de profundo amor por Blanca Diana, decide salir de escena para cederle el protagonismo, y junto con este, todo lo que ella aprovechó en su juventud, la complacencia de sus caprichos, un espejismo engañoso y frágil de felicidad.

Angelino es un niño que nunca fue feliz, tal vez por la misma razón que su padre; provenía de una familia en la que no había nada inconcluso y no tendría que trabajar duro por nada de índole material. Por otra parte, su madre lo sobreprotegía demasiado y él jamás se atrevió a revelarse, quizás porque intuía que su padre la engañaba y no quiso darle otro disgusto, ni siquiera se atrevió cuando Blanca Diana lo separó de Thérèse, la única persona con la cual conoció lo más cercano al amor. Pero el centro de su drama, se encontraba en su infelicidad y tal vez esa infelicidad a su vez residía en su cobardía.

Para terminar podemos acotar que en todos los personajes aparece un conflicto interno, consigo y es desde ahí que sus relaciones con otros y con el mundo aparecen truncadas, traicioneras, poco honestas, o en algunos casos como en el de Raquel y Angelino, complacientes y resignadas.

Con respecto a los asuntos de la novela, Luis Cécecu nos relata: “Son asuntos tristes y alegres, ridículos y patéticos; violentos y sumisos, pero nunca graves. Pureza

literaria, penetrante, seca. Prosa discreta elegante, que no necesita floripondios en el ojal, ni cascabeles de pacotilla en el sombrero.”<sup>115</sup>

#### ❖ Resolución del Conflicto

Blanca Diana, en el transcurso de la novela, parece haber superado el trauma tremendo de haber perdido a su hijo, y lo resuelve gracias al niño con el cual reemplaza de algún modo a Angelino. Al pasar del tiempo, este niño va creciendo y dejando atrás al recuerdo tortuoso que Blanca Diana tenía de su hijo y junto con él, el dolor que le significó perderlo. Al parecer comienzan a confundir sus sentimientos, debido a esto, Blanca Diana decide no verlo más y romper para siempre con esa relación. Para poner en evidencia esto usaremos las mismas palabras con las que se refirió el niño en cuestión:

- “Cuando una relación va a ser duradera, el encuentro toma los visos de una fatalidad y uno no se resiste porque sabe que a esa persona la ha conocido en el futuro”.

Pág. 56.

- “...y cuando al final me pregunté por qué aquella casona siempre me entregó algo nuevo, comprendí que la razón residía en el amor de ella hacia mí o tal vez en el mío hacia ella. Amor que nunca se enfrentó con su propia realidad, situación que lo hizo perdurable. Quedó allí suelto ese sentimiento, cautivándonos a ambos”.

Pág. 58.

Por otro lado, la vida del señor Sousa, que como ya mencionáramos anteriormente, también cruza el relato, termina recordando su infancia un tanto triste y marcada por la muerte y nos hace patente además su decepción ante la vida, ante su destino:

- “El agua parecía no respetarlo y se paseaba con violencia bajo la mesa para estrellarse contra la cuneta. ¿Qué valor tenía “La lágrima” de Marquina al lado de este diluvio de verdad?”.

Pág. 104

---

<sup>115</sup> Céreceu, Luis: “A propósito de Couve y Hagel, narradores” en: Aisthesis n°24, Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de estética, Santiago de Chile, 1991, pág. 85.

El recuerdo de la infancia en Sousa, al final de la novela nos relata: “*las aspas del molino de San Carlos a través del ventanuco del baño negaban esos principios de su madre*”, con una interpretación casi textual de aquello, podríamos agregar que los principios de su madre a los cuales Sousa se negaba, tal vez fueron religiosos. Y con respecto a la muerte de su padre, cuando señala que intentó encontrar en “*el mundo azul de lo permitido*”, podría ser interpretado como las normas sociales, el matrimonio, la familia, el círculo social. Por último “*el rojo del fuego culpable*”, puede ser visto como la transgresión a las normas morales, como el adulterio, que ejercía con sus amantes con las cuales mantenía una relación de dependencia algo patética, pero con las que buscaba, tal vez, llenar aquel hueco oscuro e infinito de su soledad.

Se encuentran presentes en la novelas innumerables analepsis o flash-back, las cuales se refieren a un salto temporal hacia atrás; esto se puede verificar en la historia del gobernador Zapiola, la cual queda totalmente desfasado en el tiempo cronológico con el resto de los personajes, ya que su historia remite a la época de la conquista española.

En este sentido, esta historia produce una fractura temporal, entendiéndose por esta la que interrumpe el relato, con la intercalación de otras historias.

Además se encuentra presente un recurso propio de la novela realista, como es la optimización del tiempo y de las palabras, englobando los hechos recurrentes en un solo hecho que sintetiza la historia y da agilidad o realza los acontecimientos que son de real importancia para el narrador:

- “Por amplia y fastuosa que haya sido la residencia de Blanca Diana, nunca imaginé que demoraría diez años en terminar de conocerla”.

Pág. 58.

Dentro del tratamiento del tiempo, se encuentra además la aparición de historias paralelas; esto se mostró ya en el argumento, donde nos referimos a esta característica de la novela y a los seis capítulos que la componen. Cada uno está nominado según quien lo protagoniza: “El modo de la narración en *El Picadero* se conceptualiza conforme al doble juego de lo inmediato y lo lejano, de lo aparente y lo mítico. Los niveles de realidad se coordinan en el diseño del montaje de yuxtaposiciones. Por ello, los cortes abruptos de los espacio- tiempo conllevan, en sí mismos, los sentidos de fragmentación como registro

de mundo. Con ello, se da cuenta de la debilidad del hombre y la sociedad, de las precarias relaciones entre ellos, por momentos traumáticas, abatidas y pesimistas.”<sup>116</sup>

Otro recurso que podemos retomar con respecto al tiempo es su circularidad, aspecto que hemos desarrollado en los planos anteriores, lo cual complementaremos con la siguiente cita referida a Flaubert pero que podemos trasladar al mundo couvequeano: “Este tiempo circular o repetido es el de la reflexión, el de los estados de ánimo, el que modela las psicologías de los personajes, las motivaciones que van luego a precipitar los hechos bruscos, el de los minuciosos procesos de la vida rutinaria, social o familiar, en contraste con los cuales tendrán un carácter todavía más llamativo los hechos excepcionales, únicos y efímeros del plano singular.”<sup>117</sup>

Debemos señalar que estas características son esenciales para la conformación del mundo realista en Couve, la recuperación mediante analepsis o prolepsis, de un pasado que explique el carácter, el comportamiento y las circunstancias actuales de los personajes, las que cortan bruscamente el hilo de la historia, sin indicación alguna. Dentro de los tipos de analepsis que existen la más utilizada es la interna, la que supone una retrospección que no sobrepasa los límites de la narración. Esto mismo nos conduce hacia una ruptura en el orden cronológico de la trama o discurso (anacronía).

Para desarrollar la idea de historias paralelas en Couve, debemos remitirnos a un término literario llamado simultaneísmo: “Mediante el simultaneísmo se presentan historias diversas que ocurren al mismo tiempo, pero que están protagonizadas por personajes diferentes en espacios distintos”.<sup>118</sup> Esta característica se hace patente en la mayoría de las historias, a excepción con respecto a los espacios distintos, de los personajes que interactúan entre sí.

- “A la muerte de Raquel se sintió aliviado. Había sido la única que lo rechazó, y el señor Sousa se alegró de su negro destino”.

Pág. 101.

- “Este afinador de pianos, que también enseñaba a niñas de la sociedad del puerto, se dejó arrastrar por la pasión artificial de Raquel (...) Al lado de sus pretendientes, Cardillo tenía todo el sabor que a estos

---

<sup>116</sup> Luis, Céreceu: Opus cit. Pág. 86.

<sup>117</sup> Vargas Llosa, Mario: La orgía perpetua, Barcelona, Editorial Bruguera S. A, 1978, pág. 158.

<sup>118</sup> Platas Tasende, Ana María: Diccionario de Términos literarios, Editorial Espasa Calpe. S. A. Madrid, 2000, pág. 771.

les faltaba. Aquellos enamorados de conjunto vestían sus juveniles sentimientos en cuidados y costosos trajes (...) Se movían con la timidez que nunca abandonan los hijos de familia”.

Pág. 80.

La técnica es utilizada para la optimización del tiempo o reducción temporal, y también parece adecuada para el modo narrativo que utiliza Couve, el llamado estilo indirecto libre, utilizado también en Flaubert, que recordemos; consiste en la reproducción textual del pensamiento o las palabras de un hablante, pudiendo ser este el narrador o un personaje:

- “No es que estas mujeres sean menos que aquéllas, son diferentes, pensaba, eso es todo, y tal vez estaba en lo cierto”.

Pág. 100.

- “Si alguna vez creyó estar enamorado, este sentimiento se lo inventó e hizo bien. Así evito sufrir llegado el momento de la ruptura”.

Pág. 100.

El narrador omnisciente que aparece en la novela, facilita el recorrido por estas historias paralelas, y pasa fácilmente de una historia a otra. Conoce todo sobre sus personajes, como un dios generoso, casi como su conciencia todo conoce pero deja actuar libremente a sus personajes, a veces más complaciente con uno que con otros, pero al cierre de este ciclo, los lectores podemos formarnos nuestro propio juicio para con cada uno de los personajes.

Podemos terminar señalando que las características que componen el marco de la acción, proviene (entre otros) del tiempo histórico al cual se alude en la novela, que puede ser recompuesto, en cierto modo, por el uso de palabras que connotan o hacer referencia a una época en especial, desarrollado en el plano lingüístico y temático. El segundo componente es el lugar geográfico o bien la ubicación espacial, en la que los personajes se desenvuelven.

Por último, el ambiente o estrato social, que en el caso de la familia Sousa y el niño que comienza el relato se corresponde con el de una familia acomodada; en cuanto

al resto de los personajes secundarios, como Condardo y Cardillo, parecen sustraídos de un estrato social muy inferior.

- “Al momento de trepar advertí gran número de cocineras y sirvientes apostados tras las ventanas de la galería”.

Pág. 58.

- “Fingía no ser rica, y en el gran comedor compartíamos una pobre taza de té sin pan ni galletas, ni golosinas que colmaban su despensa”.

Pág. 61.

Las clases sociales a las que pertenecen los personajes influyen indudablemente en su manera de actuar e interactuar entre sí; esto está determinado, esencialmente por la atmósfera realista que impregna la novela. Si nos remitimos a esto, todas las relaciones que existen entre los personajes son compatibles con el tipo de educación, el estrato social y por supuesto el realce que el narrador le ha impuesto.

Todas las novelas enmarcan distintas realidades que se entrecruzan en una mayor o menor medida, de acuerdo con la categoría de los personajes, desde protagonistas a comparsas, lo que nos da múltiples visiones y perspectivas de los hechos; esto, lejos de ser un problema nos ayuda (como lectores) a formarnos un criterio y opiniones propios de la novela. De esta manera, somos nosotros mismos quienes adoramos o detestamos a uno u otro personaje. En esto valoramos la libertad que nos otorgas en narrador para con nuestros propios preceptos e interpretaciones.

En su estructura general, El Picadero se adhiere al canon realista, dada su estructura y el efecto de realidad que conforma la construcción de mundo o espacio narrado. El estilo narrativo aporta otro ingrediente o antecedente que confluye con el mundo que se quiere crear.

Se ve además, a través de las acciones, pensamientos y conformación de los personajes, no son ajenas a los conflictos existenciales del ser humano en general. Todas estas características hacen notar un sutil velo de cuestionamientos sobre la imagen de realidad que nos entrega a través de los personajes, en comparación con la sociedad contemporánea.

## 4.0.2 EL TREN DE CUERDA

### 4.0.2.1 Argumento

*“EL Juguete que da título al libro más que un símbolo de la infancia de Anselmo y de las sucesivas fases en que ésta discurre, representa la oposición entre el mundo artificial y traicionero de los Azuelos y la quinta, con su gigantesco parque, donde el niño se traslada a vivir cuando su madre se casa con el generoso y bonachón agricultor Julián Madrazo”.*<sup>119</sup>

Esta fue la cuarta obra de Adolfo Couve, publicada por primera vez en el año 1976. La historia de esta novela se divide en dos partes, articuladas por su protagonista, un niño llamado Anselmo Méric. La primera, se titula *La casa de los Azuelos*, lugar donde llega el niño, cuando su madre lo va a dejar, debido a que Anselmo había repetido de curso en el colegio y no le habían permitido seguir en este, resultándole imposible matricularlo en otro en las cercanías de su hogar.

En la Casa de los Azuelos vive el almirante en retiro Federico Azuelos y su esposa Rosarito, una señora ávida de maternidad, que para saciarla, de cuando en cuando trae a la casa un sobrino en mala situación económica. Rosarito tiene la secreta esperanza de que un niño retenga a su marido por más tiempo en el hogar. Por esta razón recibe gustosa y ansiosa a Anselmo.

Después de un tiempo, se percató que la presencia del niño no sirve para que el almirante se quede más en casa, por lo cual Rosarito comienza a tratar con distancia, crueldad e indiferencia al niño, ayudada por la anciana prima Fidela, maestra de la maldad.

El único que le da un poco de amor y atención al niño, en esta parte de su vida, es el chofer de los Azuelos, un pintor llamado Pavel, quien le enseña al niño rudimentos de pintura y una vasta gama de dispares conocimientos.

El almirante, en contadas ocasiones, le presta un poco de atención a Anselmo. Azuelos tenía un secreta aventura con una empleada de correos que solo deseaba burlarse de él. Cierta vez cuando venía de regreso del correo, luego de visitar a la empleada, vio en una vitrina precioso tren de cuerda y decidió regalárselo al niño, simple y llanamente

---

<sup>119</sup>Marks, Camilo: “Una feliz reedición”, La Época, Santiago, 28 de septiembre de 1993, pág. 3.

porque esa aventura lo tenía llena de ilusión y buenos deseos, pero nada de eso tenía que ver con el niño.

Un buen día llegó una carta de Matilde Méric, la madre de Anselmo, en la cual anunciaba que iba a buscar al niño, ya que pronto se casaría con un agricultor llamado Julián Madrazo.

Aquí comienza la segunda parte de la novela llamada *La quinta de Madrazo*. El matrimonio de Julián y Matilde resulta una unión dichosa, ambos se aman y, lo que es mejor, Julián recibe con mucho afecto a Anselmo. Nace entre ellos un vínculo muy fuerte y una secreta complicidad: Madrazo acoge al niño como a su propio hijo.

Julián le enseñó al niño a realizar distintas labores en la quinta, además Anselmo comparte sin miramientos con la servidumbre.

Matilde también estaba feliz. Solía recorrer el pueblo vestida de enfermera para asistir a quien lo necesitara, y la mayoría de la gente recurría a ella cuando tenían una emergencia médica. Esta energía caracterizaba a Matilde.

Los días en la quinta transcurrían tranquilos y felices para toda la familia. Al año siguiente de la llegada del niño a la quinta, sus padres deciden enviarlo al internado de la Compañía de Jesús en Santiago, al cual Madrazo también había asistido.

A los 18 años Anselmo vuelve del internado hecho todo un hombre. Madrazo por su parte, estaba enfermo y había envejecido; su madre, en tanto, ya no era la mujer inquieta y vital de antes.

Ese invierno las lluvias fueron torrenciales y derrumbaron todo a su paso, la casa estaba llena de goteras y había árboles caídos por doquier. Madrazo permanecía todo el día en su diván.

Un día se oyeron gritos desde el portón de la casa. Cuando Julián los escuchó, se levantó y miró por la venta para ver quién era. Anselmo y Auristela (la sirvienta) salieron a ver. En el portón había un coche que buscaba a Madrazo. Anselmo entró a la casa para avisarle a su padre que lo buscaban. Cuando Anselmo entró vio a su madre llorando, con el corazón apretado, fue hasta el diván, se dio cuenta que Julián había muerto.

#### 4.0.2.2 Recepción Crítica de la Novela

Todos, o por lo menos la mayoría de los críticos, alaban el estilo escritural de Adolfo Couve, y la categoría que más se repite para definir dicho estilo es la *simplicidad*. Para los críticos literarios, el Tren de cuerda es una novela sencilla, pero en esta sencillez recae precisamente su riqueza y trascendencia. “Su estilo es simple. Directo. Limpio. Busca siempre la perfección de la forma, pero con sencilla y natural fluidez”.<sup>120</sup> Couve no se enreda, no da vueltas sin sentido, no se va por las ramas; él simplemente cuenta una historia como si la estuviese viendo, siendo un testigo silencioso pero sagaz, para extraer lo más importante y esencial. Más que un escritor, es un trasmisor de historias de vida.

Otro aspecto que la crítica no deja pasar y recalca dentro de la obra de Couve y por ende en esta novela, es la búsqueda incesante y casi obsesiva de la perfección. Una perfección que se ve a simple vista, que esta presente sobre todo en el mágico dominio que el autor tiene del lenguaje, que según los críticos, era una de sus mejores armas. “Fiel y preciso es el autor. Un envidiable dominio del lenguaje -léxico, sintaxis, fluidez narrativa- le permite ir y venir por vericuetos de adentro y de afuera, sin confundir nada, sin olvidar nada, sin exagerar nada”<sup>121</sup>. Esta utilización del lenguaje y su sentido exacerbado de la perfección le permiten entregar al lector un mundo narrativo limpio, sin impurezas, donde todo sirve y nada está de más. Couve no deja nada al azar, todos los detalles dentro de su novela poseen significación y cada uno cumple un papel importante dentro de esta y tiene razón de ser y de estar.

Un punto donde toda la crítica está de acuerdo, es que Couve es un maestro de la descripción<sup>122</sup> y la novela El Tren de cuerda es un ejemplo notable de este “don”. Couve conoce muy bien a sus personajes: sabe exactamente lo que piensan, quieren y sienten y es precisamente esa esencia la que da a conocer por medio de la descripción de los ambientes y espacios. “Son descripciones a veces morosas, pero siempre llenas de alma. La intimidad que el autor niega a sus personajes la compensa con esa intensa carga subjetiva que impregna a las cosas, los objetos, sobre todo a la naturaleza”<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Artículo de El Mercurio, Santiago, 13 de Junio de 1977, pág. 25. S/A.

<sup>121</sup> Montes, Hugo: “El Tren de Cuerda, Novela de Adolfo Couve”, El Mercurio, 6 de febrero de 1977, pág. 3.

<sup>122</sup> Montes, Hugo: Opus cit. Pág. 3.

<sup>123</sup> Valente, Ignacio: “Adolfo Couve: El Tren de Cuerda”, El Mercurio, Santiago, 2 de enero de 1977, pág. 3.

Couve ha sido nombrado en reiteradas ocasiones como un escritor original, tremendo, aunque la trama de su novela sea más bien cotidiana y de orden realista. Pero a pesar de lo anterior, *El Tren de Cuerda* posee elementos que la señalan como excéntrica, extraña o novedosa. Según la crítica especializada, esto se debe al tratamiento que Couve hace de los personajes, personajes comunes, reales, pero con algo que los hace diferentes, con misterios y una “enigmática excentricidad”. “Son seres matizados por una perspectiva que podríamos llamar tristeza de vivir, una suave melancolía, una conciencia difusa, pero efectiva de que todo destino es frustrado, de que los gestos humanos son inútiles, de que los hombres no van a ninguna parte”<sup>124</sup>.

De acuerdo con las reseñas críticas, en *El Tren de Cuerda* cumple un papel esencial el entorno, que muchas veces dice más que los mismos personajes. Estos son más bien pasivos, dependientes de “situaciones ajenas” y sin la posibilidad de hacer algo por cambiar esto. Esto es lo que vive Anselmo en la obra. “Protagonista unido a las cosas no como un objeto más, sino en cuanto su destino está en dependencia. Depende, por ejemplo, de las veleidades de la almiranta, que lo acepta en su hogar con la secreta e inútil esperanza de retener más en ella a su esposo. Niño cosa, joven confundido en el destino de otros”<sup>125</sup>.

Por lo señalado entonces, la publicación del *Tren de cuerda* vino a reafirmar, dentro de la crítica literaria, el gran talento, originalidad y perfección de la narrativa de Couve. “Adolfo Couve ha perfeccionado su prosa, ha afinado su estilo, ha definido su extraña e intemporal narrativa. Se nos va convirtiendo ya en un escritor cabal, en una voz singular y propia, en un autor insustituible dentro del panorama de la narrativa chilena actual”<sup>126</sup>.

#### 4.0.2.3 Plano Lingüístico

Por medio de una lectura acuciosa y exhaustiva de la novela *El tren de cuerda*, nos percatamos de que el autor desea contar de una forma simple y directa una historia de la “vida real”. Utiliza un lenguaje preciso y exacto y por medio de una “hermosura verbal” inigualable, describe perfectamente a personajes, ambientes y acciones.

---

<sup>124</sup> Valente, Ignacio: Opus cit. Pág. 3.

<sup>125</sup> Montes, Hugo: Opus cit. Pág. 3.

<sup>126</sup> Valente, Ignacio: Opus cit. Pág. 3.

Los elementos fundamentales que caracterizan el estilo escritural de Couve son su fiel dominio del lenguaje además de como emplea la descripción. A través de esos recursos, Couve nos sumerge en su mundo ficcional, haciéndonos reconocer en él nuestro propio mundo real y cotidiano.

Al leer la obra, nos damos cuenta, que el autor no realiza descripciones acabadas ni precisas de sus personajes; estos hablan, se dan a conocer por medio de sus acciones y además por las descripciones que Couve hace de los ambientes donde estos habitan:

- “Luego desvió los anteojos e hizo, como acostumbraba, un minucioso inventario del lugar, comenzando por los rosales recién abonados, los lirios que bordean la pandereta, los árboles nuevos con sus troncos envueltos en cuellos de paja, para continuar con las diferentes plantas, los dátiles caídos al pie de las palmeras, e incursionar finalmente por senderos de ripio amarillento cuyos trazados caprichosos iban enmarcando los espacios decorados con flores y pasto.

Dos de estas extensiones, las situadas justamente bajo el balcón, llevaban las iniciales de los dueños de casa. Mayúsculas de petunias sobre fondo de trébol”.

Pág. 109.

A través de la cita anterior, podemos inferir diferentes características de la personalidad de los dueños de ese frondoso jardín, los Azuleos. Frases como “minucioso inventario”, “como acostumbraba” o “las iniciales de los dueños de casa. Mayúsculas de petunias sobre fondo de trébol”, nos dicen mucho sobre cómo son ellos. Por ejemplo, “las iniciales de los dueños de casa” “escritas” en el jardín, nos dan a conocer personas algo pretenciosas y egocéntricas. Así, por medio de cada una de las frases anteriormente nombradas (y otras más, que aparecen en la cita) podemos inferir diferentes características de la personalidad de los dueños de casa.<sup>127</sup>

- “El parque que rodeaba la casa de puntiagudos techos era aparentemente una ruina. Las palmeras antes podadas y en sucesión casi simétrica, hermoheando la avenida que conducía a los escalones de la terraza, ahora servían de sostén a las enredaderas que habían trepado hasta sus cimas, desvirtuando sus formas, uniendo unas palmeras con otras, formando masas de una flora híbrida”.

Pág. 135.

---

<sup>127</sup> Todas las características de los personajes esbozadas en este plano serán ampliadas en el plano temático. Solo las utilizamos para ejemplificar el uso del lenguaje del autor.

El dueño de ese parque descuidado y florido es Julián Madrazo, también, al igual que con los Azuelos, su jardín dice mucho de él. Por ejemplo, el descuido de podar y arreglar su parque, puede significar que él es un hombre espontáneo y un poco flojo. Julián Madrazo es uno de los personajes que el autor describe más exhaustivamente. Couve hace una descripción de su aspecto físico, gustos y modales. De esta manera el lector se forma una completa y clara visión de las contradicciones del personaje:

- “Las mejillas son rosadas, los ojos pequeños e incoloros. Las cejas el único detalle firme de su cara, le eran ajenas, como postizas. La enorme barriga descansaba en el cinturón, ocultando la hebilla. Siempre usaba, fuera y dentro de la casa, botas, fusta y sombrero de paño. Fumaba cigarros fabricados por él mismo. Poseía una bolsita de cuero para el tabaco y cajas de papel de arroz. La bolsita se cerraba por medio de una minúscula argolla. En sus manos anchas y velludas varios anillos, que contrastaban con su indumentaria campesina. Lo más característico era su risa. Afluía de golpe y se desarrollaba cada vez más sonora y contagiosa.
- Sus gustos eran sencillos, pero impropios para el lugar. Tenía predilección por mariscos y la ópera. Tanto lo uno como lo otro debía buscarlo lejos. Era dichoso cuando su capataz se los traía frescos. Si por los alrededores de la casa se escuchaba <<Una furtiva lágrima>>, era seguro que Madrazo comía ostras.”

Pág. 137.

Couve da a conocer de manera clara y precisa, solo una característica importante de la personalidad de sus personajes y a través de ella, nos podemos formar una idea de cómo es y actúa este.

- “La señora Rosarito, ávida de ejercer la maternidad a cualquier precio, solicitaba con frecuencia sobrinos prestados”.

Pág.110.

Que una mujer desee tanto ser madre, como para practicar lo que el narrador llama “paternidades de consuelo”, nos habla de una mujer fracasada y que no acepta dicha situación. Pero aquí lo importante son las palabras que el escritor utilizó, como por ejemplo “ávida”, “ejercer” y “prestados”. Estas tres palabras le otorgan un matiz espacial a la frase, nos dan la idea de desesperación, autoridad y materialismo, respectivamente. La frase no tendría la misma fuerza si Couve hubiese escrito “Rosarito quería ser madre y cuidaba de vez en cuando a sus sobrinos”. La frase dicha así suena más dulce, más

tierna y no da el énfasis necesario a lo que el autor deseaba que el lector note o comprenda.

- “Matilde Méric trajo innovaciones a la quinta, y su actividad fue borrando el recuerdo de su suegra. Muy de mañana, recorría los pueblos vestida de enfermera, para asistir a los más indigentes.”

Pág. 147.

Las palabras que nos dan a conocer la personalidad de Matilde son “muy de mañana”, “recorría” e “indigentes”. Estas palabras le dan un cariz singular a la frase y nos dan a conocer una mujer sacrificada y humilde. La expresión no tendría la misma potencia si el autor hubiese escrito, “Matilde andaba por el pueblo y asistía a los pobres”. Dicho de este modo suena más frío y distante al trabajo que Matilde realizaba. El narrador, en la segunda parte del libro, hace un pequeño comentario sobre las maneras y personalidad de Matilde, para reafirmar las impresiones y conclusiones que hemos inferido, por medio de las acciones de esta.

- “De humor tan liviano como sus movimientos, era graciosa y femenina.”

Pág.147.

El apócope *tan* y los adjetivos *graciosa* y *femenina*, le otorgan a la frase anterior una atmósfera de ternura y simpatía, además el autor logra delimitar, caracterizar de manera clara y específica a su personaje.

También en la segunda parte del libro se describe a Anselmo ya hecho un hombre, dándonos a conocer rasgos de su personalidad, personalidad que ha sido forjada a lo largo de la trama del libro.

- “Anselmo era de mediana estatura, más bien delgado, de ademanes desenvuelto como su madre. Con encanto natural y elegancia. El pelo muy oscuro y lacio enmarcaba su rostro pálido, donde los ojos inquietos un bigatillo incipiente contrataban con la nariz fuerte y el mentón varonil.”

Pág. 150.

La descripción anterior nos presenta a un joven haciéndose hombre, lleno de contrastes, pero a la vez seguro hacia donde camina. La frase “*ademanos desenvueltos*” “*con encanto natural y elegancia*” y “*ojos inquietos*”, nos muestran cómo este joven va creciendo y las características que posee y que desarrollará más adelante en su vida.

Por medio de estos ejemplos nos damos cuenta que no da igual incorporar o utilizar tal o cual palabra en una frase y que, bien utilizadas, nos pueden decir mucho de un ambiente o personaje como en el caso de Couve.

- “El dormitorio que le asignaron al niño tenía la apariencia de un salón. No tanto por al amplitud de la pieza, sino más bien por su altura y forma de cúpula que mostraba el cielo raso. Al centro, colgaba una lámpara de cristal opaco con decoraciones en relieve, representando frutas silvestres y hojas de parra. El piso revestido con una alfombra a franjas azules y rojas, se extendía de un extremo a otro, perdiendo solo unos pequeños centímetros al aproximarse a la ventana, que comunicaba con un pequeño balcón forrado en hojalata.”

Pág. 113.

Con las descripciones minuciosas y detalladas de las atmósferas, el escritor nos introduce en su obra, logra que nos imaginemos cómo *es* esa pieza o jardín. Al hacer esto utiliza lo que en nuestro Marco Teórico hemos llamado “efecto de lo real”, es decir, dentro de su mundo ficcional recrea espacios de nuestro mundo cotidiano, para que reconozcamos al segundo en el primer mundo. Couve describe situaciones e ideas, que a primera vista parecieran secundarias y sin importancia, para vincular su mundo ficcional con el mundo real y de este modo otorgarle verosimilitud al relato. Otro ejemplo sería el siguiente:

- “Y la enorme reja, una vez reubicada significó, tanto para sus dueños como para los inquilinos, el símbolo de una derrota. Era de color verde, muy alta; la parte superior con barrotes y la baja, cubierta por un par de planchas que tenían al centro unas cabezas de león en relieve, sosteniendo entre los dientes una argolla. La hoja que habitualmente abrían mostraba el león descolorido por el roce. Sobre los barrotes, una rama gigantesca de buganvilla formaba un arco de flores. Pero era el sol quien mantenía una relación más directa con la reja. Como esta daba al poniente, recibía sus rayos durante toda la tarde”.

Pág.134.

El lenguaje que Couve utiliza en su novela es un lenguaje común, pero embellecido y perfeccionado. A través del lenguaje empleado, podemos reconocer nuestro mundo y a las personas que en él habitan:

- “Pero, ¿cómo es posible que este niño pueda ver algo a través de tanta inmundicia?”

Pág.115.

- “¿Este hombre no maneja, sino que dibuja con el automóvil!- aseguraba ella, cuando lívida, se aferraba a las manillas, una vez pasado el peligro.”

Pág. 125.

- “No olvides, compadre, que el colegio es duro, pero es a la vez la etapa más feliz del hombre. En ella no hay responsabilidades.”

Pág., 150.

- “Cuando yo era alumno, y nos dolía el estómago o la cabeza como me duelen ahora, nos daba una pastilla que sacaba de un enorme frasco, y luego decía (Anselmo y Matilde coreaban la conocida frase): “Toma esta oblea y no te pongas ni al sol ni a la sombra.”

Pág.151.

Por medio de las citas anteriores, nos podemos dar cuenta del lenguaje coloquial que utilizan los personajes. Sin embargo, que este lenguaje sea cotidiano no lo exime de ser cuidadoso y preciso, ya que Couve pasa el lenguaje común y corriente a través de su cedazo artístico, y lo transforma en un lenguaje literario entendible y además reconocible por el lector.

Dentro de las características primordiales del espléndido dominio del lenguaje que Couve nos muestra en su obra, se encuentra *la adjetivación* que es altamente expresiva y además dota a esta de elegancia y dinamismo:

- “La luz que filtraba esa ventana sumía el vestíbulo en un *resplandor frío*, dando la sensación de un *invierno perenne*.”

Pág. 113.

- “Luego, con *voz meliflua*, habló a los niños que con tanta devoción habían seguido esa fiesta.”

Pág. 120.

- “...de la torre brotarían cientos de globos de colores, que cubriendo el cielo *descenderían blandamente* hasta el balcón o el jardín de cada cual.”

Pág. 121.

- “La profesora, *envuelta en su abrigo* que llegaba a los tobillos...”

Pág. 145.

- “Como la línea del ferrocarril se interna en las quintas y parcelas, divide y transita las plantaciones forrajeras, las charcas, hortalizas, viñas, las sombras de frondosos bosquecillos, los claros, *los árboles frutales que al sol encienden su efímeras flores.*”

Pág. 133.

Los adjetivos, como ya mencionamos, dotan a la frase de dinamismo, es decir, le otorgan fuerza y expresividad, por medio de estos, el autor desea o busca conmover, llamar la atención, producir un efecto en el lector, para que su mensaje sea entendido y recibido exitosamente y no pase inadvertido.

A través de los adjetivos nos transportamos, por medio de nuestra imaginación, a la escena que el autor desea representar. Como por ejemplo un “*resplandor frío*” o a “*la profesora envuelta en su abrigo...*”. Los adjetivos logran transmitir sensaciones, emociones e imágenes al lector, que son de importancia para comprender la globalidad de la obra.

Otro ejemplo claro de su “preciosismo verbal”, son los recursos retóricos que Couve introduce en su obra, de una manera sutil y magistral. Estos recursos le otorgan belleza, elegancia, lo enriquecen, le dan color, asimismo logran que el lector se conmueva y penetre de mejor manera en el relato.

Entre los recursos más utilizados por el autor se encuentra la comparación o relaciones de semejanza:

- “Fidela experta en no asumir ningún problema ajeno, fue la primera en retirarse; luego el almirante y finalmente Rosarito, quien para exteriorizar su amargura, dejó caer con despecho la carta sobre la mesa. *Abierta, con las hojas al viento, parecía una paloma herida*. Portadora de buenas noticias, pero que debió transmitir en clave o entrelíneas”.

Pág. 127.

- “Cuando Julián perdió a su madre tenía cuarenta años. Era alto y grueso. Se dejaba unas descuidadas patillas, coloridas en su mocedad, ahora entrecanas, *que hacían pensar en los últimos destellos de un fuego consumido*”.

Pág. 137.

- “La *soledad de esta verja se extendió a* la buganvilla, a los adobes, a las tejas y árboles; kilómetros a la redonda, *como una enfermedad contagiosa que dejó todo entregado a la melancolía*.”

Pág. 133.

Por medio del uso de las comparaciones, Couve lleva a su mundo ficcional elementos de la vida real, los cuales remiten al lector a su mundo empírico y hacen que lo reconozca en la novela. También este aspecto genera el “efecto de lo real”.

Otro recurso literario que Couve utiliza su texto es la perífrasis:

- “Y esta luz cercana, que ahora devolvía la claridad desde otro ángulo, señalaba la segunda fase de una larga vigilia. A partir de aquel momento se oían con más nitidez los suspiros de la señora; *y el reloj de péndulo sumaba los latidos de ese corazón al engranaje de las horas*”.

Pág. 114.

- “Como esas protestas tomaron la forma del remedo e incluso de una farsa que ellos titularon, Las hijas de la dicha...”

Pág. 110.

Y por último deseamos ejemplificar el uso del *oxímoron* en la novela:

- “*Navegaba así, desde hace años, en el balcón de su casa*”...

Pág. 110.

- “Por ahí, *vagando inmóvil* se encontraba un mastín de piedra sin cola...”

Pág. 152.

Couve utiliza en su obra un lenguaje sublime o más elaborado, para entregarle a la expresión mayor belleza y lograr, de la mejor manera posible, crear imágenes, provocar sensaciones, transmitir sentimientos, ideas o emociones. A nuestro juicio, este es el objetivo central al cual nuestro autor desea llegar, con la incorporación de los recursos retóricos como el oxímoron o la perífrasis, entre otros. Couve, por medio de un gran talento llena al lenguaje de gracia, belleza y color, para que de este modo lo reconozcamos en el texto; como explicamos en nuestro Marco Teórico, “esta caracterización lingüística es la consecuencia lógica de querer reflejar al ser humano, tal cual aparece en la vida cotidiana”.

Si Couve emplea entonces un lenguaje familiar y conocido para el lector, un lenguaje que existe y es utilizado a diario por nosotros, es precisamente por que constituye el objetivo de un escritor realista, esto es, “transcribir” la “lengua viva”, pasándola por su filtro estético y para transformarla en una obra de arte. Por medio de este lenguaje, el texto se impregna de una atmósfera realista y verosímil.

#### 4.0.2.4 Plano Temático

El gran tema del cual nos habla Couve en esta novela es el de *la familia*. Expuesto en dos grupos familiares muy diferentes y opuestos. Pero antes de detallar este apartado, enunciaremos y ejemplificaremos el uso del narrador en la novela.

Couve en la novela, emplea un narrador omnisciente, “que se sitúa por sobre el grado de conociendo de los personajes”. El narrador tiene un lugar protagónico dentro de la historia, ya que es él quien cuenta la mayor parte de esta, porque los diálogos o intromisiones de los personajes son menores.

- “El injusto comportamiento de la mujer del marino hizo que Anselmo viviera una continúa zozobra, manifestándose ésta por las noches cuando mojaba su cama”.

Pág. 116.

- “- Si tú lo dices...- respondió el almirante en un tono despectivo, que dejaba traslucir todo el asco que le merecía las cuitas que Rosarito hacía al cura. Sospechaba que éste sabía más de su persona que él mismo”.

Pág. 121.

- “Tan absorto estaba en su trabajo, que no escuchó los pasos del almirante, que le observó por sobre el hombro”.

Pág. 123-124.

- “Recordó a Madrazo jugando interminables horas con sólo diez preguntas, y acudieron a sus oídos sus palabras mezcladas al bullicio de esos vagones y del viento: « ¿Para qué tanto estudio? A mí no me tendrás para siempre; en cambio para aprender a leer...»”.

Pág. 149.

En esta novela, el narrador participa solo como un testigo que cuenta lo que ve. Un testigo que todo lo sabe y conoce los más íntimos pensamientos, sentimientos y emociones de los personajes.

En nuestro Marco Teórico, mencionamos que el modo narrativo más utilizado en la literatura realista es el estilo indirecto libre. Couve emplea dicho estilo en la novela:

- “También insistió en que debía usar anteojos, porque «no es normal que alguien escriba a tan poca distancia de un cuaderno».”

Pág. 115.

Solo nos damos cuenta que es la voz de un personaje la que habla, porque el autor, algunas veces, pone entre comillas estas intervenciones.

#### ❖ Tema

La primera familia que se presenta, es la familia Azuelos, compuesta por un almirante en retiro llamado Federico Azuelos, por su esposa Rosarito y por Anselmo Méric, un sobrino al cual ellos alojan en su casa.

El problema de esta familia es que cada uno vive su mundo, y ve al otro no como un prójimo al cual acoger, sino como una "cosa" de la cual pueden sacar algún provecho o beneficio para sí. Por un lado, el almirante vive añorando sus días en el mar:

- “Cuando Azuelos estaba de humor bebía en exceso, invitando a la servidumbre al comedor para narrarles sus historias del mar. A la hora de los postres ocurría lo de siempre: una imaginaria batalla naval que obligaba a las mucamas a replegarse hasta el repostero. El almirante había desenvainado.”

Pág. 117-118.

Y por otro, la señora Rosarito, vive preocupada de cómo hacer que su marido le preste más atención.

- “Cuando Pavel le hizo entrega de la correspondencia, Rosarito advirtió que entre esas cartas venía una muy especial dirigida a su nombre. Se trataba de un sobre tosco con esa característica letra sin personalidad de las mujeres educadas con las monjas. El membrete indicaba un lugar de provincia. Curiosamente la carta estaba escrita en un tarjetón del Senado y era de una pariente lejana y viuda que le rogaba se hiciera cargo de Anselmo Méric, su único hijo, al que luego de haber fracasado en el colegio no le habían permitido repetir el curso resultándole imposible encontrar otro establecimiento educacional en la región. La carta finalizaba con una falta de ortografía, que en un comienzo hizo reír de buena gana a la señora de Azuelos, para luego abstraerse en esas cavilaciones a que ciertas circunstancias nos conducen cuando advertimos en la debilidad ajena la posibilidad de sacar algún provecho. Presintió que esa madre, a diferencia de las anteriores no le prestaba un niño, sino lo cedía.”

Pág. 111-112.

A ambos la llegada de Anselmo les cae como "anillo al dedo". Por fin Rosarito tendrá al hijo que siempre quiso, para retener más tiempo a su marido en casa. Y el almirante contará con un aliado, para compartir su amor por el mar.

- “El almirante, que seguía con los anteojos de larga vista sus pasos, le gritaba como antaño lo hiciera desde el puente de mando:

-¡Ven, sube, mira que esta noche tenemos baile a bordo!

Y el viejo desplegaba todas sus prendas de gala ante los ojos atónitos del niño.”

Pág. 117.

En la familia Azuelos ninguno comparte el sueño del otro. Al almirante no le interesan los hijos:

- “La falta de hijos, que en un principio afligió por igual a la pareja, luego de la expulsión de que fue objeto Azuelos de la Marina, afectó solo a Rosarito. El almirante en el fondo sintió alivio de no contar con esa clase de testigos.”

Pág. 110.

Y a Rosarito no le interesa ni un poco el amado mar de su marido. Cuando Azuelos contaba sus historias sobre este, Rosarito sentía pena y hasta vergüenza de él:

- “Rosarito, entonces, le hacía un significativo gesto a Pavel, quien conducía al marino al marino a su cama. Luego sujetaba con violencia a Anselmo de un brazo, advirtiéndole:

- ¡Y tú, mucho cuidado con mojararte esta noche!

Pensaba ella que esta sentencia atenuaba algo «el espectáculo vergonzoso» que, según decía, el almirante acababa de dar.”

Pág. 118.

Anselmo se integra entonces a una familia disfuncional y sin amor, en la cual debe sufrir las consecuencias de las frustraciones de sus tíos. Y esta atmósfera de hostilidad, apariencias y engaños hacen que el niño se sienta abandonado, despreciado injustamente y fuera de lugar, él no pertenece a ese ambiente y se lo hacen saber.

- “El falso interés que los esposos prestaron a Anselmo duró poco tiempo, al término del cual se encontró nuevamente a merced de la soledad y el abandono.”

Pág. 119.

- “Casi añoró el maltrato de Pídelá y de los Azuelos, que al anuncio de la llegada de su madre se volvieron reservados y distantes.”

Pág. 127.

En la segunda parte del texto, el autor nos presenta una familia "real", a la cual la une el amor y no los intereses personales:

- “- Sin amor, uno no se puede presentar en ninguna parte- aseguraba Madrazo.”

Pág. 139.

Esta familia está formada por Julián Madrazo, su esposa Matilde Méric y su hijo Anselmo:

- “Cuando se quiere a alguien, uno se lo perdona todo - afirmaba Julián, enternecido ante su hijastro”

Pág. 143.

Ahora Anselmo siente el verdadero amor que le profesan su padrastro y su madre. Se siente aceptado por lo que es, respetado y lo más importante: aquí pertenece, esta es su familia, su casa, ya no está de allegado:

- “Recordó a Madrazo jugando interminables horas con soto diez preguntas, y acudieron a sus oídos sus palabras mezcladas al bullicio de esos vagones y del viento: « ¿Para qué tanto estudio? A mí no me tendrás para siempre; en cambio para aprender a leer...». Y Anselmo, fijando la vista en el cielo raso musitó en voz baja: - Ésta es mi casa - y se le llenaron los ojos de lágrimas.”

Pág. 149.

Podemos darnos cuenta que en la familia "artificial" de los Azuelos coexisten la soledad, el abandono, el desprecio y los maltratos. Y en la familia "real" de los Madrazo prevalecen el amor, la comprensión, la solidaridad y los buenos tratos, motivos que Couve aborda con sutileza y prolijidad.

Un ejemplo claro de los maltratos que recibía Anselmo, eran los que le propinaba Fidela cada vez que acudía a la casa. Fidela, era una anciana prima del ex marino muy malévolas con él:

- “A veces, rompía la monotonía de esas tardes las visitas de una prima mucho mayor del almirante, llamada Fidela, que más parecía querer inspeccionar que agrandar...Pavel la subía en brazos hasta el segundo piso, para depositarla cerca de donde el pequeño hacía sus tareas. La anciana, para corregirlo,

se valía del bastón, restregando la contera entre sus cuadernos y utensilios. O descargándose sin disimulo como queriéndolo apartar de esa casa.”

Pág. 114-115.

- “La intromisión de la prima Fidela fue más lejos aun. No contenta con ver al niño hacer sus deberes con gafas (Anselmo se las ponía en cuanto ella llegaba), se tomó la libertad de referirse en forma despectiva a la madre del pequeño...Rosarito le prestaba especial atención, y se sorprendía tanto como el niño, a quien le resultaba imposible no dejar de lado su trabajo al escuchar de los labios de esa arpía el nombre de su madre.”

Pág.115.

Estos malos tratos e insidiosos comentarios hacían sentir mal y muy incómodo al niño, quien advertía cómo lo apartaban y despreciaban injustamente. A su corta edad no alcanza a entender a cabalidad por qué él tiene que sufrir así y por qué esa señora se refiere de ese modo a su madre.

Los maltratos más adelante se tradujeron en desprecio y abandono y provocaron una enorme soledad en el pequeño Anselmo. El niño estaba y se sentía solo; sus tíos solo le dirigían la palabra lo estrictamente necesario. La soledad, como motivo literario, es el más patente y representativo de la primera parte del libro y de esta etapa de la vida de Anselmo.

- “El falso interés que los esposos presentaron a Anselmo duró poco tiempo, al término del cual se encontró nuevamente a merced de la soledad y del abandono.”

Pág.119.

El amor, como motivo literario es el actor principal en la quinta de Madrazo, desde el que se tienen Julián y Matilde, hasta el que cada uno siente y profesa por el niño.

- “Después de la muerte de su madre conoció a Matilde Méric en casa de unos comerciantes muy ricos de origen árabe. La invitó a la quinta, a un picnic, al cine, la acompañó a misa y, mientras caminaban una mañana junto al carretón del que habían descendido para subir a pie la empina cuesta Lara, le propuso matrimonio. Matilde, desconcertada, habló de su viudez y de Anselmo. Madrazo, al día siguiente, le envió una bicicleta Philips de regalo con una tarjeta atada al manubrio en que se leía: «Para mi novia»”.

Pág.- 139.

- “-No olvides, compadre, que el colegio es duro, pero a la vez la etapa más feliz del hombre. En ella no hay responsabilidades. Anselmo no lo contradecía. Sentado junto a él, le tomaba la mano e iba nombrándoles sus profesores y maestrillos, que también habían sido los de su padrastra.”

Pág. 150-151.

El amor entrega mucha seguridad y fortaleza a cada uno de los habitantes de la quinta, quienes viven en un ambiente de paz y felicidad, lo que se trasmite plenamente al lector, por medio de las acciones de los personajes e intervenciones del narrador.

La soledad conjuntamente con el amor son los temas secundarios más importantes y preponderantes de esta novela. Los maltratos, el desprecio y el abandono trae como consecuencia la soledad, este motivo engloba a los demás, así como el amor engloba a la comprensión, la solidaridad y los buenos tratos.

#### ❖ Personajes

En la novela, todos los personajes importantes están relacionados y tienen directa injerencia en las actitudes, sentimientos y pensamientos del protagonista de esta, Anselmo Méric; en otro sentido, los personajes se dan a conocer, en la mayoría de los casos, por medio de sus acciones y en algunas ocasiones por juicios o aseveraciones emitidas por el narrador:

- “Estos matrimonios practican paternidades de consuelo. Como no saben de niños exigen a alguno que se traen un comportamiento ideal que no logran obtener”.

Pág. 110.

Como expresa el crítico literario Hugo Montes (ver Recepción crítica de la novela), Anselmo es un personaje pasivo, por lo menos en la primera parte del libro. El niño en este periodo de su vida está sujeto a los estados de ánimos y decisiones de su tío Federico, su tía Rosarito e incluso de Pavel, el chofer de la casa.

- “El almirante, más conocedor del alma humana, le advirtió que tenía mucha culpa en la transformación del niño, y que de seguir así las cosas, debían devolverlo. Rosarito prometió entonces cambiar de actitud.”

Pág. 117.

En esta etapa de su vida Anselmo es un niño tranquilo, callado, triste y melancólico. Extraña su hogar; además, sabe y siente que no es bien recibido ni querido en esa casa.

- “Los esfuerzos por ganarse el corazón de su protectora resultaban desesperados, llegando incluso a suspender su recitación por algunos segundos para espiarla”.

Pág. 116.

- “El injusto comportamiento de la mujer del marino hizo que Anselmo viviera en continua zozobra, manifestándose ésta por las noches cuando mojaba su cama”.

Pág. 116.

- “Los seres rechazados en su propio hogar suelen aferrarse a promesas remotas e inciertas que les vienen desde fuera, porque instintivamente saben que todo lo que el día de mañana conseguirán deberán tomarlo de la calle”.

Pág. 121.

El personaje que más hace sufrir a Anselmo es tu tía Rosarito, una señora frustrada por no ser madre y por no lograr la atención que desea de su marido. Ella cree que la ausencia de hijos hace que su marido no la aprecie como se lo merece.

- “La señora Rosarito, ávida de ejercer la maternidad a cualquier precio, solicitaba con frecuencia sobrinos prestados”.

Pág. 110.

- “A los dos meses, Rosarito se desinteresó del niño al comprobar que, al revés de lo que siempre supuso, la presencia de un hijo no le servía para retener al almirante en casa.”

Pág. 116.

- “La amargura que le significó este descubrimiento la volcó contra el niño. Resaltándole intolerable su presencia y buscó la manera más disimulada y menos cruel de apartarlo”

Pág. 116.

Rosarito ve a los niños como un objeto que ella puede utilizar para su conveniencia y que cuando ya no les "sirven", los desecha. Así hizo con Anselmo.

Rosarito se siente mejor que el resto, es soberbia y pretenciosa. Ella siempre se codeó con la más alta alcurnia y eso la hacía sentir superior.

- “Le gustaba que le llamaran «madam». Según ella, en el extranjero siempre le habían dicho así. Pronunciaba ese «madam» con mucha afectación y lo relacionaba con un jubileo de un rey, su presentación en la corte del brazo del almirante, y las plumas tricolores que la etiqueta le obligó a prender en el sombrero. Su contacto con la nobleza la revistió de tales modales que a su regreso esperó de amigos y parientes un trato parecido.”

Pág. 111.

Este sentimiento de superioridad se ve reflejado claramente en su relación con Pavel, su chofer. Rosarito se dedicaba a la pintura y Pavel también tenía este talento, lo que los llevó a estudiar juntos en la misma academia.

- “En un comienzo el problema pareció superado, debido a que ella tenía más conocimientos académicos, y esta ventaja la hacía sentirse doblemente patrona. Pero a los pocos meses, no sólo Pavel resultó ser el alumno más aventajado del curso, sino que circuló además una nefasta iniciativa entre los discípulos que precipitó la ruptura de Rosarito con la pintura. El maestro aceptó la proposición de sus alumnos de que, a la hora del té, fueran las damas quienes sirvieran a sus compañeros varones. Rosarito escuchó atentamente esta nueva modalidad, y antes de inclinarse solícita junto al puesto de Pavel en la mesa, para preguntarle: «¿Cuántos terrones de azúcar se sirve usted?», dejó el arte.”

Pag. 125.

Federico Azuelos es una persona más equilibrada que su esposa; no la quiere, pero lo demuestra con indiferencia y no con malos tratos. Tampoco siente un aprecio real por su sobrino, lo único que el quiere es volver a ser un almirante y surcar los mares como lo hacía antes.

- “La falta, de hijos, que en un inicio afligió por igual a esta pareja, luego de la expulsión de que fue objeto Azuelos de la Marina, afectó sólo a Rosarito. El almirante en el fondo sintió alivio de no contar con esa clase de testigos.”

Pág. 110.

Azuelos llenaba el vacío del retiro con una amante que mantenía, ella era su única ilusión y felicidad y solo veía a Anselmo como grumete al cual poder adiestrar.

- “El almirante pudo contar al fin con un pequeño grumete a su servicio.”

Pág.-114.

- “-¡Éste es tu tío - gritaba -.Acércate, no temas, te voy a condecorar con la orden al mérito!- y le prendía montones de insignias.”

Pág. 117.

- “Este acercamiento entre el marino y el niño se debió a motivos muy secretos y particulares del almirante y en ningún caso a una preocupación real por cambiarle a Anselmo la vida. Sucedió que el señor Azuelos estaba prendado de una empleada de correos, y aseguraba que le correspondía. Esta ilusión lo había vuelto comprensivo y generoso.”

Pág. 118.

Lo que le da sentido a la vida de Pavel es la pintura, él sueña con dedicarse algún día por completo a su arte.

- “A Pavel se le hacía cada vez más intolerable su trabajo en la casa de los Azuelos. Mantenía la secreta esperanza de ganarse algún día el sustento con el producto de su arte, y esta ilusión se manifestaba en el descuido por sus deberes.”

Pág. 125.

Los malos tratos, las continuas quejas de su patrona hacia él y el no poder dedicarse a la pintura como quisiera, hacían que Pavel se sintiera triste y resentido.

- “Desde que el almirante le permitió alternar sus obligaciones con las clases de pintura, descuidó tanto el automóvil que la señora Rosarito se quejaba continuamente por esa «franquicia única» que, según ella, gozaba el chofer.”

Pág. 124.

- “Vivía en un estado de enajenación permanente, lo que le impedía concentrarse en la conducción del automóvil.”

Pág. 125.

Al contrario de sus tíos, Pavel sentía un cariño sincero hacia Anselmo. Puede ser porque el también se sentía ajeno y despreciado en esa casa. Deseaba acogerlo y hacerlo sentir bien.

- “Al día siguiente, aún se percibía en la pieza el perfume que impregnaba el pañuelo de Pavel. Ese aroma dulzón le recordó aquel otro que despedían las flores al óleo que este solía pintar en el jardín. Junto con recordar esos cuadros que distraían la belleza del lugar, tuvo presentes las muestra de ternura que el artista dispensaba cada vez que espiaba su labor.”

Pág. 128.

En la primera parte del libro, el autor no nos presenta mayores detalles sobre Matilde Méric. Solo nos dice que es viuda y que tiene un hijo llamado Anselmo. Ya en la segunda parte, Couve nos introduce más en profundidad en la vida de este personaje.

Matilde es una enfermera muy solícita, abnegada y humilde, una esposa entregada y una madre feliz y orgullosa de su retoño.

- “Muy de mañana, recorría las pueblas vestida de enfermera, para asistir a los más indigentes. En todas partes la requerían, y era habitual encontrarla regresando de noche.”

Pág. 147.

- “De humor tan liviano como sus movimientos, era graciosa y femenina. Una de aquellas mujeres que se sienten orgullosas de serlo y que, al entregarse a un hombre, desarrollan múltiples actividades que la falta de libertad permite.”

Pág. 147.

Amaba por sobre todas las cosas a su hijo y deseaba lo mejor para él. Era una madre consciente, paciente, amorosa y tierna, pero no por esto dejaba de lado su labor de corregirlo y enseñarlo.

- “Tenía orgullo de su hijo. Lo trataba con respeto e intentaba no inferir en sus decisiones. Cuando veía que Anselmo incurría en algún error, se las arreglaba para hacérselo ver sin ofenderlo.”

Pág. 148.

Julián Madrazo, era un hombre bonachón y amoroso. Amaba mucho a Matilde y aceptó a su hijo como si fuera de él.

- “Madrazo le cobró desde el primer momento un afecto entrañable. Hubo ente ellos esa avenencia gratuita que se da entre dos personas, sin que ésta responda a un interés particular.”

Pág. 143.

Julián era un hombre sencillo, pero le gustaba darse sus gustos, sin ser desmedido. En general, era una buena persona con su familia e inquilinos.

- “Sus gustos eran sencillos, pero impropios para el lugar. Tenía predilección por los mariscos y la ópera. Tanto lo uno como lo otro debía buscarlo lejos.”

Pág. 137.

- “Sin amor, uno no se puede presentar en ninguna parte - aseguraba Madrazo.”

Pág. 139.

- “Cuando llovía, se acostumbraba a jugar a las bolitas bajo el alero del corredor. Madrazo competía con los trabajadores, y era tal su concentración que olvidaba su rango, y desde lejos se escuchaba su risa y sus gritos.”

Pág.147.

En la segunda parte del libro, el personaje de Anselmo cambia de ser pasivo y triste a ser activo y alegre. Ahora es dueño de su vida y está rodeado de amor, atención y buenos deseos.

La relación con su madre y padrastro le otorgan confianza en sí mismo y eso, sumado a sus estudios en el colegio jesuita, lo convirtieron en un hombre hecho y derecho.

- “En el invierno de 1948, Anselmo Méric vino a pasar las vacaciones a la quinta. Los inquilinos, y sobre todo Pocholo, se sentían ofuscado al ver que el niño que hacía ocho años compartía con ellos juegos y el aseo de las conejeras era hoy un joven apuesto.”

Pág. 150.

- “Más tarde el hijastro de Madrazo fue patrón de su amigo y ambos mantuvieron por obligación un diálogo distante y aparentemente frío que permitió el rendimiento de las viñas...Cuando estaban frente a frente, uno para ordenar y el otro para obedecer, lo hacían como dos desconocidos, aunque sus miradas traicionaban aquella obligada conducta.”

Pág. 150.

#### ❖ Acciones

En la primera parte del libro, las acciones de los personajes están referidas a su relación con el protagonista, Anselmo Méric. Cada uno de ellos influye de manera diferente en la vida del niño.

Las experiencias que han vivido los personajes, tienen directa injerencia en su comportamiento, y por supuesto inciden en las características psicológicas de estos.

Rosarito influye negativamente en las emociones de Anselmo. La relación descariñada, distante y fría de ambos marca esta etapa de la vida del niño y la primera parte del libro.

- “Estas representaciones se dieron por clausuradas una tarde en que la señora, perdiendo la paciencia, abrió su bolso y le lanzó un rollo de billetes sebosos a la cara:

¡Vete al biógrafo, estoy con dolor de cabeza y muy cansada! Acto seguido tocó la campanilla, ordenando a Pavel que se lo llevara.”

Pág.-116.

- “Rosarito, entonces, le hacía un significativo gesto a Pavel, quien conducía al marino a su cama. Luego sujetaba a Anselmo de un brazo, advirtiéndole:
- Y tu, mucho cuidado con mojarte esta noche!”

Pág.118.

El no haber tenido hijos y que su esposo sea indiferente con ella, hacen que Rosarito sea una persona amargada y frustrada. Por lo tanto, no es extraño que toda esa rabia la depositara en Anselmo, una persona extraña y que no cumplió con lo que ella quería: que su esposo la acompañara más tiempo, para apagar su soledad y tristeza.

La buena relación de Pavel con Anselmo compensaba un poco los maltratos de su tía y le daba al niño espacios de felicidad, distracción y divertimento. Pavel trataba a Anselmo con aprecio y afecto sincero.

- “- Basta por hoy - respondía Pavel, haciendo un gesto de asco, mientras se alejaba del boceto para examinarlo a distancia. Luego su rostro se iluminaba al volverse hacia el pequeño curioso, y emocionado como ante la visión de un ángel, lo tomaba en brazos, oprimiéndolo con tanta ansiedad que a Anselmo le faltaba el aire.

Esta angustia demostrada por el niño lo tentaba de risa, redoblando abrazos y caricias, mezcladas con piruetas y carreras. A veces caían al suelo, confundiendo en un solo griterío los llantos de Anselmo y las carcajadas del pintor...

A pesar de todo, Anselmo, quien no cesaba de reír mientras sollozaba, presentía que bajo esos tratos bruscos se escondía un amor a toda prueba.”

Pág. 128-129.

Pavel también se sentía incómodo y despreciado por la señora Rosarito, de alguna manera se veía reflejado en el niño, y por ende deseaba acogerlo y protegerlo. La mayoría de los artistas poseen una sensibilidad especial y Pavel la demuestra, aparte de la pintura, en el cariño que profesa por el pequeño.

En esta dicotomía vive Anselmo durante la primera parte de la obra, pero la mayoría de las veces ni siquiera las caricias de Pavel hacían olvidar al niño que estaba lejos de su madre, y que en esa casa era más un "mueble" que un visitante.

- “A medida que recordaba aquella tarde su relación con Pavel, una leve sonrisa se dibujó en sus labios. Comparado con el insustituible amor materno, este otro casi no lo consideraba.”

Pág. 129.

Cuando su madre se casó con Julián Madrazo, la vida de Anselmo dio un giro de 180 grados. Pasó de tener una relación fría y distante con sus tíos a una relación llena de amor y atenciones con su madre y padrastro. Madrazo le brinda a Anselmo cuidados y cariños como si se tratara de su propio hijo.

- “Dos veces por semana llegaba hasta la reja el coche de punto, negro y polvoriento, con gran sonajera de cristales, que traía a dicha profesora. El cochero hacía bocina con manos para pedir que le abrieran, en tanto Madrazo, quien no se separaba de Anselmo, recostado en el diván y enseñándole su juego preferido levantaba la cabeza y poniéndose un dedo en los labios, le indicaba que se hicieran los desentendidos. Incluso cuando escuchaban el coche avanzar por entre los árboles, corrían a ocultarse tras la puerta del comedor, Julián contenía la risa, mientras Matilde y la Auristela los buscaban por la casa.

¿Para qué tanto estudio? A mí no me tendrás siempre; en cambio para aprender a leer te sobraría tiempo le susurraba.”

Pág. 144.

En la segunda parte del libro, el autor se esmera en detallar la buena relación que tienen Anselmo con su padrastro, como este le enseña las labores de la quinta y algunos dispares conocimientos. Todos los juegos y diversiones entre ellos dos, logran otorgarle a esta parte de la novela un ambiente de felicidad y dicha, llena de amor y buenos sentimientos que conmueven y emocionan al lector.

Julián Madrazo tuvo una mala relación con su madre, quien nunca le demostró cariño, ni lo comprendió verdaderamente:

- “Las relaciones entre Julián y su madre pasaron por muchas etapas, casi todas de resentimientos. Desde niño anheló seguir la carrera de medicina, pero llegado el momento no se atrevió a enfrentar a la viuda para darle a conocer su inquietudes, ella, consciente de esa debilidad, lo obligó a cultivar esas tierras.”

Pág.136.

Es muy probable que este hecho haya marcado y entristecido su vida, y al conocer a Anselmo quisiera que él no sufriera de ese modo, brindándole todo el cariño posible, cariño que Julián no recibió de su madre.

De este modo, nos damos cuenta que las acciones de los personajes no surgen de la nada; que estos tienen motivaciones claras que provienen de sus experiencias de vida. De esta manera, el autor le otorga verosimilitud al relato, esto es, que las motivaciones de los personajes tengan concordancia con sus acciones, pensamientos y experiencias.

#### ❖ Ambientes

En esta novela se contraponen claramente dos atmósferas. La primera, es la casa de los Azuelos. Esta casa tenía un jardín muy amplio, limpio y ordenado. Todas las plantas que se encontraban en el jardín obedecían un orden preestablecido, todo estaba “fríamente calculado”, bien arreglado, regado y podado.

- “Luego desvió los anteojos e hizo, como acostumbraba, un minucioso inventario del lugar, comenzando por los rosales recién abonados, los lirios que bordean la pandereta, los árboles nuevos con sus troncos envueltos en cuellos de paja, para continuar con las diferentes plantas, los dátiles caídos al pie de las palmeras, e incursionar finalmente por senderos de ripio amarillento cuyos trazados caprichosos iban enmarcando los espacios decorados con llores y pasto.

Dos de estas extensiones, las situadas justamente bajo el balcón, llevaban las iniciales de los dueños de casa. Mayúsculas de petunias sobre fondo de trébol.”

Pág.109.

La casa también era inmensa muy limpia, ordenada y exuberante. Todo meticulosamente puesto en su lugar y en muy buen estado, nada roto o desvencijado.

- “El dormitorio que le asignaron al niño tenía la apariencia de un salón. No tanto por la amplitud de la pieza, sino más bien por su altura y forma de cúpula que mostraba el cielo raso. Al centro, colgaba una lámpara de cristal opaco con decoraciones en relieve, representando frutas silvestres y hojas de parra. El piso revestido con una alfombra a franjas azules y rojas, se extendía de un extremo a otro, perdiendo solo unos pequeños centímetros al aproximarse a la ventana, que comunicaba con un pequeño balcón forrado en hojalata.”

Pág. 113.

Por otro lado, está la quinta de Madrazo, donde la naturaleza crece libre y espontánea; ella toma su propio rumbo, sin límites y adorna a su manera y sin intervención del hombre, los alrededores de la casa de Julián.

- “Cuando el hombre abandona un lugar, éste al comienzo se resiente por la falta de aseo y reparaciones, pero, superada esta etapa, todo cobra otro orden, y la naturaleza al sentirse libre se encarga de transformarlo. El parque que rodeaba a la casa de puntiagudos techos era aparentemente una ruina. Las palmeras antes podadas y en sucesión casi simétrica, hermoheando la avenida que conducía a los escalones de la terraza, ahora servían de sostén a las enredaderas que habían trepado hasta sus cimas, desvirtuando sus formas, uniendo unas palmeras con otras, formando masas de una flora híbrida.”

Pág. 135.

La casa era de un estilo más bien ecléctico, rústico, campestre, y llena de contrastes como su dueño.

- “El piso de esta habitación sonaba a hueco y era imposible salir al corredor por la puerta correspondiente, ya que las abejas habían trasladado allí su colmena (...) la mesa era ovalada, con muchas sillas de diversos estilos. Las había victorianas en mal estado, una dorada con una lira en el respaldo y rústicas de paja. En el aparador, se exhibían restos de loza y cristalería. Los moldes de dulce de membrillo y el manjar ocupaban dos grandes compoteras inglesas de color blanco con guarda celeste. En el muro frente a la ventana, colgaba un friso de cartón piedra con niños desnudos en relieve jugando al billar y a los dados. De la lámpara inservible de gas pendía un ampolleta esmerilada.”

Pág. 138.

En estas dos atmósferas contrarias vive Anselmo. Opuestas son las experiencias que se suscitan en cada una de ellas. La primera representa el abandono, la ciudad, lo moderno, la frialdad, la oscuridad y lo grotesco. La segunda representa la pertenencia, el campo, lo rústico, el amor, la luz y lo bello.

- “Matilde sonrió al observar el contraste entre ese chofer impecable y el mundo que guardaba esa verja”

Pág. 140.

Lo único que unía a estos dos espacios distantes, dispares y opuestos (aparte de Anselmo, que no es el mismo en una y otra atmósfera) es el tren, un tren muy parecido al tren de cuerda del niño, que en este caso lo transporta de la luz a la oscuridad y viceversa.

- “Anselmo recordó su tren de cuerda, y Pavel le explicó que, a distancia, aquél que aguardaban y el suyo se verían del mismo porte.”

Pág. 127.

Como hemos puntualizado, existen dos ambientes opuestos dentro de esta novela. En el ambiente oscuro habitan los personajes malvados y en claro los personajes buenos. Con esto nos percatamos que el lugar donde se desarrollan y desenvuelven los personajes tiene directa relación con su personalidad y los representa fielmente.

La casa de Rosarito y ella, poseen casi las mismas características, ambas representan lo feo, lo artificial y lo oscuro.

La quinta de Julián Madrazo, todo su espacio lleno de color, de vida, de libertad y espontaneidad, demuestran la luz del lugar. Estas características se ven reflejadas en su personalidad, además de sus motivaciones y acciones.

El ambiente es un elemento que brinda verosimilitud y realidad al texto, como todo en la obra de Couve. El autor describe espacios, personajes y temas, conocidos e interesantes para el lector, otorgándole al texto un "efecto de realidad" admirable. Todas las cosas y personas que Couve describe existen o podrían llegar a existir, sitúan al lector dentro de una atmósfera familiar, y hacen converger el mundo ficcional con el mundo real.

#### 4.0.2.5 Plano de la Composición

La novela es una historia lineal separada en dos momentos. Es una concatenación de hechos que, la mayoría de las veces, le suceden a Anselmo, efectuados por las personal que conviven con él. De este modo, en el transcurso de la novela, nos vamos dando cuenta como las acciones de todos los personajes confluyen y determinan la vida y desarrollo del protagonista.

Como dijimos anteriormente, el niño no es el mismo en las dos partes de la novela y esto se debe a las características de las personas que con él viven y cómo estos lo tratan. Los hechos que acontecen son cotidianos y normales y tienen directa relación con la esencia, la interioridad de cada personaje.

El narrador va contando los sucesos uno a uno, no existen historias paralelas. Termina una situación y empieza otra, como continuación de la primera; Couve, en esta novela, va de la oscuridad a la luz.

El autor al escribir esta historia, utiliza lo que denominaremos *pausas descriptivas*, que son breves referencias descriptivas que paralizan momentáneamente el suceso que se está narrando. Por ejemplo, cuando el narrador se está refiriendo a la relación de Anselmo con Pavel, se detiene para mostrar el cuarto de este último.

- “A medida que recordaba aquella tarde su relación con Pavel, una leve sonrisa se dibujó en sus labios. Comparado con el insustituible amor materno, este otro casi no lo consideraba. Pese a todo, una fuerza poderosa lo hizo incorporarse y descender hacia el patio trasero...El chofer, al observar su silueta a contraluz, se ocultó rápidamente tras un biombo de género que él mismo había confeccionado con un par de bastidores. El mobiliario era escaso: dos sillas metálicas, una mesa y un cajón forrado en hule que hacía las veces de velador. Los muros estaban atestados de cuadros y un olor a óleo rancio y a barniz emanaba de ese cuarto sin ventanas”.

Pág. 129.

Como dicen Vodicka y Belic "es inadmisibles hacer un paralelismo entre tiempo real y el que transcurre en la obra" (Ver Metodología), pero en esta novela el tiempo es lineal, sincrónico, es decir, el autor emplea una cronología basado en el tiempo real y lo traslada a su tiempo narrativo.

#### ❖ Conflicto

El conflicto que se vislumbra en la trama del libro, es el abandono y desprecio que sufre Anselmo en la casa de sus tíos. Siendo “parte” de esta familia “artificial”, donde lo que prevalece son los intereses personales por sobre el aprecio y el amor. Como ya hemos expresado, en esta familia Anselmo es visto como una “cosa” y por ende lo tratan como tal.

- “El almirante, más conocedor del alma humana, le advirtió que tenía mucha culpa en la transformación que estaba produciendo en el niño, y que de seguir así las cosas, debían devolverlo.”

Pág. 117.

A través del vocabulario del almirante, nos podemos dar cuenta de cómo esta concepción de “niño objeto” se hace patente, ya que dice que deberán *devolver* al niño, como si fuera un mueble.

Que un niño a tan corta edad (Anselmo tenía 8 años aproximadamente) sea separado de su madre provoca, en la mayoría de la gente, desazón y tristeza. Al lector le conmueve el hecho que el niño tenga que estar lejos de su progenitura y además sufriendo malos tratos.

Anselmo, como ya lo hemos descrito, era un niño sumiso y tranquilo, siempre hacía lo que le pedían y deseaba agradar a sus "protectores", sobre todo a su tía Rosarito, que era la persona con la que más compartía. Y realmente no se merecía los maltratos de los cuales era objeto.

- “Imagen ésta casi permanente, debido a las interminables horas que tanto él como ella soportar en espera del almirante, que tenía por costumbre ausentarse después del almuerzo y no regresar a cena sino hasta muy tarde .Debido a esta, y con el propósito de acompañarla, el niño se trasladaba a la salita, y ahí, de bruces sobre la alfombra, hacía sus tareas hasta que la penumbra borroneaba el contorno de las cosas.”

Pág.114.

- “Anselmo en tanto, que presentía el dolor de su benefactora, sin vislumbrar ni remotamente las causas, intentaba a su modo distraerla.”

Pág.116.

Rosarito no deseaba ser madre realmente, o sea, por instinto. A ella en verdad no le gustaban los niños, no era tierna, acogedora o cariñosa. Un hijo representaba para ella, más atención por parte de su marido. En el fondo, ella se sentía sola, rechazada como mujer, despreciada por su marido y pensaba que un hijo sería el remedio para sus males.

- “Y esta luz cercan, que ahora desvolvía la claridad desde otro ángulo, señalaba la segunda fase de la vigilia. A partir de aquel momento se oían con más nitidez los suspiros de la señora; y el reloj de péndulo sumaba los latidos de ese corazón al engranaje de las horas.”

Pág.114.

- “A los dos meses. Rosarito se desinteresó del niño al comprobar que, al revés de lo que siempre supuso, la presencia de un hijo no le servía para retener al almirante en casa, sino por el contrario, esta nueva situación le otorgaba al marino más licencia a sus huidas y nuevas justificaciones a sus embustes.”

Pág.116.

En vez de ver al niño como una compañía, al darse cuenta que sus objetivos no habían sido cumplidos, vuelca toda su amargura y frustración hacia él, lo ve como un estorbo.

- “El injusto comportamiento de la mujer del marino hizo que Anselmo viviera una continua zozobra, manifestándose ésta mojaba su cama.”

Pág. 116.

Anselmo siente el desprecio y dolor de su tía, el niño sabe que no es bien recibido, que su presencia molesta, lo que no sabe es el “por qué”.

- “- ¡Mira el regalo que te traigo! - y le iba pasando uno por uno los carritos de colores.
- ¡Un tren! - exclamó Anselmo, arrodillándose junto al anciano que de los nombraba a medida que aparecían (...) Este jolgorio acabó de golpe, cuando tía Rosarito, que observaba la escena desde arriba les advirtió, como fuera de sí:

El almirante y el niño levantaron la cabeza, en tanto la señora descendía lentamente, explicando:

- Ese tren es para todos los sobrinos de esta casa, ¿está claro? De todos los sobrinos.
- Sí, tía - respondió Anselmo con los ojos llenos de lágrimas, mientras intentaba hacer calzar nerviosamente los tramos del tren que componían la línea.”

Pág. 118-119.

El niño, por lo tanto, vive angustiado, triste y melancólico, como se muestra en las dos citas anteriores. Pero no se deja vencer, busca cualquier cosa para olvidar los malos tratos y salir de su tristeza. Cuando un cura les prometió a los niños que seguían el

mes de María (entre ellos Anselmo), que lanzaría globos desde la torres de la iglesia para todos ellos, Anselmo se llenó de ilusión y alegría.

- "... el pequeño vivió pendiente de esa fecha en que desde los balconillos de la torre brotarían cientos de globos de colores, que cubriendo el cielo descenderían blandamente hasta el balcón o el jardín de cada cual.

Los seres rechazados en su propio hogar suelen aferrarse a promesas remotas e inciertas que le vienen desde fuera, porque instintivamente saben que todo lo el día de mañana conseguirán deberán tomarlo de la calle."

Pág. 121.

#### ❖ Resolución del Conflicto

Uno podía pensar que unos tíos (aunque lejanos) cuidarían y tratarían mejor a su sobrino, que un extraño. Pero Anselmo le sucede todo lo contrario. Pavel, que no tiene ningún vínculo sanguíneo con él lo trata con ternura y cariño.

- "A pesar de todo, Anselmo quien no cesaba de reír mientras sollozaba, presentía que bajo esos tratos bruscos se escondía un amor a toda prueba. A medida que recordaba su relación con Pavel, una leve sonrisa se dibujó en sus labios."

Pág.129.

Y luego, su padrastro lo hace sentir como un hijo propio. Madrazo adora a Anselmo, lo educa, comparte con él, lo malcría, etc., actúa como todo un padre.

- "Dos veces por semana llegaba hasta la reja el coche de unto, negro y polvoriento, con gran sonajera de cristales, que traía a dicha profesora. El cochero hacía bocina con las manos para pedir que le abrieran, en tanto Madrazo, quien no se separaba de Anselmo, recostado en el diván y enseñándole su juego preferido, levantaba la cabeza y poniéndose un dedo en los labios, le indicaba que se hicieran los desentendidos- Incluso cuando escuchaban el coche avanzar por entre los árboles, corrían a ocultarse tras la puerta del comedor. Julián contenía la risa, mientras Matilde y la Auristela los buscaban por la casa. - ¿Para qué tanto estudio? A mí no me tendrás siempre, en cambio para aprender a leer te sobrará tiempo (...) - le susurraba."

Pág.- 143-144.

Por medio de las buenas acciones que Anselmo recibe de su padrastro y el amor de su madre, la tensión de un comienzo desaparece, el mundo en el cual vive ahora Anselmo es tranquilo, feliz y lleno de ilusión y esperanza.

La armonía y alegría inundan la trama y a al lector; por fin Anselmo es feliz y es tratado como se merece, vive en una familia “real”, donde el actor principal es el amor que une e inunda a todos sus integrantes.

- “Recordó a Madrazo Jugando interminables horas con sólo diez preguntas, y acudieron a sus oídos sus palabras mezcladas al bullicio de esos vagones y del viento: « ¿Para qué estudio? A mí no me tendrás para siempre; en cambio para aprender a leer...». Y Anselmo, fijando la vista en el cielo raso musitó en voz baja:

- Esta es mi casa - y se le llenaron los ojos de lágrimas.”

Pág.149.

Nos damos cuenta de que el niño siente el gran cambio que sufrió su vida y que ahora pertenezca a ese lugar, llena de satisfacción al lector.

El final del libro es inesperado y triste, pero no es dramático. La muerte de Julián produce desconcierto y desilusión, pero llega en el momento justo: Anselmo ya es un hombre, puede encargarse de la quinta y de su madre, y el amor, las enseñanzas y los buenos recuerdos de su padrastro, siempre estarán en su corazón.

Es un final abierto, pero al mismo tiempo el autor deja claro que Anselmo se convierte en todo un señor, que se hace cargo de las viñas y asume la muerte de su padrastro como un hecho que tendría que ocurrir tarde o temprano, ya que Madrazo estaba enfermo, y sigue adelante.

- “Más tarde el hijastro de Madrazo fue el patrón de su amigo y ambos mantuvieron por obligación un diálogo distante y aparentemente frío que permitió el rendimiento de las viñas.”

Pág. 150.

El tiempo narrativo, el lenguaje, los personajes y la temática utilizada y expuesta por el autor, nos transportan hacia una historia coherente y verosímil, esto es, para el lector es creíble lo que lee, no cabe duda de que esta historia sucedió o podría llegar a suceder en su mundo empírico y no solo en el papel, en el mundo ficcional. En otras

palabras, todos los elementos (tanto estéticos, como temáticos) empleados por el autor, nos dan la idea de realidad, en conclusión, de verdad.

Este “efecto de realidad” y “verdad” creado por Couve tiene un objetivo, ya que nadie escribe ingenuamente, todo autor posee y desea transmitir una intencionalidad clara en sus obras. Tomado las palabras del mismo Couve, el objetivo de esta novela es mostrar el evidente, pero a veces obviado contraste entre la luz y la oscuridad: "Después hice "El tren de cuerda", que era oponer una cosa oscura a la naturaleza. Era una cosa de claroscuro, yo creo que esa novela tiene que ver con la luz, es una novela de la luz."<sup>128</sup>

Por medio de nuestro análisis, hemos querido mostrar, y demostrar, cómo ese claroscuro se hace patente en, y a través del lenguaje, las acciones, los temas y personajes, presentes en la novela.

Todo en esta historia es oposición. Existen personajes, ambientes y familias opuestas; un amoroso Julián Madrazo contra una fría Rosarito Azuelos; la descuidada quinta versus la arreglada casa Azuelos, la Familia "real" Madrazo y la "artificial" Azuelos respectivamente. Todo es dualidad, todo posee su otra cara, su contra parte, su equilibrio, ya que sin maldad no existiría la bondad, sin lo feo no se apreciaría lo bello y sin el odio no se reflejaría el amor.

Así es la vida real, en ella conviven, coexisten penas y alegrías, éxitos y fracasos. La vida no es plana, no es siempre triste o todo el tiempo “color de rosa” y esta novela, a nuestro parecer, refleja la vida tal cual es, dulce y agras, pero dejando una puerta abierta a la esperanza, pues siempre “después de la tormenta viene la calma”. Tal cual le sucedió a Anselmo. Primero vivió muchas penas en la casa de sus tíos, pero luego la "vida" lo recompensó otorgándole un padrastro querendón y una madre orgullosa y abnegada, que colmaron su vida de felicidad.

Couve y su hábil prosa exponen y desnudan pequeños mundos cotidianos, que le pueden ocurrir a cualquiera, a los que nadie está ajeno y con los que la mayoría de la gente se puede identificar y conmovir. Couve no necesita hablar de gigantes batallas o grandes tragedias para llegar al corazón, a la fibra del lector, lo suyo son las cosas simples, las pequeñas grandes cosas de la vida: “(...) el realismo se conmueve con las personas anónimas, los personajes del realismo son siempre personas anónimas, una

---

<sup>128</sup> [www.couve.cl](http://www.couve.cl)

espalda, los zapatos de una persona (...) Hay mucho humor, un humor triste y un amor también (...) A mí me gustan los perdedores, no me gusta el éxito, me gusta el dolor humano; entonces es bonito que una escuela estética, el realismo, los lleve a ser protagonistas. Por eso puede provocar rechazo, porque el realismo es lo menos exitista que hay, por ese amor por lo cotidiano, por los personajes perdidos; eso me interesa a mí, encuentro que hay mucha intensidad en lo marginal. Todo eso colinda con la belleza. La belleza se da siempre por el lado áspero, yo sé por donde va. La belleza, no va por lo lindo”<sup>129</sup>.

Esto es lo que El tren de cuerda desea reflejar, “el dolor humano”, el “amor a lo cotidiano” y la belleza que no está en lo bonito y arreglado; en Couve hay que mirar más allá para ver la verdadera y real belleza.

En conclusión, podemos decir entonces con toda propiedad que la novela El tren de cuerda se adhiere plenamente a la literatura realista, ya que según hemos visto durante nuestro análisis, en ella encontramos todos los elementos que constituyen dicho canon de escritura.

En esta novela, Couve cuenta problemas propios del ser humano, utilizando un lenguaje coloquial, con un registro reconocible y sugerentemente descriptivo, tanto en la voz del narrador como en la de sus personajes. Estos, a su vez, son de “carne y hueso”, es decir, semejan personas reales, con problemas, sueños, inquietudes, en conclusión seres humanos contradictorios y en constante crisis, cambio y evolución, en definitiva no son personajes “planos”. La temática de la novela proviene precisamente de esa misma realidad y la verosimilitud de los personajes, por lo tanto es conocida, familiar e identificable para el lector.

Por último, podemos decir que en su relato Couve genera un “efecto de realidad”, el cual se relaciona con la configuración de un mundo narrativo que se propone como “verosímil real”, según sostenemos en una de nuestras hipótesis de trabajo.

---

<sup>129</sup> [www.couve.cl](http://www.couve.cl)

### 4.0.3. LA LECCIÓN DE PINTURA

#### 4.0.3.1 Argumento

*"Mi libro no es "la lección de pintura"; es la lección de la vida. La novela muestra que nadie le arrebató a uno su talento que surge en cualquier parte y al que colaboran los demás. Pero la persona que lo logra, debe saber que eso tiene un precio y ese precio es la soledad."*

*Adolfo Couve*

Esta fue la sexta obra de Adolfo Couve, publicada por primera vez en 1979. En *La lección de pintura* nos encontramos con dos ejes temáticos que configuran todo el hilo conductor de la trama de la novela: la infancia y la pintura.

La narración nos sumerge en la historia de Augusto, un niño huérfano de padre, quien junto a su madre, la viuda Medrano, llegan a establecerse en una casa abandonada de un barrio llamado Morandé, en las afueras de la ciudad de Llay-Llay, que se convierte en el escenario principal en que transcurren la mayor cantidad de acontecimientos y donde el protagonista da sus primeros pasos como artista.

Tal como en casi toda la producción literaria de Couve, el pueblo escapa a la temporalidad, encontrándonos con un lugar que perfectamente podría ser el siglo XIX, es decir, un espacio donde pareciera que el tiempo no transcurriera.

Augusto, es un chico cuya única compañía la encuentra en su muñeco, un marinero que tiene la particularidad de poseer tres caras. El muñeco de alguna manera se convierte en el reflejo de su estado de ánimo y en su único y mejor "amigo".

El niño comparte con este las interminables tardes en casa a la espera de su madre, quien se desempeñaba como asistente en la droguería del pueblo. Este hecho va marcando su niñez que se caracteriza por la soledad y el rechazo hacia el mundo exterior.

Carlos Aguiar, dueño de la droguería, le toma un especial cariño al muchacho asumiendo las labores de enseñanza escolar que el niño necesitaba. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, el farmacéutico descubre en Augusto un interés mayor hacia el dibujo que a las labores propias de la escuela, cosa que constata en innumerables

bosquejos que acompañaban a las tareas. Este no fue un hecho secundario para Aguiar, persona muy ligada a actividades culturales y particularmente a la pintura.

En ese momento de la narración, ocurre un suceso que marca los acontecimientos que se desarrollan posteriormente. El niño reproduce de manera perfecta el cuadro “El Alquimista” que se encontraba en la tienda de Aguiar, descubriendo este que frente a él se encontraba un artista.

Entonces el farmacéutico, asumiendo la responsabilidad de tener en sus manos a un talento indiscutible, lo va adentrando lentamente en el mundo del arte. Es así como Augusto, bajo la estricta mirada de su tutor, comienza de modo gradual a conectarse con la pintura y definiendo sus gustos estéticos y pictóricos. Gustos que diferían bastante de los de Aguiar, quien era muy cercano a la escuela impresionista de Van Gogh, a diferencia del muchacho, más cercano al neoclasicismo, que representa la perfección en la pintura para él.

En ese momento, Carlos Aguiar, contradiciendo todos sus postulados respecto de la necesidad de educación de los artistas, le prohíbe a Augusto tanto asistir a la escuela, como aprender técnicas de pintura, ya que estas podían limitar su talento artístico e impedir que se desarrollara libremente. Sin embargo, el farmacéutico se va dando cuenta que el talento que el niño posee debe tener una guía y para esto era necesario que asistiera a clases de pintura.

Augusto comienza a relacionarse con la pintura, estableciendo vínculos con personas que, de una manera u otra, estaban relacionadas con esto. Fue así como llega a la ciudad de Viña del Mar con el fin de incorporarse a un curso de pintura, para lo cual se establece en casa de unos parientes del farmacéutico, también relacionados con la pintura.

El muchacho inicia su período en el curso de pintura donde sobresale por su especial talento, hecho que es constatado por la profesora, quien de alguna manera siente que el muchacho no tiene mucho que aprender.

Los hermanos De Morais, parientes del farmacéutico y la profesora se transforman en personas muy importantes para el muchacho, ya que es en ese momento cuando Augusto se da cuenta que la gente reconoce en él un talento especial, aspecto que

va muy relacionado con una constante soledad del muchacho, además de una manera muy esquiva de relacionarse con los demás. Finalmente, el niño vuelve a la atemporalidad de su pueblo y comienza su soledad de artista.

#### 4.0.3.2 Recepción Crítica de la Novela

Sin duda cuando nos enfrentamos a la recepción crítica de una obra, nos estamos enfrentando a una serie de juicios en donde lo subjetivo y lo objetivo toman parte de ella.

En la elaboración de esta recepción crítica, tomaremos a Adriana Valdés, quizá la principal estudiosa de la obra de Couve, Ignacio Valente, Tristán Altagracia y Fernando Pérez Villalón.

Lo primero que se debe destacar dentro de la recepción crítica es lo relacionado con el lugar que ocupa la novela dentro de la bibliografía del autor.

Adriana Valdés, que prologa la Narrativa completa de Adolfo Couve, establece dos momentos dentro de su trabajo literario, situando a *La lección de pintura* dentro del primer periodo.

Una de las características que principalmente destaca Valdés de Couve es su constante conciencia de ir en contra de lo establecido, "contra la corriente", de oponerse a otras formas de narrar, asumiendo el riesgo que ello significa. Destaca, además, su fineza en el estilo y se pregunta con quién dialoga, con quién se mide en la escritura.

Le parece interesante la precisión con la cual va construyendo ciertos episodios o escenas, o como ella las llama "microescenarios", que forman un cuadro: "no se olvida uno de un niño en un barril".

Ignacio Valente en su crítica de El Mercurio de Marzo de 1980, establece que esta tercera novela de Couve muestra una madurez superior dentro de su propia línea, y la ve como una tendencia diferente dentro de las que se desarrollaban en ese momento dentro del mapa narrativo chileno. Para Valente, este "Quijote" como lo llama, se escapa del tiempo y del espacio y establece una narrativa intemporal, marcada fuertemente por Gustave Flaubert, con una técnica muy depurada, como buscando la constante perfección

que caracterizaba a los neoclásicos, con un argumento que se desarrolla en línea recta y una prosa que se caracteriza por la precisión y la brevedad.

Valente destaca que desde el comienzo del relato queda clara la condición de pintor de Couve, rasgo que queda de manifiesto en las descripciones pictóricas, en las historias de artistas, en las diversas técnicas de pintura que se describen o aluden. También caracteriza el crítico la presentación que Couve hace de los personajes de la novela; no los presenta en medio de la acción o el diálogo, sino que los presenta de manera formal.

Él observa que Couve tiene una preferencia muy marcada hacia personajes marginales, pequeñas gentes, personas que carecen de toda importancia, fracasados. Esto queda demostrado en todos los personajes: el farmacéutico provinciano que combina su labor en la droguería con las tertulias de pintura y su mediocre dominio del violín, los contertulios sin mayor significancia, los hermanos De Morais, deteriorados testimonios de un pasado de incierta gloria, la frustrada profesora de pintura. Valente considera, sin embargo, que esta atracción hacia personajes insignificantes no es algo fortuito. Algo más allá se esconde en el rescate de esa pequeñez humana, mediante una descripción precisa y formal con la cual alcanzan una extraña grandeza debido a la excelencia estilística del autor.

Por su parte, Tristán Altagracia<sup>130</sup> en su columna del diario El Día de La Serena del año 1993, argumenta que la trama de la novela es una mezcla de conciencia e inconsciencia, en donde existe un moldeamiento del niño hasta convertirse en un artista. Dice, además, que Couve muestra en su novela el conflicto de quien tiene que afrontar una realidad secreta, imposible de compartir, salvo que lo haga con un lápiz o un pincel.

Para Altagracia, la novela muestra una profundidad subjetiva, que consiste en la autorevelación y en el autodescubrimiento. El pintor que nace ve la realidad como una pintura posible. Hay una enseñanza que viene desde el interior, por lo que el artista verdadero no aprenderá de nadie y será como una especie de cátedra viva. Entonces, dice Altagracia, en la novela se encuentra un niño que es maestro y discípulo, condiciones que están unidas y que no se pueden separar.

---

<sup>130</sup>El artículo citado no mencionaba el nombre del crítico; es por eso que nos quedamos con el seudónimo del periodista.

Por su parte, Fernando Pérez Villalón en su artículo "Escenas de Adolfo Couve"<sup>131</sup>, asemeja la escena en que el farmacéutico descubre la genialidad de Augusto, el protagonista, con una escena de "La comedia del arte" donde de igual forma ocurre un descubrimiento de un talento precoz. Pérez considera que Couve debió reconocerse tanto en el personaje del genio precoz, como en el personaje del artista frustrado.

Couve fue el niño precoz y es el pintor en decadencia. Al respecto, siempre comentó que había renunciado a la pintura porque le parecía demasiado fácil. Sin embargo, no tenía tantas dotes para la literatura como para la pintura. Estaba condenado a ser un escritor frustrado. Escribir le costaba enormemente. No solo le era difícil, sino que implicaba como costo un agotador desgaste que no guarda siempre relación con los resultados.

#### 4.0.3.3 Plano Lingüístico

"La lección de pintura" pertenece al canon de obras de Couve que se inserta dentro de lo que se denomina "literatura realista".

A través del análisis del plano lingüístico, intentaremos descubrir los diferentes recursos y técnicas de las que se vale Couve para lograr en el lector o receptor el "efecto de lo real".

Uno de los primeros rasgos que caracterizan a la novela son las constantes descripciones que van apareciendo en el relato, cuyo fin es acercar al lector dentro de ese ambiente realista, para lo cual el autor emplea diversos recursos retóricos como la comparación, la metáfora, personificación, hipérbole, y el uso de epítetos a partir de los cuales le va dando características especiales al relato.

La novela comienza con una descripción del espacio físico y la atmósfera en las cuales se desarrollará la trama:

- "El barrio de 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".

Pág.173.

---

<sup>131</sup> <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/nº28>, primavera 2003.

- "Constantemente sus moradores humedecen la polvorienta vereda, lanzándole lavatorios y jarros con agua".

Pág.174.

Al comienzo de la novela, Couve nos retrata el pueblo donde se desarrollará casi la totalidad de la novela, una localidad pequeña que parece estar fuera del transcurso del tiempo (*arboleda añosa, polvorienta vereda*). A través de estos epítetos, el autor lo caracteriza como un pueblo antiguo, fuera del progreso.

Este tono antiguo con el cual describe el lugar, es un elemento que va a guiar todo el relato, es decir, la atmósfera va a estar plagada de una melancolía que queda latente en un progreso lejano y el constante tono opaco de sus descripciones.

Podemos ver como esta descripción se transforma en el primer cuadro que nos muestra el autor, un cuadro realista neoclásico, donde el color que lo caracteriza es el marcado claro oscuro de aquel arte:

- "Sucédense allí en forma alternada profundas sombras y luminosas zonas de sol...".

Pág.174.

Las descripciones de los otros espacios que interactúan en el relato (la ciudad de Santiago y Viña del Mar), no tienen mayor trascendencia en la novela, en la medida que solo sirven de "catálisis", es decir, estas descripciones podrían no estar y, el relato no pierde coherencia. Entonces, estas "catálisis" sirven para ir configurando en el lector el "efecto de lo real":

- "En cuanto llegaron, un taxi los condujo al museo, ya que aún no era la hora del almuerzo. De la mano ascendieron la hermosa escalinata de piedra. Afuera, el verdor del parque descalificaba los paisajes pintados que los visitantes se aprontaban a admirar".

Pág.189.

- "- ¡La municipalidad! - murmuró, revisando el estado de las camelias y de un busto de mármol que representaba al emperador Adriano. Tentado estuvo de llegar hasta el antiguo reloj de sol...".

Pág.197.

Así como estas descripciones de las ciudades de Viña del Mar y Santiago, existen otras descripciones durante el transcurso de la novela, que van entregando al lector elementos de "verosimilitud", necesarios para que se vaya configurando en él el "efecto de realidad", es decir, a través de estas descripciones, Couve nos entrega elementos de la realidad empírica, involucrando al lector en una situación que "podría ocurrir en su realidad", un "mundo posible".

Como se incluye en el Marco teórico, una de las técnicas más utilizadas en la literatura realista, es la descripción. Couve utiliza las descripciones de manera precisa, para introducir, primeramente, al lector en el mundo que nos presenta el autor.

Se puede observar que se presenta de manera formal el espacio físico donde transcurre la obra, así como los otros espacios que forman parte del relato. Junto con estas descripciones, desde el comienzo el autor nos muestra la atmósfera dentro de la cual se desarrollarán los acontecimientos.

Como mencionamos al principio del análisis, Couve nos presenta un pueblo alejado del progreso y la modernidad. Este espacio, entonces, se caracteriza por tonalidades de luz y de sombra. Es interesante este recurso utilizado por el narrador, mediante el cual le da el tono de antigüedad a los espacios, con una técnica que recuerda la pintura neoclásica:

- "Sucédense allí en forma alternada profundas sombras y luminosas zonas de sol, tan intensas estas últimas que en ellas casi se pierde la calidad de la tierra. Los perros se funden con las oscuridades donde se echan. Las aves de corral, en cambio, más inquietas, cruzan veloces hacia la luz, recuperando de golpe sus nítidas siluetas".

Pág. 174.

Los diferentes ambientes que son retratados en el relato, ya sea de lugares o casas, son mostrados con el recurso del contraste de luz y sombra, lo que va generando una atmósfera de antigüedad y melancolía.

Los personajes, de igual forma, son retratados a partir de esta característica que reafirma la atmósfera:

- "Fue al advertir el pavor que le producía la sola idea de cambiar por trajes más llamativos y alegres su inseparable ropa negra".

Pág. 175.

A través del contraste luz y sombra, el narrador genera una atmósfera de melancolía y antigüedad donde el tono oscuro nos entrega la característica de tristeza, pasado, y el blanco como una forma de realzar más aún el tono oscuro.

Entonces, el relato se desarrolla dentro de esta atmósfera de antigüedad y melancolía que el narrador muestra, además dentro de los contrastes de los tonos claro, oscuro, luz y sombra.

La atmósfera que genera el narrador va configurando en el lector el efecto de realidad, ya que todos los ambientes que se presentan en la novela son mostrados a partir de esta tonalidad. Entonces, el narrador pretende mostrar la atmósfera en la cual se desenvuelve la novela, como una pintura realista.

El autor, como artista realista, utiliza este recurso del claro oscuro propio de la pintura neoclásica, como una forma de ir creando en el lector el efecto de realidad.

Una vez realizadas estas presentaciones, veremos de qué forma el autor va describiendo a los personajes y como los va caracterizando.

El primer personaje que aparece es Elvira Medrano, la madre del pequeño protagonista, conocida en todo el pueblo como la Viuda Medrano:

- "En la única casa aislada que enfrenta a la plazoleta de la cruz vacía, la viuda Medrano, mujer diminuta y nerviosa, educaba a su hijo... vestida de riguroso negro."; " Su aspecto llamaba la atención, ya que en tan insignificante físico se desarrollaba una vitalidad asombrosa".

Pág.174.

De esta forma, Couve describe a la madre del protagonista como una mujer de aspecto insignificante y diminuto, pero su "riguroso negro" la hace ver como una mujer que esconde un pasado oscuro, de mucho dolor. El hecho de habitar la única casa aislada

del pueblo, confirma el aislamiento al cual se somete el personaje respecto de sus vecinos, debido a su pasado.

Sin embargo, el tener que educar a su hijo, la muestra llena de vitalidad que contrasta con su aspecto deprimente y oscuro.

El segundo personaje que se menciona es el protagonista de la novela, Augusto Medrano:

- "...el chico era de contextura frágil. De facciones regulares, el cabello negro (...) La boca era diminuta y la nariz tan pequeña y respingada que toda la expresión se la llevaban unos ojos alertas y precisos que no divagaban nunca".

Pág.176.

Según la descripción que se da del protagonista, podemos darnos cuenta que se trata de un niño de cuerpo pequeño y cuyo principal rasgo estaría en sus ojos, así como en su particular mirada de las cosas.

Le sigue al muchacho la descripción de Carlos Aguiar, el farmacéutico del pueblo, quien juega un rol importante en la obra, al convertirse en el tutor del pequeño Augusto:

- " Era Carlos un hombre robusto, de poco pelo y nada de cuello, pareciendo la cabeza directamente atornillada a los hombros, lo que hacía a la camisa permanecer siempre desabrochada (...) Las piernas cortas y de fornidas pantorrillas, revelaban su volumen al cubrir de pliegues los pantalones. Sus manos, pies y rasgos faciales eran diminutos, sobre todo los ojos...".

Pág.179.

Según esta descripción, notamos que el farmacéutico es un tipo pequeño de estatura, con casi todos sus rasgos pequeños, pero de contextura gruesa.

Después de la descripción de Carlos Aguiar, sigue la de los personajes que comparten las tertulias con este. Si bien estos personajes no son trascendentes para el desarrollo de la novela, de alguna manera ayudan al encuadre general de la atmósfera en

la cual se desarrolla la trama y, especialmente, contribuyen a la descripción del entorno en el cual se desenvuelven las jornadas o tertulias que organizaba el farmacéutico, las cuales eran parte de sus actividades cotidianas:

- “Tampoco faltaba nunca la vieja Berta, flaca y roñosa...”, “...la señora toro, una costurera que vivía a la salida del pueblo...”, “... un viejo alemán que años atrás había vendido la droguería a su actual dueño”.

Pág.79-81.

A través de la descripción de estos personajes, queda clara la atmósfera que brinda el pueblo, donde la oscuridad, la melancolía, la soledad, se funden en un entorno que los hace aparecer como desencajados de este siglo.

Luego viene la descripción de los personajes que acogen al protagonista en su estadía en Viña del Mar, los cuales cobran mucha importancia en el proceso de conversión del protagonista en un artista; aquí encontramos la descripción de los hermanos De Morais y la profesora de pintura, la señorita Lucrecia:

- “...hombre de edad incierta, resultado de la vida de holganza que llevaba. Magro, enfundado, a pesar de la estación, en un abrigo negro, equilibraba sobre las enormes orejas el sombrero, también oscuro. En la nariz, enrojecida y algo carnosa, se había depositado toda la pigmentación que debiera haber estado mejor repartida, sobre todo en las mejillas picadas de viruela y de una palidez enfermiza”.

Pág.194.

De esta manera, el autor describe al señor De Morais, instalándolo dentro de la misma tonalidad oscura que al resto de los personajes. Se repite la característica de personajes de edad avanzada, que reafirman el tono melancólico de la novela:

- “Pequeñita y encorvada, con el moño deshecho en hebras blancas...”.

Pág.196.

Finalmente viene la descripción de la profesora de pintura, la señorita Lucrecia Cortés. La señorita Lucrecia es descrita como una mujer cuyo porte le otorga cierto

respeto, lo que se acentúa con su característica voz ronca, que le da aún más carácter al personaje:

- "...mujer de altura imponente cuyo enjuto cuerpo ceñía un traje sastre de color verde. La cabeza altiva soportaba un moño tan tirante que más que cumplir con la moda, daba la impresión de un verdadero suplicio. Los ojos grandes, cargados los párpados de pintura (...) La boca pequeña, pintada de rojo, era vencida continuamente por una carcajada sonora que daba paso a una voz tan ronca que, si la señorita hubiera hablado en una pieza oscura, se la habría confundido con la de un barítono".

Pág.198.

Vemos que la descripción de los personajes de la novela se desarrolla mediante una presentación formal de cada uno de ellos; esa descripción se realiza con exactitud en los detalles y los caracteriza en plenitud, para mostrar, en definitiva, "personajes de carne y hueso".

El segundo elemento a considerar dentro de nuestro análisis del Plano Lingüístico, es el uso de recursos retóricos. A partir de estos, el autor le otorga al texto un carácter poético en el uso de ciertas figuras literarias en la descripción, tanto de personajes como de situaciones o ambientes.

En cuanto a la descripción de personajes, básicamente, el autor utiliza figuras semánticas donde se encuentra la comparación como uno de los recursos que más se repite. Por intermedio de este recurso, el autor pretende recalcar ciertas características de los personajes, en este caso la característica más importante de ellos. Pero también encontramos comparación en los pocos diálogos que aparecen en la novela:

- "¿Te gusta eso?- indagó Aguiar, haciendo un gesto de desagrado, como si hubiese comido algo indigesto".

Pág.190.

- "Tampoco faltaba nunca la vieja Berta, flaca y roñosa como una piel apolillada".

Pág. 179.

Siguiendo la búsqueda de los recursos retóricos, encontramos una hipérbole:

- "En tanto adentro el señor Aguiar hipnotizaba a su auditorio con sus largas peroratas sobre la vida de los pintores ilustres..."

Pág.180.

Con esta figura Couve pretende mostrar el grado de influencia que ejercía el farmacéutico sobre los asistentes a sus tertulias, quienes lo veían como una persona sabia. En la descripción de las diferentes situaciones que acontecen, nos encontramos con una personificación:

- "Al tiempo que el alba calcaba su rostro sobre la superficie del estero".

Pág.184.

- "Envuelta en polvo, mientras el ruido ensordecedor sacaba de sus lechos a buena cantidad de curiosos, se detuvo bruscamente junto a la empalizada que apenas podía sostener las matas de manzanillones".

Pág.187.

También encontramos dentro del texto algunas metáforas:

- "En una familia de patos va un cisne"

Pág.188.

Mediante esta metáfora, el autor pretende mostrar al pequeño artista como un ser iluminado, que se diferencia del resto de la gente. Es interesante esta metáfora, por cuanto el autor toma la imagen del cuento "El patito feo" de Anderson y lo invierte. El autor, si bien muestra al protagonista desencajado de esa imagen, no lo muestra como "el feo" sino como "el bonito", situando al pequeño como un individuo distinto del resto, como un artista.

A través de los diversos recursos retóricos utilizados en las descripciones, nos vamos dando cuenta del tipo de lenguaje que va utilizando el autor en las descripciones de los personajes, situaciones y ambientes.

Otro de los elementos que consideramos en el análisis es el concepto de arquetipo.

El primer arquetipo que se deja ver en la novela es la figura del niño solitario, que de alguna manera se encuentra desencajado del mundo. Esta figura se repite en todo el "Cuarteto de infancia". Ese niño solitario es una persona sensible, es un artista:

- "Se sabía que al niño lo dejaba solo, pero jamás se le escuchó llorar, a pesar de que ella regresaba cuando ya el viento tenía licencia para remecer a gusto la copa de los árboles..."

Pág.175.

- "Gran expectación se produjo en el barrio el día en que, desobedeciendo a su madre, el pequeño, envuelto en un chal y con unas zapatillas que evidentemente no eran suyas, tirando resuelto un cochecito con el marinero dentro, cruzó la calle principal de Morandé hasta llegar al puente de la droguería. A su regreso se habían duplicado los espectadores, quienes sorprendidos, vieron de nuevo al niño atravesar frente a las casas y boliches, con la dignidad de un padre que, al pasear a su hijo, lo exhibe lleno de orgullo".

Pág.176.

Otro de los rasgos que caracteriza al arquetipo del niño solitario, es la ausencia del padre y la madre, que aparece sin un rol fuerte:

- "...Elvira Medrano, al cruzar de luto frente a la veintena de casas y boliches de Morandé con un crío en los brazos, se volvió de madre soltera en viuda respetable..."

Pág.175.

En el caso de La lección de pintura, el protagonista se muestra desde el comienzo como una figura solitaria cuyo padre no existe, en tanto que la madre que debe repartir su tiempo entre las faenas de la droguería y el cuidado del niño.

La viuda Medrano, madre del protagonista, es el arquetipo de la madre soltera que debe salir a trabajar para mantener a su hijo, sin embargo esta ardua labor la deja de alguna manera ausente de la vida del niño:

- “Lo que le resultaba difícil al pequeño era cocinar y, sobre todo, aguardar a su madre sin dormirse. Por ello tomó la costumbre de meterse en su cama, a sabiendas de que Elvira, al llegar, lo despertaría en medio de besos y caricias para transportarlo hasta su dormitorio”.

Pág.176.

El farmacéutico, Carlos Aguiar, representa el arquetipo del viejo sabio, el cual inspira respeto y admiración entre las personas del pueblo y de quien se puede aprender:

- “Por el contrario, era Carlos Aguiar, más que barnizado, enchapado, situación que lo hacía manejar con naturalidad una serie de conocimientos que incluso algunas veces se apartaban de la vulgar anécdota, para adentrarse en análisis de contenido y planteamientos estéticos.

A pesar de que se creía con propiedad para opinar sobre todo y calificarlo todo, su fuerte era la pintura. Asombraba a su auditorio con sus narraciones de la historia de los genios...”.

Pág.177.

Los hermanos De Morais representan el arquetipo de la decadencia, es decir, se los muestra como personajes que viven entorno del recuerdo de un tiempo pasado que fue mejor, signando el presente como una instancia de recuerdo de un tiempo de prosperidad:

- “Un olor malsano impregnaba todo aquello, y parecía que el musgo que se veía a través de los sucios vidrios continuara en las cortinas de felpa del mismo tono (...) Sobre un piano de concierto, infinidad de fotografías en marcos de plata se duplicaban en la reluciente cubierta. La mayoría llevaba dedicatorias que cruzaban la solapa de los trajes de los varones o los escotes de las damas”.

Pág.195.

La profesora de pintura es el arquetipo del artista frustrado que se muestra como un ser infeliz que no saca a la luz sus sentimientos, sin embargo, al término de la novela el personaje experimenta un vuelco en sus características.

- " Admirada, temerosa de corregir algo que tal vez después quedara peor, se limitaba a exponer consideraciones estéticas, finalizando el discurso con un despectivo "¡anacrónico!"..."

Pág.202.

- "Al observar al señor de Morais, que contrastaba con la conmovedora mujer que acababa de descubrir..."

Pág.207.

Podemos darnos cuenta, finalmente, cómo el autor hace uso del lenguaje para ir generando en el lector un contexto de "verosimilitud" a través del cual ir configurando el "efecto de realidad" propio de las novelas realistas. Para esto, Couve se vale de manera muy reiterada de las descripciones (recurso utilizado en la novela realista), con las cuales va haciendo presentaciones formales de los espacios, las atmósferas y los personajes, de manera que todo sea descrito según las normas formales de la realidad.

#### 4.0.3.4 Plano Temático

El contexto principal en el cual se desarrolla la novela nos lleva a un poblado de provincia, que por su cercanía con la ciudad de Llay-Lay y su corta extensión, es considerado parte de la ciudad, sin embargo, la gente que lo habita lo llama "barrio de Morandé".

El "barrio" de Morandé se convierte en el escenario principal en que transcurren las acciones y donde encontramos a gran parte de los personajes, el cual es mostrado como un pueblo alejado de la vida moderna, aspecto que caracteriza a toda la novela, a las acciones y los personajes. El hecho de tratarse de un pueblo que se encuentra ajeno al mundo moderno, nos hace situarnos en un lugar que bien podría pertenecer a otra época de la historia.

Aunque gran parte de la narración se desarrolla en este pueblo, el final se desarrolla en Viña del Mar, pero el entorno solo ayuda a caracterizar a los personajes que viven en esa ciudad.

- “Bajo el puente, ennegrecido por la sombra que proyecta su arco y por las salpicaduras constantes del agua que interceptan grandes esclusas, un sendero tortuoso desciende bordeando el estero hasta un poblado que se considera, a pesar de su lejanía, como parte de la ciudad que acabamos de dejar. Situación ésta que incide en su nombre, ya que el lugareño, al referirse a él, se limita a llamarle simplemente "barrio" de Morandé”.

Pág. 173.

- “A medida que dejamos la carretera surcada de ruidosos y veloces vehículos y nos aproximamos por aquel camino de tierra a dicho barrio, sentimos la angustia que significa encontrarnos lejos del progreso, pero también una cierta alegría al observar una realidad fuera del alcance de la competencia y el transcurso del tiempo”.

Pág. 173.

Al igual que sus preferencias pictóricas, Couve nos presenta un contexto donde los ambientes, los personajes y las acciones son retratados en términos de luz y sombra, de claro y oscuro.

#### ❖ Temas

En este contexto, se va desarrollando el asunto o tema principal de la novela, que dice relación con la conversión o transformación del pequeño Augusto en artista. Ese es el tema principal de la obra, a partir del cual se van manifestando otros motivos como el purismo en la pintura versus la academia, la niñez con ausencia de uno de los padres, la soledad del artista, la decadencia, la variedad de estilos en el arte.

La novela gira en torno al pequeño Augusto, un muchacho que llega a establecerse al pueblo, junto con su madre la viuda Medrano:

- “Hacia ya varios años que, vestida de riguroso luto, la cabeza oculta bajo un espeso velo y llevando a un recién nacido en los brazos, había cruzado la calle principal de Morandé para instalarse en aquella casa que no colindaba con nada ni con nadie”.

Pág.174.

Elvira, conocida en el barrio como la viuda Medrano, debe preocuparse del sustento de su hijo y de ella. Es así como llega a emplearse a la farmacia de Carlos Aguiar:

- “Sentada en un alto taburete, desde la mañana a la tarde revisaba cuidadosa el libro de cuentas, anotando con letra perfecta las sumas en las columnas del debe y el haber. De tiempo en tiempo untaba la lapicera en el tintero de loza, para luego restregar la pluma contra sus bordes, y así no dejar caer una mancha sobre las dibujadas cifras”.

Pág.179.

El farmacéutico, se va a convertir en una persona fundamental en la vida del pequeño Augusto. Él descubrirá en el muchacho un talento especial y se transformará en su tutor:

- “A punto estuvo de caer desmayado. Sus ojos no cesaban de ir de la acuarela al cuadro que colgaba del muro. Lo que tenía entre sus manos era una pequeña obra maestra, de una perfección técnica increíble. La limpia aplicación de los colores, el orden inteligente de su ejecución, las soluciones, la síntesis y economía de medios, eran dignas de un gran pintor”.

Pág.186.

- “Los primeros años del pequeño artista transcurrieron entre la droguería y su casa de Morandé, bajo la tutela cada vez más estricta del farmacéutico. Durante todo ese tiempo, Augusto desarrolló múltiples actividades, dando preferencia, sin embargo, a sus estudios escolares y ejercicios artísticos”.

Pág.187.

Fue así como el farmacéutico decide enviar al muchacho a la ciudad de Viña del Mar, para tomar clases de pintura e insertarse en el ambiente artístico:

- “En el andén toda esa gente rodeó al futuro pintor.

Cuando el tren dejaba la plataforma, Aguiar, fuera de sí, salió del grupo, y corriendo con dificultad junto a la ventanilla del niño, intentó acompañarlo, echando al vuelo su corazón, ya que su físico, cada vez más disminuido, se convertía rápidamente en una mancha insignificante”.

Pág.193.

- "- Mañana a las tres tienes tu primera clase de pintura. En esa ocasión, yo mismo te acompañaré al palacio Vergara- dijo, y sin esperar respuesta, lo llevó por la plaza Sucre rumbo a la calle Arlegui".

Pág.194.

Entonces, el pequeño Augusto ingresa al curso de pintura para perfeccionar su técnica. Sin embargo, a medida que la profesora observaba al muchacho, comprendía que no tenía nada que entregarle y solo se limitaba a mirar al artista que tenía frente a ella:

- "En los trabajos al óleo se limitaba a indicar el error con el dedo, haciendo alarde de un temperamento que obligaba a pensar que ella poseía gran destreza. Con respecto a Augusto era más cauta. En vez de corregirle de ese modo, sabiendo que estaba ante un joven talentoso, prefería sentarse cerca de su sitio, para poder seguir la forma en que éste solucionaba los ejercicios".

Pág.202.

Finalmente, Augusto vuelve a su pueblo, con el reconocimiento de quienes habían conocido al pequeño y comprendió que su talento era el de un artista:

- "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".

Pág.207.

Uno de los motivos desarrollados en la novela es la niñez, constituyéndose en un factor dominante del texto. Este motivo está presente en otras novelas de Couve. Sin embargo, en este caso ese asunto está ligado a la ausencia del padre. Podemos ver, entonces, que la niñez del protagonista se caracteriza por esa carencia.

A pesar de que la madre estaba con el muchacho, de alguna forma también estaba ausente de la cotidianeidad de este, a causa de las largas jornadas de trabajo en la droguería. Este motivo de alguna manera hace que el niño desde pequeño aprenda a ser autosuficiente:

- "...con un crío en los brazos, se volvió de madre soltera en viuda respetable, y los vecinos sintieron en sus corazones no el repudio a que obliga lo primero, sino la compasión que despierta lo segundo".

Pág.175.

- "Afirmada en la perrilla de la puerta, temía abrirla porque se imaginaba lo peor. No obstante, sucedía lo contrario, ya que, en vez de desorden o tragedia, encontraba a un niño hacendoso, que a medida que el tiempo transcurrió, fue realizando pequeñas faenas como barrer, lavar la loza, ordenar la ropa. Lo que le resultaba difícil al pequeño era cocinar y, sobre todo, aguardar a su madre sin dormirse".

Pág.176.

También encontramos en el relato el motivo de la decadencia, muy marcado también en las novelas de Couve. Esto se manifiesta tanto en los personajes como en los ambientes que nos presenta el narrador:

- "Un olor malsano impregnaba todo aquello, y parecía que el musgo que se veía a través de los sucios vidrios continuara en las cortinas de felpa del mismo tono. El empapelado desteñido mostraba marcas que habían dejado las lluvias al emparar las murallas".

Pág.195.

- "- Mi hermana es ciega- puntualizó sin rodeos. Le gustaba escandalizar con la realidad desnuda, como para advertir a los demás que el mundo era verdaderamente un valle de lágrimas".

Pág.195.

Un motivo distinto que se deja traslucir, tiene relación con las diferentes opciones que maneja el artista a la hora de elaborar la obra de arte:

- "Su tema predilecto era el de la escuela impresionista. En tanto escanciaba a sus invitados pisco sour y hacía circular aceitunas y trocitos de queso ensartados en mondadientes, los deleitaba con el cuento de la oreja que Van Gogh se cortó para ofrendarla a una querida, o el despotismo desplegado por el conde Alphonse de Toulouse Lautrec hacia su hijo deforme, y su arrogante actitud al acompañar de a caballo el féretro del pintor en el día de su entierro".

Pág.177.

- "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 de siglo diecinueve, Monvoisin, Wood, Searle y Rugendas. Sobre todo en una gran tela de Monvoisin que representaba el 9 de Thermidor, día en que Robespierre cayó en desgracia".

Pág.190.

Encontramos asimismo el motivo de la soledad, como uno de los rasgos principales del protagonista y que Couve presenta como característica de este.

Según vimos anteriormente, el pequeño tuvo desde sus inicios una vida marcada fuertemente por la soledad, hecho que se mantuvo hasta el final de la novela:

- "Se sabía que al niño lo dejaba solo, pero jamás se le escuchó llorar, a pesar de que ella regresaba cuando ya el viento tenía licencia para remecer a gusto la copa de los árboles y desafiar en las alturas a las aves de rapiña".

Pág.175.

Por tal razón, el pequeño suple en alguna medida su soledad en compañía de su muñeco, un marinero de trapo:

- "...Elvira, al regresar de sus andanzas, lo encontraba dormido en el fondo, abrazado a un marinero de trapo".

Pág.175.

Finalmente, Couve nos presenta el motivo del purismo en el arte, versus la academia. En el relato, el narrador nos muestra la disyuntiva que tiene el farmacéutico respecto de la educación que debe tener el pequeño artista: por un lado, Aguiar reconoce el talento del artista; por otro, no quiere que el muchacho se contamine con diferentes posturas artísticas:

- "Aguiar le negó acudir a la escuela, argumentando que el ambiente de ese establecimiento parroquial no era el adecuado a un futuro gran artista. Parecía olvidar el farmacéutico todas las desdichas leídas acerca de pintores, escultores y poetas, al fomentar en el hijo de Elvira una carrera que él mismo se encargaba, durante sus tertulias, de denunciar como dura e injusta".

Pág.187.

- "Conmovido, el señor Aguiar posó en la galería de la casa, y para su sorpresa vio que el joven utilizaba, en vez de óleos, que le estaban vedados, betún de zapatos para la carnación, y pasta de dientes, con la que reemplazaba el blanco de zinc, para lograr la barba cana de su modelo.

- ¡Esto no es posible! ¡Pasta de zapatos y dentífrico! Hoy mismo telefonaré a Viña del Mar. Allí conozco a una pintora de renombre que da clases a alumnos escogidos durante los meses de verano".

Pág.193.

Como característica de la novela realista, la temática no es muy rebuscada y está sacada de la cotidianeidad, es decir, las situaciones que se abordan en la novela están presentes de algún modo en la vida. No se intenta exagerar, sino mostrar un asunto que ocurre con normalidad.

#### ❖ Ambientes

Los ambientes en los que nos sumerge el narrador básicamente son dos: el “barrio” de Morandé, donde transcurre la mayoría de la novela, y la ciudad de Viña del Mar, lugar donde el protagonista asiste a clases de pintura.

Como vimos al principio del Plano temático, Couve nos presenta un pueblo alejado del progreso y la modernidad. Este motivo lleva al autor a recrear un espacio donde los colores que caracterizan a los ambientes, van en un tono de luz y de sombra. Es interesante el recurso que utiliza Couve, por cuanto intenta darle el tono de antigüedad a los espacios, con una técnica que recuerda la pintura neoclásica:

- "Sucédense allí en forma alternada profundas sombras y luminosas zonas de sol, tan intensas estas últimas que en ellas casi se pierde la calidad de la tierra. Los perros se funden con las oscuridades donde se echan. Las aves de corral, en cambio, más inquietas, cruzan veloces hacia la luz, recuperando de golpe sus nítidas siluetas".

Pág.174.

Cuando las acciones se trasladan a la ciudad de Viña del Mar, la ciudad como tal no es descrita en cuanto ambiente, sin embargo, la casa de los hermanos De Morais sí:

- "Entre ésta y la verja había un corto trecho, siempre húmedo y sombrío, donde unos helechos y algunas calas se golpeaban contra los vidrios del vetusto edificio. Sus muros escamados de color gris hacían pensar en dragones y palacios encantados".

Pág.194.

Los diferentes ambientes que se muestran en la novela, ya sea lugares o casas, son retratados con el recurso del contraste de luz y sombra, lo que va generando una atmósfera de antigüedad y de melancolía:

- "Cuando sus ojos, al incursionar en el fondo del almacén al que la falta de luz confería una distancia infinita, encontraban algún tiesto que defendía a duras penas su tono, o una taza blanca, que por el contraste la oscuridad realzaba, él, con una vehemencia que desconcertaba a los parroquianos, intentaba con sus precarios materiales atraparlos en toda su plenitud".

Pág.188.

Los personajes también son descritos a partir de esta característica, lo que reafirma esta atmósfera:

- "Fue al advertir el pavor que le producía la sola idea de cambiar por trajes más llamativos y alegres su inseparable ropa negra".

Pág.175.

- "Magro, enfundado, a pesar de la estación, en un abrigo negro, equilibrada sobre las enormes orejas el sombrero, también oscuro".

Pág.194.

Esa atmósfera se vislumbra tanto en los espacios como en los personajes que son parte de la novela. En nuestra opinión, a través del recurso del contraste luz y sombra, el narrador pretende generar una atmósfera de melancolía y antigüedad, donde el tono oscuro nos entrega la característica de tristeza, de pasado, y el blanco como una forma de realzar más aún el tomo oscuro.

Entonces, el relato se desarrolla dentro de esta atmósfera de antigüedad y melancolía que el narrador muestra, además, dentro de los contrastes de los tonos claro, oscuro, luz y sombra.

La atmósfera que genera el narrador va configurando en el lector el efecto de realidad, por cuanto los diferentes ambientes descritos en la novela, son mostrados principalmente a partir de la tonalidad que nos entregan. De esta manera, el narrador

pretende mostrar la atmósfera en la cual se desenvuelve la novela, como una pintura realista.

Couve, como artista realista, juega con el contraste del claro oscuro propio de la pintura realista neoclásica, de ahí que utilice este recurso como una manera de ir creando en el lector el efecto de realidad. Entonces podríamos decir que el narrador, a través de los ambientes y la atmósfera, nos traspa en verdad una pintura realista.

#### ❖ Personajes

En cuanto a los personajes, el primero que se presenta en el relato es Elvira Medrano, madre del pequeño Augusto, conocida en el pueblo como la viuda Medrano.

La mujer es caracterizada simultáneamente en forma directa e indirecta, es decir, el hecho de vestir de riguroso negro no obedece solo a su aspecto exterior, sino que representa un aspecto muy doloroso de su mundo interior:

- "Elvira Medrano, al cruzar de luto frente a la veintena de casas y boliches de Morandé con un crío en los brazos, se volvió de madre soltera en viuda respetable..."

Pág.175.

Su luto simbolizaba su pasado oscuro de mucho dolor, el cual estaba presente constantemente en su vida, lo que de alguna manera la hacía aislarse del resto de los vecinos:

- "En la única casa aislada que enfrenta a la plazoleta de la cruz vacía, la viuda Medrano, mujer diminuta y nerviosa educaba a su hijo".

Pág.174.

Esto evidencia la soledad y el aislamiento al cual se somete el personaje. Sin embargo, a pesar de todo ese dolor que oculta en su eterno luto, el personaje es retratado como una mujer fuerte que no se deja vencer por las adversidades:

- "Su aspecto llamaba la atención, ya que en tan insignificante físico se desarrollaba una vitalidad asombrosa".

Pág.174.

El personaje de la viuda Medrano contrasta en su caracterización directa e indirecta. Por un lado, es mostrada físicamente con un aspecto insignificante y diminuto, que acompañado del luto, le da un aspecto deprimente y oscuro; por otro, es mostrada como una persona vital, siempre preocupada de la educación y el buen vivir de su pequeño hijo.

El segundo personaje es el protagonista de la novela, el pequeño Augusto Medrano, a quien el narrador muestra de primera forma en su caracterización directa:

- "Como la madre, el chico era de contextura frágil. Parecía imposible que esas dos piernecitas flacas como hilos pudieran sostener el cuerpo o, bien, el angosto cuello a la cabeza. De facciones regulares, el cabello negro semejaba pintado por lo sedoso, lo que lo hacía caer en un tupido fleco sobre la frente. La boca era diminuta y la nariz tan pequeña y respingada que toda la expresión se la llevaban unos ojos alertas y precisos que no divagaban nunca".

Pág.176.

Sin embargo, observamos que, además de ese tipo de caracterización, el autor mediante el sutil detalle de los ojos del pequeño y su mirada, nos presenta a este en su caracterización indirecta, al mostrar al pequeño con una mirada muy observadora de la realidad, lo que se refleja en su gusto hacia la pintura realista.

Debido a que su madre trabajaba el día entero, el muchacho desde pequeño vivió una infancia marcada por la soledad, la que suple con un muñeco, según dijimos anteriormente:

- "Se sabía que al niño lo dejaba solo, pero jamás se le escuchó llorar, a pesar de que ella regresaba cuando ya el viento tenía licencia para remecer a gusto la copa de los árboles y desafiar en las alturas a las aves de rapiña".

Pág.175.

- "Eso era al comienzo, cuando Elvira, al regresar de sus andanzas, lo encontraba dormido en el fondo, abrazado a un marinero de trapo".

Pág.175.

El muñeco se transformará en una especie de espejo del muchacho y reflejará su estado de ánimo. El muñeco es un símbolo muy importante de la caracterización indirecta del personaje:

- "El muñeco del niño era muy particular, puesto que en vez de una sola cara poseía tres, accionadas por una manivela que tenía en la cabeza. Al girarla, aparecían alternadamente los distintos rostros, cada uno de los cuales mostraba una expresión diferente. Cuando la cara sonriente estaba a la vista, las otras quedaban ocultas bajo la gorrita de felpa. A la risueña sucedía una dormida, y a ésta, a su vez, otra acongojada, con lágrimas pintadas en las mejillas.

Cada una de esas expresiones respondía a las diversas actividades de su dueño. Para los paseos estaba reservada la cara alegre; pero, apenas ingresaba en el hogar, era necesario cambiarle la sonrisa por el llanto, que por lo general lo acompañaba la mayor parte de la jornada (...) El rostro dormido era sólo para la noche. Así, Elvira, al regresar, se encontraba con dos niños de expresión idéntica: una accionada por la mano de su dueño; la otra por la fatiga".

Pág.177.

Como dijimos en párrafos precedentes, el muchacho comienza a desarrollarse en la pintura con un gusto muy marcado hacia la pintura realista:

- "Sabía que al entregar al señor Aguiar esos trabajos trasladaba de lugar una realidad, adquiriendo aquellos dibujos y bocetos, captados en ambientes tan próximos a la naturaleza, una gran categoría.

¡La realidad! ¡Siempre la realidad! ¡Nunca nada de memoria!- repetía el autor, guardando celosamente en las carpetas aquellos testimonios que sólo en la pobreza se producen y que en vano se buscan en sitios más refinados".

Pág.189.

Finalmente, el muchacho se convierte en artista, hecho que es reconocido por la gente que lo rodea:

- "En pocos minutos, el dibujo sorprendió no sólo a la profesora, sino al resto de los alumnos.

La construcción era perfecta, y el achurado del claroscuro tan transparente que tenía la calidad de la obra de un maestro."

Pág.199.

- "Augusto era la atracción del curso".

Pág.201.

- "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".

Pág.207.

Otro de los personajes importantes en la vida del protagonista es el señor Carlos Aguiar, farmacéutico del barrio, caracterizado de manera directa:

- "Era Carlos un hombre robusto, de poco pelo y nada de cuello, pareciendo la cabeza directamente atornillada a los hombros, lo que hacía a la camisa permanecer siempre desabrochada (...) Las piernas cortas y de fornidas pantorrillas, revelaban su volumen al cubrir de pliegues los pantalones. Sus manos, pies y rasgos faciales eran diminutos, sobre todo los ojos...".

Pág.178.

Con respecto a su caracterización indirecta, se deja relucir en función a su afición por la cultura:

- "Carlos Aguiar, farmacéutico de renombre, amenizaba la ardua labor de dirigir una droguería con una dedicación constante hacia las múltiples actividades artísticas y culturales de la capital (...) era Carlos Aguiar, más que barnizado, enchapado, situación que lo hacía manejar con naturalidad una serie de conocimientos que incluso algunas veces se apartaban de la vulgar anécdota, para adentrarse en análisis de contenido y planteamientos estéticos.

A pesar de que se creía con propiedad para opinar sobre todo y calificarlo todo, su fuerte era la pintura (...) Su tema predilecto era el de la escuela impresionista".

Pág.177.

Este personaje era muy respetado en el barrio y era, además, anfitrión de tertulias que realizaba en su farmacia:

- "Las tertulias se llevaban a cabo en el despacho de la droguería, pues a la casa, que quedaba detrás de unas bodegas, casi nunca invitaba (...) A veces, para no cansar a su auditorio con el repetido tema de la pintura impresionista, cogía un violín y, hundiendo su blando mentón en el madero, circulaba con la levedad de una mariposa por entre las sillas, arrancando suspiros a las señoras y miradas suspicaces a los varones".

Pág.179.

Gracias a su especial sensibilidad hacia el arte, Aguiar se va a convertir en una persona fundamental en los primeros pasos como artista del pequeño Augusto.

Los personajes que acuden a las tertulias de Aguiar, no tienen mayor trascendencia en el desarrollo de la novela. La contribución de estos personajes para la historia, se limita a ayudar tanto a la descripción de la atmósfera en la cual de desenvuelve la trama, como al entorno de las tertulias periódicas que organizaba el farmacéutico. Estos son caracterizados de manera directa:

- "Otra asidua era la señora Leontina, de la botica de Llay-Llay, a la que un doble interés llevaba ciertas tardes a la droguería del puente: por un lado, la necesidad de aumentar sus escasos conocimientos y, por otro, la de mantener buenas relaciones con el principal proveedor de su negocio".

Pág.179.

- "Tampoco faltaba nunca la vieja Berta, flaca y roñosa como una piel apolillada, a quien un sacrificado viaje a Europa hacía sentirse con derecho a rebatir a veces al señor Aguiar".

Pág.180.

- "Se sumaba al círculo la señorita Toro, una costurera que vivía a la salida del pueblo, hecho éste que le facilitaba el viaje, pues lo hacía a pie".

Pág.180.

- "También se hacía llevar por su ama de llaves un viejo alemán que años atrás había vendido la droguería a su actual dueño".

Pág.180.

Los personajes que aparecen a continuación en la novela, los hermanos De Morais, acogen al protagonista durante su estadía en Viña del Mar. Tenemos primero a Arnaldo De Morais en su caracterización directa:

- "Se trataba de un hombre de edad incierta, resultado de la vida de holganza que llevaba. Magro, enfundado, a pesar de la estación, en un abrigo negro, equilibraba sobre las enormes orejas el sombrero, también oscuro. En la nariz, enrojecida y algo carnosa, se había depositado toda la pigmentación que debiera haber estado mejor repartida, sobre todo en las mejillas picadas de viruela y de una palidez enfermiza".

Pág.194.

También caracteriza a Adelaida De Morais:

- "Pequeñita y encorvada, con el moño deshecho en hebras blancas que parecían flotar..."

Pág.196.

Los hermanos De Morais se convierten en un apoyo importante para el muchacho, otorgándole toda la ayuda de estuviera a su alcance:

- "-Antes debo obsequiarte algo- expresó, abriendo un bargueño que había en el vestíbulo.
- Es para ti. A mi hermana ya no le sirve - añadió luego, alargándole una fina caja de óleos importados, un caballete portátil de paseo, una sombrilla y un piso".

Pág.196.

El último personaje que aparece en el relato, es la profesora de pintura, la señorita Lucrecia Cortés:

- "...mujer de altura imponente cuyo enjuto cuerpo ceñía un traje sastre de color verde. La cabeza altiva soportaba un moño tan tirante que más que cumplir con la moda, daba la impresión de un verdadero suplicio. Los ojos grandes, cargados los párpados de pintura (...) La boca pequeña, pintada de rojo, era vencida continuamente por una carcajada sonora que daba paso a una voz ronca que, si la señorita hubiera hablado en una pieza oscura, se la habría confundido con la de un barítono".

Pág.198.

Es interesante este personaje, por cuanto experimenta un cambio en su caracterización indirecta. Al principio el personaje se muestra como una persona infeliz, que no demuestra sus sentimientos, hecho que se invierte al final de la novela:

- "Admirada, temerosa de corregir algo que tal vez después quedara peor, se limitaba a exponer consideraciones estéticas, finalizando el discurso con un despectivo"¡anacrónico!"(...) Ella, advirtiendo ese detalle y no deseando parecer simpatizante de los movimientos renovadores que escandalizaban en esa época al mundo, murmuraba por lo bajo "¡arte deshumanizado!".

Pág.202.

- "Volvió a reconocerse en la mirada profundamente tierna que le dirigió esa mujer, interrumpida constantemente por las hipócritas atenciones que le dispensaba el señor De Morais (...) Al observar al señor De Morais, que contrastaba con la conmovedora mujer que acababa de descubrir, lanzó sobre su fealdad todos los juicios adversos de que era capaz".

Pág.207.

Otra de las características importantes de estos son las descripciones detalladas que se realizan y el tono oscuro, acorde con la atmósfera general de la novela. Asimismo, a través de la caracterización directa e indirecta, el autor pretende mostrar al personaje a cabalidad con el objetivo de no dejar ningún detalle a la imaginación del lector y de esa forma crear personajes "verosímiles", personajes que pueden existir.

#### ❖ Acciones

Las acciones que se desarrollan en el relato, giran en torno al protagonista y todas van ayudando a generar el efecto de verosimilitud propio de la novela realista. Entonces, todas las acciones van ayudando a constituir el asunto principal de la novela.

La primera acción importante es la llegada de la viuda Medrano al pueblo:

- "...dejó la ciudad de San Felipe, caminando hasta llegar al puente de la droguería, en donde descendió por el sendero que la condujo directamente a la casa que ahora ocupaba".

Pág.175.

Una vez instalados en el "barrio" de Morandé, el pequeño Augusto conoce a quien se convertirá en su tutor, el señor Aguiar:

- "-¿Y tú, quién eres?- indagó cariñoso.
- Me llamo Augusto - respondió éste con decisión.

Pues bien, Augusto, ven- exclamó el farmacéutico y cogiendo al pequeño de la mano, lo condujo hasta el lugar en donde escondía las gomas, y luego a una silla desocupada junto al mostrador".

Pág.184.

Otra acción importante en el desarrollo del tema de la novela, tiene que ver con el descubrimiento de parte del farmacéutico del talento del pequeño:

- "- Yo soy capaz de copiar el cuadro grande- le expresó un día, señalando el retrato del alquimista.
- Inténtalo: aquí tienes una acuarela- respondió Aguiar, extrayendo del cajón de su mesa una caja que guardaba para alguna ocasión especial (...) -¡Dios Santo, este niño es un genio!- exclamó con la boca abierta..."

Pág.186.

La partida del muchacho a la ciudad de Viña del Mar, es crucial en su total transformación a artista:

- "Todos los amigos de Aguiar se sintieron en la obligación de despedir al muchacho, y para demostrar su adhesión al farmacéutico, quisieron acompañar al viajero haciéndolo desde el puente."

Pág.193.

Las acciones, entonces, van ayudando a desarrollar la trama de la novela que gira en torno al nacimiento de un artista. A partir de estas acciones se desarrolla lo medular del tema principal del relato.

Vemos, además, que estas acciones van confirmando el "efecto de realidad" que el autor pretende generar en el lector. Las diferentes acciones que se presentan son tan verosímiles como los personajes que las realizan.

Finalmente, veremos que elección toma el autor para transmitir su relato, es decir, el modo narrativo que elige para llevar a cabo la obra.

Siguiendo las características de la novela realista, la distancia narrativa en la que se sitúa Couve, es el estilo indirecto libre:

- "-¿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! ¡Escuela enemiga de los pintores románticos e impresionistas, artistas libres, sanos, de la luz y del paisaje!
- ¿De quién es?- repuso el niño, no haciendo el menor caso a las palabras con que Aguiar descalificaba la obra.
- De Monvoisin...un pintor de segundo orden, compañero de Ingres, otro porfiado- replicó".

Pág.190.

En esta cita podemos ver como el autor, de manera indirecta, manifiesta sus gustos pictóricos a través del protagonista, así como su admiración por el pintor Monvoisin. El narrador utiliza este recurso con el fin de mostrar su visión de las cosas o dar su particular opinión respecto de algo, pero a través de un personaje.

Con respecto a la perspectiva en la cual se sitúa el narrador, sigue la característica de la novela realista y nos presenta un narrador omnisciente, el cual sabe más que cualquiera de los personajes de la novela:

- "Los padres, mientras Elvira permanecía en la clínica, ilusionados en que del incidente nada se sabía, tramitaron la donación del niño. Aun cuando Elvira demostraba con su actitud indiferente- ya que en el

lecho daba la espalda al recién nacido- que aceptaría el acuerdo, había tomado una decisión muy distinta".

Pág.175.

A través del análisis del plano temático, podemos concluir que estamos frente a una historia simple en el sentido que no es un relato con una temática muy rebuscada o que se aleje de lo real.

Como distinguimos en el Marco teórico, el realismo no usa temas extraños, sino que por el contrario se basa en lo cotidiano para generar una historia de valor literario. Entonces, para que se logre en el lector la verosimilitud propia de la novela declarada realista, el narrador, además, de mostrarnos una temática congruente, configura un mundo que de igual forma nos ayudan a lograr la verosimilitud, donde los personajes, las acciones y los ambientes reafirman el efecto de realidad distintivo de este tipo de relato.

#### 4.0.3.5 Plano de la Composición

El primer acontecimiento dentro de la configuración de la trama es la llegada de Elvira conocida como la viuda Medrano, al "barrio de Morandé"

Desde las primeras acciones, el narrador nos va presentando el ambiente en el cual se desarrollará la novela y nos describe a la mujer, madre del protagonista, con un pasado muy doloroso y un presente de mucha soledad y esfuerzo. El narrador es muy sutil en representar ese pasado de la mujer a través de un luto que es característico en ella, y a lo que obedece su apodo:

- "Los padres, mientras Elvira permanecía en la clínica, ilusionados en que del incidente nada se sabía, tramitaron la donación del niño. Aun cuando Elvira demostraba con su actitud indiferente- ya que en el lecho daba la espalda al recién nacido- que aceptaría el acuerdo, había tomado una decisión muy distinta.

Una mañana, de madrugada, sin ser vista, hurtó sus ropas a una viuda que ocupaba la cama contigua, a una de las monjas que atendían en la sala el velo de su toca, y vestida con ellos dejó la ciudad de San Felipe, caminando hasta llegar al puente de la droguería, en donde descendió por el sendero que la condujo directamente a la casa que ahora ocupaba".

Pág.174.

El narrador, además, expresa con este acontecimiento el rechazo social hacia las madres solteras, al mostrar el cambio de vestimenta del personaje:

- "Elvira Medrano, al cruzar de luto frente a la veintena de casas y boliches de Morandé con un crío en los brazos, se volvió de madre soltera en viuda respetable, y los vecinos sintieron en sus corazones no el repudio a que obliga lo primero, sino la compasión que despierta lo segundo".

Pág.175.

El acontecimiento siguiente en la trama tiene que ver con la aparición de Carlos Aguiar, el farmacéutico del pueblo. Este personaje es muy relevante en la novela, pues se vincula con la madre del pequeño protagonista otorgándole trabajo y, de esta forma, llega también hasta el niño.

Como la madre debía pasar la mayor cantidad del día en la droguería, el pequeño Augusto permanecía solo en compañía de su muñeco. Un día, el farmacéutico conoce al muchacho, acontecimiento que va a marcar el inicio de una relación trascendental en la trama, pues Aguiar se convierte en quien orienta los primeros años de aprendizaje escolar de Augusto:

- "El farmacéutico, a pesar de mostrarse concentrado en medir sustancias químicas en las balanzas enclaustradas en fanales de vidrio, no dejaba de escudriñar a su pequeño pupilo, llenándolo de ternura la manera tenaz con que éste se aplicaba al estudio".

Pág.184.

Diríamos que los acontecimientos que hasta aquí se presentan, marcan el escenario dentro del cual va a ocurrir el acontecimiento que presenta el conflicto de la novela.

Durante los primeros años de estudio a cargo de Aguiar, el niño demuestra un especial interés hacia el dibujo, asunto que el tutor reconoce. El pequeño, sorprendido por un cuadro que colgaba de la pared de la farmacia, se empeña en pintarlo. El farmacéutico, al mirar el dibujo realizado por el pequeño constata que frente al él se encuentra un gran talento:

- "Sus ojos no cesaban de ir de la acuarela al cuadro que colgaba del muro. Lo que tenía entre sus manos era una pequeña obra maestra, de una perfección técnica increíble".

Pág.186.

- "-¡Dios santo, este niño es un genio!- exclamó con la boca abierta, mientras no atinaba sino a apoyarse contra el muro".

Pág.186.

Desde ese momento, el farmacéutico asume toda la responsabilidad de tutela respecto del pequeño artista, guiándolo en el desarrollo de múltiples actividades, de preferencias escolares y artísticas. En esta parte de la novela ocurre una contradicción en Aguiar, quien le niega la posibilidad al pequeño de asistir a la escuela, hecho que el propio hombre se encargaba de denunciar como injusto en la vida de algunos artistas.

Aunque el farmacéutico estaba pendiente de todo lo referente al muchacho, un aspecto no quiso tomarlo dentro de este proceso de enseñanza, y es lo que se refiere a la orientación que debía seguir el pequeño en el aprendizaje de la pintura. No quería que el muchacho se influenciara o tomara vicios que más tarde serían difíciles de cambiar. Sin embargo, esta política ayuda al muchacho a combinar su tiempo entre el dibujo, la práctica de la amistad y el descubrimiento de la naturaleza:

- "Aguiar le negó acudir a la escuela, argumentando que el ambiente de ese establecimiento parroquial no era el adecuado a un futuro gran artista. Parecía olvidar el farmacéutico todas las desdichas leídas acerca de pintores, escultores y poetas, al fomentar en el hijo de Elvira una carrera que él mismo se encargaba, durante sus tertulias, de denunciar como dura e injusta".

Pág.187.

- "No obstante, aunque su dedicación era acuciosa, tuvo el buen criterio de no insistir respecto de lo que más le interesaba: la orientación que debía seguir en cuanto al aprendizaje de su verdadero oficio. Incluso se privó de obsequiar a Augusto una caja de óleos, aduciendo que era prematuro, ya que tal vez el uso inadecuado de esos materiales le acarrearía vicios difíciles más tarde de corregir.... "

Pág.188.

En este acontecimiento encontramos la primera intriga que utiliza el narrador para ir tensionando el clima de la novela. Este no era un tema menor dentro del aprendizaje del muchacho, y este hecho, de alguna manera, va ayudando a la tensión de la novela en el sentido que debe ser resuelta la intriga.

La tensión está regida por la opción pictórica que debe tomar el muchacho en su vida de artista. La intriga que va generando más tensión, está marcada por el gusto artístico de Aguiar, cercano a la escuela impresionista, y el del pequeño, cercano al realismo. Así pues, podemos ver claramente que el conflicto de la trama está marcado por la dicotomía respecto del purismo versus la academia.

Aguiar entiende que al introducir al pequeño tan pronto al conocimiento de la pintura podría resultar dañino, en el sentido de que el muchacho necesita madurar como persona y darse cuenta que posee una sensibilidad especial, y tiene que saber encausarla, sin embargo siente que su gran talento no puede quedarse estancado.

La incertidumbre en la cual se encuentra el farmacéutico con respecto al aprendizaje del oficio, es otro elemento de intriga dentro de la tensión en la que se desenvuelve la trama de la novela. Por un lado, debe incentivar al muchacho a desarrollar su talento, y por otro, debe encontrar el momento preciso para llevar a cabo esa empresa, en un momento en donde el muchacho gozara de autonomía en sus decisiones.

La decisión del farmacéutico, entonces, resulta acertada, por cuanto el muchacho ocupará su tiempo en el conocimiento de la vida, en la observación y el dibujo, lo que le ayudará a ir perfeccionando su talento innato:

- "Augusto prefería trabajar fuera del alcance de Aguiar, y así solía encontrarse en los modestos boliches de su barrio, rodeado de campesinos, dibujando en un grasiento papel de envolver que apoyaba sobre la tapa de un barril. La vieja Flavia, tomando la lámpara del mostrador, la sostenía en alto, cerca del pequeño, que sin interrupción iba retratando a los parroquianos que se le sentaban enfrente".

Pág. 88.

No obstante, cuando el muchacho ya es adolescente, Aguiar decide mandarlo a clases de pintura, una vez que siente que Augusto ya tiene su estilo pictórico bien definido.

El muchacho llega a la ciudad de Viña del Mar, para asistir a las clases, donde aparecen personajes relacionados con la pintura que serán muy importantes para él y que, finalmente, serán quienes le den el reconocimiento final a su talento. La profesora veía a su alumno como un gran maestro al cual solo le quedaba observar. En definitiva, las clases de pintura, se convertirán en la etapa de reconocimiento del gran artista.

La resolución del conflicto está marcada por la decisión de Aguiar de dejar que el talento del muchacho se desarrollara de manera innata, sin tener ninguna influencia en ese proceso.

Augusto se identificaba con la pintura realista, y el hecho de no acudir a una academia le dejaba mucho tiempo de observación y contemplación de esta, aspecto primordial en el desarrollo de su talento.

Podemos darnos cuenta de que el final que nos plantea el narrador, es un desenlace abierto. Si bien al final del relato se produce la conversión del muchacho en artista, culmina en un tren donde este viaja a su nueva vida de artista en el "barrio de Morandé", donde queda inconcluso el reencuentro con su madre y con su tutor.

Con respecto al tiempo literario que se desarrolla en la novela, este se da como una composición en cadena, es decir, está compuesta por seis capítulos y los acontecimientos están vinculados por el protagonista.

El primer capítulo, básicamente, describe el ambiente en el que se desarrollará la novela. Además, presenta al protagonista, Augusto, y a su madre, la viuda Medrano. El segundo capítulo, muestra los primeros acontecimientos que ayudarán a configurar la trama de la novela. En este se presenta al farmacéutico, Carlos Aguiar, personaje relevante en la trama, junto con entregar el primer acontecimiento de la trama.

El capítulo tercero es muy importante, ya que es aquí donde el farmacéutico se vincula sentimentalmente con el protagonista, asumiendo la labor de tutor y guía en su educación. Sin embargo, el acontecimiento que va a marcar toda la trama de la novela se da en la segunda parte del capítulo y tiene relación con el descubrimiento, por parte de Aguiar, del talento artístico que poseía el muchacho. El cuarto capítulo, es fundamental, ya que este nos muestra un conflicto claro que tiene relación con la manera en que el muchacho debe emprender sus primeros pasos en el aprendizaje del oficio del arte. Por

un lado, Aguiar no quería que el muchacho se viciara en cuanto a la orientación que debía seguir, y por otro, comprendía que tal talento debía insertarse en ese proceso. Sin embargo, en este capítulo el pequeño ya dejará de serlo y el conflicto se resuelve comprendiendo el tutor que su pupilo poseía un talento tan especial, que no podía desperdiciarse, inscribiéndolo entonces en un curso de pintura.

El capítulo quinto, desarrolla la estadía del protagonista en la ciudad de Viña del Mar, y se concentra en describir a los personajes y ambientes que rodean a las lecciones de pintura del protagonista.

El último capítulo nos muestra la intención del autor con respecto al conflicto; este se da en relación a entender que uno puede perfeccionar la técnica en el arte, pero la condición de artista no se aprende.

Entonces, el tratamiento del tiempo narrativo se produce de manera lineal, donde el autor utiliza una narración que se desarrolla en una cronología que abarca seis capítulos, presentados en "tiempo real" para, posteriormente, trasladarlo a tiempo narrativo. La disposición del tiempo narrativo por parte del narrador, la definimos entonces como una línea de acción que se divide en capítulos, los cuales le dan el carácter de encadenamiento donde todos los acontecimientos se vinculan por la figura del protagonista. La linealidad solo se ve interrumpida por un par de pausas descriptivas, que ayudan a entregar ciertas características tanto de los ambientes, como de los personajes que participan en el relato.

Una vez realizado el análisis del Plano Temático y Lingüístico, podemos darnos cuenta de que todos los elementos que aparecen ahí, nos llevan, en primer lugar, a constatar que la historia nos presenta el narrador es una historia común, cotidiana, que puede ocurrir en cualquier momento y que no escapa de la realidad. Este elemento, que tiene relación con la cotidianeidad del tema planteado en la novela, nos acerca a una historia verosímil, una historia que podría, incluso, ocurrir en el mundo fáctico no literario.

Siguiendo lo expuesto en el Marco teórico, las técnicas utilizadas por Couve, partiendo por la temática de la novela, se adjuntan a las técnicas narrativas de la novela realista. Este es el primer rasgo que ayuda a ir configurando el efecto de realidad planteado en el marco teórico, a través de la veracidad de la historia. Pero la historia debe

ser escrita de una manera particular y todo lo que ocurra en ella (acontecimientos), deben ayudar a lograr el efecto de realidad. Entonces, los personajes, el lenguaje, la posición del narrador, las descripciones, nos van entregando las características que hacen que nos encontremos con una novela que responde, sin duda alguna, a la literatura de corte realista.

Toda esta elección del autor para llevar a cabo la novela, tiene una intención artística, es decir, a través del texto literario nos entrega su particular visión de las cosas, del mundo.

Uno de los rasgos que define esta novela es la simpleza; mediante un lenguaje simple, una historia simple y un tratamiento simple de los elementos, Couve nos entrega una obra en donde la simpleza solo funciona como un recurso narrativo, pero no por esto nos presenta una novela simplista.

Como novela realista, el autor se nutre de todas las posibilidades que le ofrece la realidad, para mostrarnos un mundo literario donde no se pretende embellecer lo que se muestra. La realidad no siempre es bella, así como la ficción.

Otra de las características del relato y que se repite en varias de las novelas de Couve es la marginalidad.

Este rasgo de marginalidad se puede ver, primeramente, en el ambiente que nos presenta el narrador. La historia se desenvuelve, en un pueblo marginal, que escapa al progreso de la metrópolis; entonces, el pueblo puede insertarse en cualquier período de la historia universal.

La segunda dimensión de la marginalidad que presenta se da, principalmente, en los personajes; estos no se definen porque tengan cierto éxito, más bien se les retrata como seres fracasados, seres que tienen solo protagonismo en la literatura.

Es interesante el recurso que utiliza el narrador para caracterizarlos, pues además de desenvolverse en una vida de constantes fracasos, sus vestimentas repiten el color negro.

Couve se sentía muy atraído hacia este lado de la realidad, en la marginalidad encontraba un escenario digno de ser retratado. Para el autor, la belleza también la podemos encontrar en lo marginal, en lo que se esconde. En este sentido, el realismo le abrió las puertas para poder, sin ningún temor, mostrar ese aspecto de la realidad que no goza de protagonismo.

Esta característica de las novelas de Couve, explica su opción por el realismo, ya que esta escuela no es elitista, y en ese sentido, todos los aspectos de la vida poseen un espacio.

A través de esta visión del mundo, Couve nos retrata una historia que pone de protagonista a un pequeño, cuya inserción en la realidad estuvo marcada por la soledad y la marginalidad. Este personaje durante el transcurso de la historia experimenta una conversión, transformándose en artista, en el lado marginal del mundo, luego, marginalidad y soledad son inevitables para Couve.

En resumen, al concluir el Plano de composición, que une los dos planos anteriormente analizados, podemos constatar que el autor se apoya de los recursos y técnicas de la narrativa realista para lograr en el lector el efecto de realidad que buscamos mostrar.

#### **4.0.4 EL PASAJE**

##### 4.0.4.1 Argumento

*“De las novelas de Cuarteto de infancia, El pasaje es la más bonita de todas, porque es la más en blanco y negro, La terminé en 1979 y ahí tuve una crisis grave, por que no es que ahí las cosas estén dichas: están hechas... Me había habituado a vivir adentro del pasaje y no pude salir, porque el esfuerzo de introspección sin guía que hice fue tremendo. La guardé diez años y le tenía horror, porque sabía que era lo que me había enfermado. Ese libro me significó cinco años sin poder leer ni escribir ni siquiera un telegrama”.*

*Adolfo Couve.*

Esta novela fue publicada junto a La Copia de Yeso, por editorial Planeta en el año 1989. Los hechos se sitúan en un cité santiaguino, cuya dueña es Margarita Plana,

una anciana viuda que vive solo con la compañía de su empleada, pero la que distraía su soledad con la vida privada de sus inquilinos.

La monotonía de este lugar se rompe cuando queda una casa desocupada y permanece así durante un buen tiempo, hasta que irrumpen en el lugar María Carter y su hijo Rogelio, quienes consiguen de inmediato se les arriende el lugar, lo cual fue toda una hazaña considerando que hubo muchos candidatos.

El narrador esta vez está situado en la figura de Rogelio Carter; este tímido muchacho es un niño poco común para su edad, ya que, en vez de jugar prefería leer o contemplar su álbum de *Las Bellezas de Italia*. Todo este comportamiento parecía obedecer a una actitud reforzada por la madre, la de no demostrar sus sentimientos e ir firme por la vida. Fue así como este pequeño se acostumbró a rehusar a su corazón todo lo que este le reclamaba.

Pero aún así no podía evitar sentir pavor cuando su madre abandonaba el lugar y no se quedaba tranquilo hasta que regresaba, cada vez con algún nuevo señor. La tranquilidad de este hogar, que al menos por el día ostentaba, se ve interrumpida de pronto por Perla Muro, la que además de la amistad compartía el mismo oficio con María Carter. Rogelio terminó enamorándose de aquel ser en decadencia que su madre terminó echando, debido a su prolongada estadía y la falta de recursos. El padre ausente también aparece intempestivamente en esta casa, el cual, para reafirmar su negatividad frente a su paternidad, se hace llamar tío Víctor.

Transcurrido algún tiempo, luego de la llegada de los Carter en el cité se desaloja otra casa, la que no tarda en ser ocupada de nuevo, esta vez por la familia Rosales, los que ocuparían la casa para vivir y trabajar a la vez en su fábrica de lámparas. La niña que llegó con esta familia deslumbró a Rogelio desde el primer momento; fue así como se fue configurando en la complicidad este infantil y secreto romance de los dos.

Pero aquello que marca el desenlace de la novela es la trágica y repentina muerte de María Carter; quien se vio infectada por alguna enfermedad venérea debido seguramente a su oficio. Todo parece un gran montaje teatral, cuando al final se relata como la mayoría de los vecinos presenciaron la partida de Rogelio, a quien su padre fue a buscar. El final parece diluirse en la lentitud de estos dos últimos personajes por abandonar el escenario hacia un futuro incierto.

#### 4.0.4.2 Recepción Crítica de la Novela

El año en que se publicó *El pasaje* y *La copia de yeso*, pese a las escasas obras que había publicado anteriormente, Couve ya poseía un lugar dentro de la narrativa nacional, y estas novelas no vienen sino a ser la consolidación de su talento. Con respecto a esto era de esperar su buena recepción. Esto puede ser confirmado por Guillermo Chandía. “El autor es un narrador cuya imaginación, capacidad de examen y dominio del lenguaje conciso y limpio hace rato lo ha situado en lugar destacado de nuestra literatura y de las castellanas”<sup>132</sup>.

Como era de esperar, la novela recibió buenos comentarios y difusión, e incluso fue merecedora del Premio Nacional de la Crítica en la especialidad Literatura, por el Círculo de Críticos de Arte en Valparaíso. Se señaló que sus relatos, en especial “*El pasaje*”, se adscriben al tema de la identidad latinoamericana, dejando más lugar para las descripciones de ambientes, sin dejar de lado aquel juego de luz y sombra que matizan la novela: “Nada hay aquí que remotamente se asocie a vanguardias o experimentalismos. Tampoco hay mayores recovecos en la historia ni tantas caracterizaciones psicológicas de personajes (...) En plena resaca del auge de las vanguardias la obra de Adolfo Couve permanece indemne en la playa, sola, como siempre ha estado, pero su lectura actual adquiere un carácter mucho más contemporáneo, liberada del contexto descalificador de los “ismos”, fuera del juego “exotiquista” del boom latinoamericano y exhibiendo simplemente sus méritos de buena prosa en la que advierto ese rasgo de identidad a la que me refería al principio”<sup>133</sup>.

Con respecto a lo último, José Alberto de la Fuente nos señala: “En la narrativa de Couve se plasma y se configura una visión global de la sociedad chilena entre la década de los '60 a la de los '90. A través de todos los componentes de su mundo novelesco, la identidad alcanza una concreción simbólica que involucra una sensación de incompletitud y de vacío”.

Algunos críticos han llegado incluso a comparar los dos talentos de Couve, la pintura y la literatura, aunque sin ningún valor peyorativo, ni de desaprobación, sino que al contrario, dejando relucir ambas facetas del autor: “Es posible que existan

---

<sup>132</sup> Chandía C, Guillermo: “Libros y autores reseña”, Diario Concepción, 16 de noviembre de 1992, pág. 9.

<sup>133</sup> Gacitúa González, Oscar: “Desmemorias de Adolfo Couve”, Diario El Llanquihue, domingo 18 de abril de 1993. A8.

intercambios subterráneos entre los oficios de Couve. Sus relatos, al menos, tienen calidad pictórica y muestran un admirable manejo del retrato.

El Pasaje (...) se abre con la “pintura” exacta, elaborada con lujo de detalles, del recinto que es protagónico en la narración: un conjunto de esas viviendas arcaicas que abundan en el barrio poniente de Santiago. La descripción trabaja con texturas, con luces y sombras”<sup>134</sup>.

#### 4.0.4.3 Plano Lingüístico

En esta novela, Couve hace gala del buen uso de la descripción y del excelente dominio del lenguaje, con el cual logra llegar al lector, conmovirlo y decir exactamente lo que desea comunicar, ya que utiliza un estilo claro, directo, crudo y real, sin eufemismos que contaminen la expresión.

Por medio de sus intervenciones, el narrador nos sitúa en una atmósfera urbana, conocida y moderna, ya que describe elementos propios de la ciudad y de nuestra época.

- “La escasez de viviendas, la ubicación de ésta, próxima a la Alameda y al centro, y el hecho de que tuviera teléfono, calefactor eléctrico y cocina a gas, bastaban para convertirla en una ocasión tan manifiesta que los mismos vecinos se sentían en la obligación de servir de portavoces e intermediarios del negocio.”

Pág. 212.

Esta novela es un tanto sesgada, ya que en ella se nombran calles, lugares y eventos propios de la ciudad de Santiago, lo que hace que el lector que pertenece a esta ciudad se sienta más cercano a la historia y más identificado con ella.

- “El hecho aconteció durante los festejos de primavera. Era la costumbre que las personas de todas las edades se disfrazaran. Los universitarios, formando espléndidas comparsas, llenaban la Alameda de carros alegóricos cubiertos de serpentinas, guirnaldas y papel picado.”

Pág. 221.

---

<sup>134</sup> Osses, Darío: “Novelas Breves, La paleta de un pintor”, Revista Ercilla nº 2821, Santiago, 23 de agosto de 1989, pág. 35.

- “Desde las casas del pasaje se escuchaban ese día el bullo de los primeros carros alegóricos que se arrastraban pesadamente hacia la Estación Central.”

Pág. 223.

- “Bajo el gobierno radical fueron dominados unos disturbios frente al Club de la Unión y en la Alameda. Los manifestantes, brutalmente reprimidos por la fuerza pública, buscaron refugio en las calles San Martín, Riquelme y Manuel Rodríguez, mezclando su consignas con el bullicio del tránsito, los disparos y las bombas.”

Pág. 231.

De este modo, el autor acerca su obra al lector, la hace familiar, logrando así una empatía con este, que ayuda a que el receptor crea lo que está ocurriendo y se llegue a la verosimilitud esperada.

El narrador realiza descripciones acabadas, precisas y muy detalladas de los personajes y las atmósferas.

- “En la primera cuadra de la calle Riquelme, entrando por la Alameda, a mano izquierda, se encuentra un portón de fierro forjado que sigue en su parte superior, la forma curva del vano que enmarca un largo y angosto pasaje al que da una docena de casa pareadas. Todas llevan una letra esculpida sobre el dintel de la puerta. Al fondo de este recinto, la última de las viviendas hace un ángulo recto con las otras. Las casas son iguales y están ubicadas al costado sur de pasaje.”

Pág. 211.

Por medio de esta descripción, podemos inferir la situación económica de sus habitantes. Frases como “*largo y angosto pasaje*”, “*docenas de casas pareadas*” y “*las casas son todas iguales*” nos dicen mucho de cómo viven esas personas. El hecho de que el pasaje sea angosto, significa que no tiene mucho espacio afuera de sus casas y esto debe dificultar la entrada y salida de personas. Las casas pareadas impiden que la gente tenga mucha privacidad, ya que se escucha todo de una casa a otra. Que todas las casas sean iguales nos da la idea de uniformidad y poca identidad, ya que por fuera las casas no nos dicen mucho de sus habitantes y pueden esconder realidades insospechadas. En el “barrio alto”, por ejemplo, muchos diseñan sus casas, imprimiéndoles así su sello personal; la gente pobre o con menos recursos no tiene ese privilegio, como ocurre en el pasaje.

Utilizando la descripción como herramienta, el narrador hace una marcada diferencia entre la hilera de casas pareadas y la casa del fondo que denomina “casa grande”:

- “Viniendo desde el fondo del pasaje, aparece el arco del portón muy recortado por la fuerte luminosidad exterior. Sobre este portón se alza una enorme casa de tres pisos cuyos balcones miran a la calle, en tanto las diminutas ventanas de su parte posterior, donde se hallan la cocina, los baños de servicio y demás dependencias, se abren hacia la docena de casa gemelas y la mísera guarda de plantas enfermas.”

Pág. 211.

La frase “*enorme casa de tres pisos*” contrasta notoriamente con “*la docena de casas gemelas*”. Así, podemos inferir que entre los moradores de las casas gemelas y de la enorme casa, existen grandes diferencias, diferencias que pueden influir en su personalidad y en cómo se expresan dentro de la novela.

El uso correcto, preciso y directo de los *adjetivos* es muy importante y crucial para entender a los personajes, como sus motivaciones y acciones, por ende, dotan al texto de verosimilitud. Por medio de estos, nos podemos formar una clara visión de su personalidad y de cómo se comportan y enfrentan la vida.

Los adjetivos que utiliza el narrador al referirse al comportamiento y actitudes de Margarita Plana, la dueña de las casas del pasaje, nos entregan información suficiente para comprender sus rasgos personales y sus motivaciones:

- “Demasiado posesionada estaba de su *papel magnífico* de conceder audiencias a los interesados como para ocuparse de esas cosas.”

Pág. 212.

- “A esta frase, el solicitante redoblaba su monólogo servil, y ella, *majestuosamente, giraba la cabeza* hacia la ventana”.

Pág. 213.

- “Se había convertido así en una *reina viuda* que administraba un precario feudo lo que le permitía sobrellevar su vejez inaceptada”.

Pág. 214.

El autor describe largamente la apariencia de Rogelio, de la cual el lector puede sacar un sinnúmero de conclusiones de su personalidad, debido a los adjetivos que se intercalan en esta y por la descripción misma.

- “A pesar de ser un niño modesta, vestía con un cuidado excesivo, y *la arrogancia* que denotaba infundía cierto respeto. Llevaba los cabellos muy cortos, y el mechón de pelo que por lo general cae sobre la frente de las personas de su edad, en él estaba cuidadosamente engomado, formando un gracioso copete. El rostro era ovalado, pero no terminaba en punta, sino en un mentón inusitadamente firme para sus cortos años. Los ojos celestes y *rápidos* permanecían entrecerrados por la fuerte luz de la calle. *La agudeza* de esa mirada contrastaba con *la inexpresividad aparente* de sus rasgos. La nariz respingada y el labio superior fino hacían la rictus curvarse, lo que le daba un *aire despectivo, casi insolente*, como de alguien profundamente herido que ya no espera nada de nadie.”

Pág. 214.

- “**Reservado e inexpresivo**, puso a trabajar su corazón en la renuncia de todo lo que se reclamaba...”

Los adjetivos nos dan a conocer el carácter de los personajes; asimismo, sus estados de ánimo, sentimientos y emociones. Esto hace que el lector se transporte a este mundo ficcional y por un momento sienta como el personaje, o pueda entender y comprender mejor sus motivaciones y acciones:

- “Toda esa operación la efectuaba blasfemando en términos poco usuales en una dama. Le ocurrió más de una vez no alcanzar la orilla opuesta, permaneciendo rezagada en medio de los bulliciosos vehículos, sin poder moverse, lívida a terrada, mientras el pelo a causa de las ráfagas parecía desprendérsele del cráneo.”

Pág. 220.

En innumerables momentos en la novela, el narrador da cuenta de la escasa luz que posee el pasaje, así como también las casas de los personajes. Todo está en penumbras, lúgubre, oscuro:

- “Cada mañana hacía pasar a los candidatos al *vestíbulo lúgubre* de piso reluciente que duplicaba, a pesar de la *penumbra*, las ventanas de vidrios irregulares unidos con plomo. *Oscurecían* aun más el lugar unas cortinas sucias...”

Pág. 213.

- “Debido a la *penumbra*, ninguno de los presentes se percató de que del bolsillo de su chaleco se escurría la una de la cadena, que su dueño rápidamente volvió a su lugar.”

Pág. 219.

- “Cruzando la mampara, sobrecogía *la oscuridad* de ese recinto.”

Pág. 219.

- “El patio junto a la escalera no tenía más de tres metros por lado y acumulaba una *luz mortecina* que filtraba el techo de vidrios empavonados, y que luego se esparcía a través de la puerta y las ventanas que daban al pasillo, rescatando apenas de la *penumbra* los objetos y muebles que allí se encontraba.”

Pág. 229.

- “La *oscuridad* del pasillo y la pequeña bodega lateral, en la que *jamás entraban la luz*, el gris de los muros y el polvo sobre los cristales, daban a todo ese lugar un tono monocromo y descolorido.”

Pág. 229.

La oscuridad, en la cultura occidental, representa cosas desagradables e inquietantes como el frío, la muerte, la tristeza. Al contrario, la luz supone vida, color y felicidad. Al emplear este vocabulario contrastante, el narrador nos sumerge en una atmósfera triste, donde da la impresión que nadie es feliz y que por más que lo intenten, jamás llegará esa luz que necesitan para vivir en paz y alegría.

Otro adjetivo preponderante y que marca significativamente el ambiente de la novela es *la miseria*. Por medio de este adjetivo, el narrador impregna a la historia de pobreza, precariedad y tristeza, conmoviendo al lector y otorgándole al relato una sensibilidad especial:

- “Como las restantes, la casa que alquiló María Carter ocultaba, tras su frontis prolijamente estucado, la *miseria interior.*”

Pág. 219.

- “Apoyado, pensativo, contra el marco de la puerta que comunicaba con el patio, Rogelio adquiría esa palidez, y su pelo rubio, sus ojos azules y su inseparable chaleco encendido se desteñían, tomando él, gracias a su inmovilidad y a la *pobreza circundante*, la apariencia de un ángel.”

Pág. 229.

- “Sin embargo, allí donde nunca un rayo de sol encendió vivos colores ni destacó finos materiales, una riqueza mayor se lograba, como si ese tamiz que era el patio, destinado a iluminar *solo la miseria.*”

Pág. 229.

En esta novela no encontramos la utilización de recursos retóricos, debido a que el lenguaje que utiliza Couve es mucho más crudo y directo. Él desea reflejar y contar una historia triste y “real”, sin intermediarios ni eufemismos, desea llegar al lector, introducirlo en su texto, conmoverlo y que este, por medio del lenguaje, reconozca su propio mundo (efecto de lo real) y las situaciones que en él acontecen.

#### 4.0.4.4 Plano Temático

##### ❖ Tema

El asunto que envuelve toda la novela es la triste sensación de abandono, hecho que se hace notar en la mayoría de los personajes; Margarita Plana, por ejemplo, yace en su hogar, viuda y a cargo de un montón de casas que vigilaba tras una ventana, quizás con la secreta intención de hacerle el quite a su soledad.

Podríamos seguir nombrando, por ejemplo, a Sofia, la joven tísica que aparece en la casa para cumplir el capricho de María Carter de tejer un complicado mantel a crochet, quien muestra en carne propia el abandono en forma de discriminación.

Perla Muro, es otro personaje en el que recae el abandono, pero esta vez en forma de negación, ya que esta mujer nunca quiso asumir su condición de pobreza, ni menos

hacer algo por mejorarla, si no que al contrario, se dedicó a firmar pagarés como promesa de saldar una infinidad de cuentas que conforme pasaba el tiempo crecían aún más, pero pese a esto, Perla no renunció jamás a su pequeño mundo de fantasías, donde ella era dueña de una fábrica de carteras y poseía un gran capital para gastar.

Otro personaje es María Carter, quien “renunciaba” a cada uno de sus hombres cada noche, por otro distinto, lo que podría representar no tan solo el abandono, sino la renuncia a sus valores y a su dignidad, cada vez que usaba su cuerpo para subsistir.

Rogelio, por su parte, es el personaje que más sufre este doloroso destino, ya que experimenta en sí mismo casi todos los tipos de abandono: el del padre, la muerte de su madre, y por último, la forma quizás más cruel de abandono, como es la renuncia a sus deseos y juegos infantiles, impulsada por la dureza que le reclamaba su madre:

- “...puso a trabajar su corazón en la renuncia de todo lo que éste le reclamaba, haciéndolo casi desaparecer de su pecho, como el reloj invisible que la cadena de plata, al introducirse en el bolsillo del chaleco, sólo hacía presentir”.

Pág. 214.

Los contrastes de luz siguen siendo una característica presente en Couve; esta novela es otro ejemplo, donde se le otorga una mayor importancia a la descripción, en la que, como ya dijimos, proliferan las sombras y la claridad, casi como señal de cierre de escena, tal como en una representación teatral. En otras ocasiones las sombras parecieran proteger a los personajes:

- “El arco del portón, viste desde el pasaje, tenía la apariencia de un escenario donde obras anónimas y actores desconocidos se exhibían sólo por un instante”.

Pág. 231.

- “Rogelio permaneció inmóvil y debido a que ya la luz perdía intensidad, nadie advirtió que enrojecía”.

Pág. 218.

- “Debido a la penumbra, ninguno de los presentes se percató de que del bolsillo de su chaleco se escurría la punta de la cadena, que su sueño rápidamente volvió a su lugar”.

Pág. 219.

Otro tema presente en la novela es la decadencia; esto se puede apreciar, por el entorno y los espacios que configuran los lugares por donde se desenvuelven los personajes; si interpretamos la siguiente cita, y la comparamos con la vida cotidiana y real, podríamos llegar a la conclusión de que muchas personas viven de las apariencias, y esconden tras sus fachadas prolijas y bien cuidadas el derrumbe interior:

- “Como las restantes, la casa que alquiló María Carter ocultaba, tras su frontis prolijamente estucado, la miseria interior. El revestimiento imitaba bloques de piedra que se interrumpían en aplomados perfiles, para dar cabida a los marcos y alféizares de angostas ventanas”.

Pág. 219.

La prostitución de María Carter, que aunque no parece explícitamente expuesta, se deja entrever por algunas características singulares, que nos hacen partícipes de su condición. Esto viene a confirmar aquello, de que Couve “dice más callando”. Las prácticas de esta mujer, aparentemente, son empujadas por la necesidad de supervivencia en el universo hostil que comparte con personajes de variada índole y origen.

La pobreza es un tema que muchas veces colinda con la decadencia, o es a lo menos, el escenario propicio para que se presente. Es por tanto esta pobreza otro tema de la cual podríamos ver dos formas; una de ellas y la más característica, es la falta de recursos, otra más terrible aún, la pobreza espiritual, ambas presentes en El pasaje. La siguiente es una cita referida a la ocasión en que María Carter comenzó a vender los últimos objetos de valor que le quedaban, para poder subsistir:

- “Alegría fingida que ocultaba el fracaso que en el fondo le significaba recurrir a los enseres del hogar para comer”.

Pág. 228.

- “Allí frente a lo irreparable, se dolía de la manera violenta y sin consideraciones con que la vejez la había tratado”.

Pág. 213.

La frase anterior es referida a la señora Margarita, dueña del pasaje, la cual mostraba un gran egoísmo y facilidad para compadecerse de sí misma.

El contexto histórico visto como “dictadura” en el que se enmarca la obra, es otro tema relevante ya que nos sirve para representar la decadencia y la pobreza, así como también nos ayuda a entender o justificar en cierta medida la forma de relacionarse de los personajes y otorgan realce al tema principal como el abandono, ya que la dictadura, como falta de libertad y abuso de poder, según nosotros, son rasgos de una sociedad en decadencia, marcada por el abandono del derecho fundamental de cada ser humano al libre albedrío.

Ese tema no es tomado anteriormente en las novelas de Adolfo Couve, por lo tanto cobra importancia en esta, por ser la primera vez que alude a un tema político, aunque solo es tomado como telón de fondo, pues el narrador no toma partido con ninguna causa. Esto lo diferencia notablemente de sus compañeros de generación, ya que el tema político fue asumido más directamente por otros escritores contemporáneos a Couve.

- “Los manifestantes, brutalmente reprimidos por la fuerza pública, buscaron refugio en las calles San Martín, Riquelme y Manuel Rodríguez, mezclando sus consignas con el bullicio del tránsito, los disparos y las bombas”.

Pág. 231.

#### ❖ Personajes

La descripción de los personajes es mucho más precisa que en *El Picadero*. Por ejemplo, aquí muestra Couve mayormente a cada uno de sus personajes, la descripción es por lo tanto más amplia y provee rasgos físicos y psicológicos. A continuación veremos una cita sobre la descripción física de la señora Margarita:

- “Tal vez por la calidad fina de su piel, los años habían impreso aquellos surcos profundos y verticales en sus mejillas, junto a la comisura de los labios, y en su blanca frente”.

Pág. 213.

María Carter, otro personaje esencial en la novela, aparece descrita con precisión y esta denota un aspecto deteriorado, lo cual es un antecedente más para su cuerpo y vida desgastados más de la cuenta, en donde el vestuario juega un papel fundamental:

- “Llevaba las medias con los puntos corridos y se cubría con un chaquetón de hombre arreglado por ella misma. No usaba maquillaje y sólo la hermosura de sus manos denunciaba fineza, de la cual aparecía ahora desprovista. Era el de ella un rostro modelado por los trastornos. Fruncía el ceño y apretaba en un gesto ansioso los labios, y el pelo blanco, aun cuando no lo merecía, le habría dado cierta prestancia si no lo hubiera llevado tan desordenado que recordaba la cabellera de una demente... Su risa era aguda y maliciosa, reflejo de sus íntimos pensamientos”.

Pág. 215.

Perla Muro se caracteriza como una persona imponente, tal vez porque para Rogelio iba a suponer un cambio en su vida, cuando empezó a sentir cariño por esta mujer, vislumbrando en ella algo de grandeza. Llegó a la casa llevada por María Carter, de quien era amiga y compartían además el oficio.

Pero continuando con la descripción de Perla, diremos que como el resto de sus personajes, es muy extensa y explícita, dejando fácilmente a través de esta deducir su comportamiento:

- “Era esta mujer más bien maciza, de piel muy blanca y ademanes rápidos, moviendo con agilidad su voluminoso físico. Llevaba los cabellos sueltos y largos, llenos de rizos alrededor de su rostro ancho de ojos diminutos, de color impreciso. Sabía, por medio de polvos y afeites, disimular un tanto el largo de su nariz, la que terminaba a escasa distancia de su boca grande, siempre sonriente, nunca completamente cerrada. Las manos se movían con tal independencia que se pensaba podían girar en redondo, como las de las muñecas de goma. Vestía en forma extravagante, y sus trajes, por lo general oscuros, muy ceñidos, seguían, como tapiz de mueble, todos los accidentes y sinuosidades de su cuerpo. Los pechos eran imponentes y ella los exhibía rebajando el escote, estableciendo un límite impreciso como el de tierras en litigio”.

Pág. 234.

Por último, Rogelio el pequeño protagonista de esta historia, quien es representado como la contraparte de su madre, y al igual que con ella, el vestuario surge caracterizador y otorga una imagen muy acorde con su personalidad, pero en general su descripción es muy extensa y delinea perfectamente los rasgos que configuran su imagen:

- “Llevaba los cabellos rubios muy cortos, y el mechón de pelo que por lo general cae sobre la frente de las personas de su edad, en él estaba cuidadosamente engomado, formando un gracioso copete. El rostro era ovalado, pero no terminaba en punta, sino en un mentón inusitadamente firme para sus cortos años. Los ojos celestes y rápidos permanecían entrecerrados por la fuerte luz de la calle. La

agudeza de esa mirada contrastaba con la inexpresividad aparente de sus rasgos. La nariz resignada y el labio superior fino hacían al rictus curvarse, lo que le daba un aire despectivo, casi insolente, como de alguien profundamente herido que ya no espera nada de nadie”.

Pág. 214.

#### ❖ Acciones

Las acciones son las que van configurando la personalidad de los personajes, y estas se ajustan con su descripción, por lo tanto, lo que viene tiene total correspondencia con lo anterior.

- “Le ocurría lo mismo que a aquellos que no satisfechos con su propia persona, buscan compensación en la injusta situación de ventaja en que a veces los coloca el destino. Escuchaba distraída y pensaba en sí misma: en sus ademanes, lo circunspecta que debía mostrarse; en lo imparcial, la imagen de ecuanimidad que era necesario dar”.

Pág. 213.

Aquello que antecede está referido a la señora Margarita, lo cual nos indica el egoísmo y las ínfulas de grandeza que se daba para con sus semejantes; esto la configura como una persona egocéntrica a quien al parecer le costaba mucho pensar en alguien más que en ella misma.

A continuación, mostraremos un párrafo referido a María Carter, quien por su parte también tenía actitudes mezquinas para con los otros, rasgo que recaía en su pequeño hijo:

- “Se había propuesto endurecer a su hijo, inculcándole la vergüenza de mostrar sus sentimientos, orientando con parcialidad sus inquietudes, pasando por sus gustos y necesidades...”

Pág. 215.

- “Cuando adoptaba modales demasiado groseros, significaba que estaba satisfecha de sus actos”.

Pág. 222.

- “Reaccionaba con violencia cuando alguien pretendía conseguir algo de ella por medio de la ternura o el halago”.

Pág. 215.

No es difícil adivinar en Perla Muro la mentira, pero tal vez podríamos preguntarnos el porqué acerca de su conducta; una posibilidad es que tal vez no encontró otra forma de sobrevivir, y se acostumbró a una vida llena de embustes en la que se desenvolvía con la soltura que le daba la experiencia. Otra posibilidad es que de tanto inventar mundos paralelos, terminó por creerse todo lo que ella misma con su mente había creado. En cualquier caso, todo nos lleva a la conclusión de que este es un ser en decadencia, maltratada por la vida y cansada, tan cansada, que en vez de luchar terminó abandonándose a su pequeño mundo paralelo.

- “Hablabla sin interrupción de mil y un temas, la mitad verídicos, los otros fantasiosos. Reía de manera contagiosa y estaba dispuesta al llanto en cualquier momento”.

Pág. 234.

- “Decía haber llegado a esa casa directamente desde Buenos Aires, ciudad en donde poseía más de la mitad de las acciones de una fábrica de portadocumentos que denominaba Cuero- Fix... Cuando se sentía herida, porque la señora Carter rehusaba satisfacer algunos de sus caprichos o bien porque la cocinera le ponía mala cara al subir hasta el anochecer la bandeja, ella invocaba al tal Freddy, significando con ello que en esa casa no la trataban como se merecía la propietaria de una importante industria”.

Pág. 237.

Rogelio se mostraba introvertido, dada la determinación del carácter que su madre quería forjar en el niño. Esto influye considerablemente en las actitudes de él, en su forma de relacionarse con los demás y con el mundo:

- “Reservado, inexpresivo, puso a trabajar su corazón en la renuncia de todo lo que éste le reclamaba, haciéndolo casi desaparecer de su pecho, como el reloj invisible que la cadena de palta, al introducirse en el bolsillo del chaleco, sólo hacia presentir”.

Pág. 215.

## ❖ Ambientes

Sin duda que el ambiente que predomina es el “existencial”, ya que los temas que contiene la novela nos hacen reflexionar sobre el quehacer humano o los motivos y reflexiones que conducen a los personajes a actuar de una determinada manera. En alguna medida, todos aquellos sucesos que afectan a cada uno de los personajes pueden ser traspasados a la vida cotidiana y vividos por personas de carne y hueso.

Dentro de los ambientes, entenderemos la sátira como una forma de poner en relieve los defectos del vivir cotidiano “Lo satírico se diferencia de lo meramente burlesco precisamente en la actitud crítica, en la protesta, en la ironía, en la exageración y en el deseo que encierra de servir al mejoramiento social”<sup>135</sup>. Esto puede verse representado claramente en la mayoría de las relaciones que se establecen entre los personajes, lo que aporta un ingrediente más al abandono planteado como tema principal, al comienzo de este plano.

Vemos de esta manera que cada una de las características que componen la novela están articuladas entre sí, como un solo cuerpo, como un todo que al unísono concreta esta gran obra cargada de múltiples significaciones y pequeñas claves, que pueden ser descifradas por medio de una atenta lectura. Todo esto pensado y logrado en la mente de un escritor incomparable, que se tomó demasiado en serio la literatura, al punto de no poder extraerse de sus relatos.

### 4.0.4.5 Plano de la Composición

En este último plano se revisarán los aspectos más relevantes en la constitución del conflicto y su resolución, pero antes veremos cómo se configura al interior del relato un tiempo lineal que nos conduce por la historia de Rogelio desde su llegada al pasaje hasta su partida de aquel lugar.

Esa linealidad temporal no solo produce la impresión de ser un relato auténtico, en cuanto narra la historia con sencilla rapidez, sino que también nos ayuda a comprender, con mayor facilidad, los distintos sucesos que acontecen al interior del pasaje y al interior de los propios personajes. El ambiente físico, las ubicaciones y cada

---

<sup>135</sup> Platas Tasende, Ana María: Diccionario de Términos Literarios, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2000, pág. 742.

uno de los participantes de la historia son descritos con precisión, para lo cual el autor emplea el recurso de las pausas descriptivas con las que no solo paraliza en instantes, el relato, sino que, además, lo utiliza (a lo largo de toda la historia) para visualizar amplia y exactamente cada uno de los detalles que les parece apropiado marcar.

Ya desde el inicio del relato nos describe y ubica el pasaje.

- “En la primera cuadra de la calle Riquelme, entrando por la Alameda, a mano izquierda, se encuentra un portón de fierro forjado que sigue, en su parte superior...

Frente a las fachadas se levanta un gigantesco muro de ladrillo que oscurece casi completamente el lugar. Al pie de éste han dejado una franja de tierra apretada y sucia, donde sobreviven unos cuantos acantos que no reciben la luz del sol.

Las casas tienen dos pisos, cuatro ventanas y una puerta estrecha que comunica con una mampara de vidrios empavonados”.

Pág. 211.

Es con estas descripciones que nos enteramos exactamente cómo es el entorno, las costumbres y hábitos de los personajes, a la vez que estos mismos son descritos con fiel precisión, dando la idea de una existencia real.

- “Su risa era aguda y maliciosa, reflejo de sus íntimos pensamientos”.

Pág. 215.

- “Rogelio...reservado inexpresivo, puso a trabajar su corazón en la renuncia de todo lo que éste reclamaba...”

Pág. 215.

La utilización de un narrador omnisciente, ayuda en la construcción de un mundo narrativo que está bajo el conocimiento de “alguien” que conoce y comprende todos los sucesos de la historia, y que se ubica por encima de los acontecimientos.

- “Se había convertido así en una reina viuda que administraba un precario feudo, lo que le permitía sobrellevar su vejez inaceptada, ahorrándole esa extorsión que ejercía sobre los demás algunas horas de contemplación desolada ante el óvalo de su peinador de soltera”.

Pág. 214.

- “El Chevrolet de los Carter, debido a que lo usaban con mucha frecuencia, permanecía constantemente estacionado frente al pasaje. Les resultaba demasiado incómodo a ese par de mujeres ir a dejarlo cada vez al garaje. Nada le podría suceder estando allí a la vista, decían”.

Pág. 237.

Con la presencia de este narrador omnisciente y el amplio predominio de las descripciones, se percibe cómo esta novela se instala en una realidad donde la infancia es opacada por la sordidez del actuar adulto, y donde el protagonista vive una existencia que se aleja de los convencionalismos sociales, del amor puro y de la seguridad de un hogar correctamente constituido.

En consecuencia, esta es una novela que contiene elementos que la hacen más entrañable e identificable con la realidad, comenzando por el propio sitio donde vive el niño, es decir, el pasaje ubicado en el centro de la ciudad, lugar en la que se encuentra un pequeño mundo en el que se construye una realidad donde el abandono (como tema central) impregna las vidas de cada uno de los personajes presentes en la historia. En Rogelio, se conjugan no solo el abandono, sino que también el sufrimiento que significa el endurecer su carácter y el privarse de sus sentimientos para poder sobrevivir. Es en este ambiente como distinguimos en Adolfo Couve la utilización de una realidad que existe, pero que pocas veces puede ser plasmada con tan entrañable sencillez, sugerente denuncia y crítica social.

#### ❖ Conflicto

El conflicto que se vislumbra en la trama está posibilitada por el sentimiento general de abandono. Abandono que posee Rogelio en tanto la figura materna y paterna son inestables; la señora Carter, su amiga Perla Muro, la vieja Margarita Plano y el tío Víctor son personajes que de alguna u otra manera viven un abandono que los lleva a una existencia decadente y marginal, donde los sentimientos y la sinceridad no tienen cabida.

La vida que llevan Rogelio y María Carter, posee una rutina que se sumerge en un ambiente de sugerida sordidez, pues no olvidemos que la señora Carter no trabaja, manteniendo junto a su hijo, una situación económica que linda en la precariedad, en tanto por las noches parece llevar una vida nocturna bastante azarosa y “amigable” en compañía de distintos hombres.

Esta constante rutina se rompe con la irrupción de un nuevo personaje que trastorna la vida de los Carter, se trata de la alocada Perla Muro, que permanecerá largo tiempo en la casa “E”.

- “De no haber irrumpido violentamente en la casa “E” la señorita Perla Muro, ésta se habría llenado de ratas, fantasmas y una galería de personajes legendarios, cada uno con un destino más patético que el otro. Pero *la llegada de esa amiga íntima de la señora Carter trajo grandes cambios a la familia*”.

Pág. 234.

Perla Muro no destacaba por su discreción y elegancia, pues llegó impregnando el hogar de los Carter con aventuras, derroches y fantasías.

- “*Hablaba sin interrupción* de mil y un temas, la mitad verídicos, los otros fantasiosos”.

Pág. 234.

- “*Estableció su centro de operaciones en el dormitorio de la señora Carter*, en su cama de matrimonio, junto al teléfono, el que no dejó de funcionar día y noche”.

Pág. 234.

- “Los chistes, los naipes sobre la cama, el infaltable vaso de cinzano y el teléfono repicando sin cesar, *eran su vida*”.

Pág. 235.

- “A Perla Muro le gustaban las cenas con candelabros y velas encendidas”.

Pág. 237.

Se establece, así, dentro del relato, un nuevo problema, por cuanto la señora Carter se hace más asidua a las festividades nocturnas, incitada y acompañada por la excéntrica Perla, mientras el pequeño Rogelio es espectador y espía de las andanzas de ambas mujeres.

- “Advertía Rogelio, *al espiar desde el corredor*, que en el vestíbulo el paragüero soportaba una gran cantidad de gorras y capas militares. La estridente risa de su madre sobresalía del murmullo de las voces masculinas”.

Pág. 237-238.

Perla Muro y María Carter en su convivencia se hacen más cercanas aún, destacando principalmente la primera por su personalidad extrovertida que la hacía recurrir a muchas argucias para subsistir sin trabajar y ser acogida por tanto tiempo en la casa de su amiga.

- “Persuadió a la señora Carter de que su ajuar estaba pasado de moda, y entonces las dos confeccionaron con él una colección de trajes estrafalarios que incitaban la burla y la compasión de los demás”.

Pág. 235.

Finalmente, la señora Carter toma conciencia de lo infructuoso que resulta mantener a su amiga en el hogar, por lo que decide deshacerse de ella recurriendo a su marido:

- “Desengañada, la señora Carter quiso librarse de su huésped, como antes lo había hecho con el pez del florero. Ya que su amistada se lo impedía, pidió auxilio a su esposo, quien sin miramientos, la expulsó de la casa”.

Pág. 239.

En ese momento se inicia un nuevo camino para Perla, quien debe actuar con astucia para seguir con su estilo de vida, en tanto Rogelio, con el transcurso del tiempo, fue albergando nuevos sentimientos y sensaciones en la imagen de aquella mujer.

- “Nadie sospechaba que durante todo ese tiempo *había amado a esa mujer extravagante y embustera... La hallaba fascinante*, maltratada por la sociedad, y pensaba en ese provocativo escote que tantas veces deseó quitar para darse al placer de sus caricias”.

Pág. 240.

Vemos de esta manera cómo al interior del relato se denota la presencia de una vida que no se enmarca en una propuesta correcta, la madre es una mujer de la noche y sus amistades son de ese círculo; el padre es un reconocido alcohólico que mantiene una extraña y distante relación con su familia, mientras que el niño observa toda esta decadencia moral y material desde una perspectiva seria pero infantil, refugiándose siempre en los juegos y en su imaginación, con lo que podrá soportar el tedio de una vida que no merece ser vivida por criatura alguna.

- “Creía ver en los corredores en penumbra a los personajes históricos que la cinematografía ha escogido para deleite de la imaginación”.

Pág. 233.

#### ❖ Resolución del Conflicto

La resolución del conflicto se vislumbra en las últimas páginas del relato. La vida de Rogelio se ha visto matizada entre la pérdida de Perla Muro y la llegada al vecindario de un nuevo interés amoroso en la figura de la pequeña vecina Melania Rosales; con ella mantiene una relación que no es amistad, pero en la que se percibe un leve sentimiento de curiosidad y amor, mientras las festividades de fin de año, y el verano configuran un ambiente saturado por el calor, la distensión, en la que el recato se disuelve en la alta temperatura de la ciudad.

- “Toda la intimidad de los hogares quedaba al descubierto, y sus moradores, apenas vestidos, y en actitudes un tanto vulgares, se abanicaban tratando de paliar en algo la temperatura excesiva.

El pasaje mostraba un aspecto peor que el de la calle, debido a que el gigantesco muro se encargaba de caldear aún más ese angosto lugar”.

Pág. 243.

Bajo este clima asfixiante es que el protagonista recibe una sorpresiva invitación por parte de Margarita Plano, la cual se trata de pasar unos días en la playa. Este es un viaje que se aparece en la vida de Rogelio como un signo positivo, algo diferente y bueno en los que podrá disfrutar, durante algún tiempo, de la libertad y placidez que otorga el mar, además que el niño tiene grandes expectativas con esta invitación debido a que nunca había visto el océano.

Esta es una de las pocas ocasiones en que la vida de Rogelio tiene algún regocijo, enfrentándose a un espectáculo bello en que la naturaleza lo premia con su total presencia.

- “La mañana esplendorosa contribuyó a que Rogelio apreciara por primera vez un panorama tan vasto, en donde, por la falta de accidentes, se advertía la redondez de la Tierra. Solo el leve cambio de tono entre la bóveda celeste y el inmenso océano alteraba en algo esa unidad majestuosa”.

Pág. 244.

Este tramo de la novela nos muestra cómo el pequeño tiene un descanso de todo lo negativo que a diario vive. Tal parece que es una especie de recompensa por lo próximo a suceder, aquel desenlace en la cual Rogelio se verá abandonado definitivamente.

- “Rogelio por su parte, permanecía todo el día fuera de la casa, incursionando entre los roqueríos en busca de cuevas y pozas escondidas, donde se imaginaba que nadie antes había puesto los pies. Allí monologaba, adecuando sus ensueños a esos parajes solitarios”.

Pág. 245.

En la playa, Rogelio tuvo la instancia de recuperar su espíritu infantil, jugar e imaginar, mientras servía de compañía para Margarita Plano. Pero ya en la ciudad debe volver a una realidad en la que debe ser un niño-viejo y en la que descubrirá un nuevo y trágico cambio en su vida, al ver un pasaje absolutamente desierto.

El ambiente presentado en la novela es desolado, sin vida, y descubriremos pronto qué sucedió en tanto Rogelio pasaba los días lejos de su madre.

- “En realidad, habían sido *para la señora Carter muy angustiada esas últimas semanas*. Aprovechando *la ausencia de su hijo, se decidió finalmente a solucionar aquel asunto*”.

Pág. 247.

- “Aquellos *interminables reproches hechos a un desconocido por teléfono*, y luego sus continuos viajes a la cocina para sostener *plañideros coloquios con la sirvienta, quien después de negarse a realizar lo que le pedía, terminaba por acceder*”.

Pág. 247.

- “... decidió recurrir a una persona que clandestinamente vendía una droga mucho más fuerte”.

Pág. 248.

La señora Carter en su decisión de abortar (decisión que es sugerida por medio de precisos indicios), desencadena un final trágico.

- “El mismo día que el tío Víctor se presentó en la fábrica de lámparas a buscar a su hijo para llevarlo ante su madre, ésta murió”.

Pág. 248.

La muerte de la señora Carter produce el abandono final y definitivo dentro de la vida de Rogelio.

- “Atildado como de costumbre, bajó la escalera y *dio la mano a su padre*, quien lo esperaba junto al paragüero. *Allí se quedaba para siempre el niño que había sido*, envuelto en la sagrada luz que irradiaba el patio interior.

Pág. 248.

La niñez termina de golpe para el protagonista; su madre, signo de aquel mundo infantil, se encarga de extinguirlo con su muerte. Vemos a Rogelio asumiendo, de una vez, su papel dentro de un mundo adulto del cual ya nunca más podrá salir, la inocencia que aún podía llegar a conservar desaparece y le hace ser parte de la realidad donde su historia no será más que un recuerdo destinado al olvido.

El final de *El pasaje* es abierto, pues solo nos indica que Rogelio y su padre desaparecen lentamente. Se comprenderá entonces que este relato puede pertenecer a la experiencia de vida que cualquiera de nosotros pudo haber escuchado, pero que en el talento escritural de Adolfo Couve, encuentra una vía de expresión donde los sucesos son narrados con claridad lingüística, a la vez que nos configura una atmósfera plenamente identificable, como lo es el centro de nuestra ciudad, Santiago, sus calles y edificios.

En definitiva, el pasaje alberga una gran importancia en sus personajes; estos son descritos con minuciosidad, cada uno de ellos con una experiencia distinta, cada uno con un ángulo diferente de la realidad marginal en la que están insertos, cada uno marcado por el abandono. En consecuencia, es que decimos que esta es una novela de personajes, en la cual sus acciones y sentimientos están determinados por su propia forma de ser. Adolfo Couve construye un “efecto de realidad” basado en estos personajes, haciéndonos parte a nosotros, los lectores, de un mundo donde es posible encontrar lo más íntimo del ser humano.

Al ser la última novela del Cuarteto de infancia, *El pasaje* presenta las evidentes marcas de una narración realista. A su vez esta novela (la favorita de Couve), evidencia un constante sentimiento de cariño, de recuerdo que hace de sus páginas un deleite al momento de leerlas. También encontramos el hondo sentimiento de crítica que emerge por una sociedad que está inestable en su democracia, pero más que todo es posible encontrar el alma humana inmersa en estas páginas, su dolor, sus esperanzas y temores, para lo cual Adolfo Couve emplea su impecable técnica narrativa y su muy personal manera de ver el mundo y la realidad.

#### **4.0.5 ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE EL CUARTETO DE INFANCIA**

Los aspectos a tratar en esta sección se dividen en dos esferas.

La primera agrupa aspectos del realismo, como el “efecto de realidad”, junto a la condición omnisciente del narrador en tanto son características propias del canon realista, entendido como uno de los primeros puntos en común al interior del Cuarteto de infancia.

La segunda, se configura por líneas temáticas asociadas a factores humanos marcados por la soledad, la fragmentación familiar, las caretas, la marginalidad, la

atracción por la pintura, el cristianismo y el factor histórico de la modernidad, a modo de construcción de sujetos ficcionales dentro de cada una de las novelas en este estudio.

A continuación, presentamos el desarrollo a cada uno de estos aspectos que, unidos, conforman las redes de articulación configuradoras de las relaciones intertextuales en el Cuarteto de infancia.

La característica principal del efecto de realidad es describir los espacios que aparecen en una novela. En el Cuarteto, los espacios están impregnados de descripciones, característica presente en nuestro autor:

- “Cuando entramos en París, llovía. Unos goterones sucios daban sobre los postigos cerrados de ese domingo por la mañana... Pero así, una ciudad sorprendida en un domingo por la mañana es distinta... Difícil fue encontrar un restaurante abierto, y por lo medido de la mantequilla, los contados terrones de azúcar, y la poca leche que vertían en la taza, me di cuenta que en Europa se come mal”.

El picadero. Pág. 90.

Durante el relato del episodio en que el pequeño Anselmo se acerca hacia Pavel motivado por la curiosidad, el narrador conduce al lector a un recorrido como si realmente se estuviera allí:

- “Se ingresaba a través de una verja endeble y había que circular con dificultad entre las hileras de las flores, que se afirmaban en diminutas empalizadas de madera. El terreno era irregular, produciéndose un recodo a la altura de las últimas amapolas, que conducía a una construcción de vidrio, especie de invernadero abierto en ambos extremos.”

El tren de cuerda. Pág. 123.

Resulta precisa la descripción de la señorita Perla Muro, mostrada como una mujer voluminosa y casi de movimientos que tuvieran vida propia producto de su rapidez:

- “Era esta mujer más bien maciza, de piel muy blanca y ademanes rápidos, moviendo con agilidad su voluminoso físico. Llevaba los cabellos sueltos y largos, llenos de rizos alrededor de su rostro ancho de ojos diminutos, de color impreciso. Sabía, por medio de polvos y afeites, disimular un tanto el largo de su nariz, la que terminaba a escasa distancia de su boca grande, siempre sonriente, nunca completamente cerrada.”

El pasaje. Pág. 234.

En la totalidad de las obras que componen El Cuarteto de Infancia, transcurrieron innumerables horas de pulimento lingüístico. En consecuencia, el efecto de realidad no se construye ligera o desinteresadamente. El autor del Cuarteto afirma en una entrevista: “No sabes lo que es todo esto, corregir y corregir manuscritos, quemarlos. Despertar a las tres o cuatro de la mañana y volver a corregir”.<sup>136</sup>

Aquel pulimento verbal se debe a la profunda inclinación de Adolfo Couve hacia el realismo flaubertiano. Basta leer, en las líneas que siguen, el cuestionamiento de Flaubert frente al efecto que pueda sentir el ser humano tras la lectura de un libro perfectamente acabado. Se vislumbra, en consecuencia, el anhelo de crear una prosa perfecta. “Recuerdo haber tenido palpitaciones, haber sentido un placer violento contemplando un muro de la Acrópolis... Me pregunto si un libro, independientemente de lo que diga, no puede producir el mismo efecto. En la precisión de su armado, la rareza de los elementos, el pulimento de la superficie, la armonía del conjunto, ¿no existe acaso una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo de eterno como un principio?”<sup>137</sup>

El principio de la escritura sin “ripios” resulta ser el principio tomado por Couve para la creación de sus mundos ficticios. Por lo tanto, que el Cuarteto se inscriba en la corriente realista no fue casual.

Cada vocablo se escoge atendiendo a una idea que se desea transmitir, es decir, se elige la palabra justa, a fin de crear un enunciado perfecto para así “retratar” la realidad de manera inequívoca.

Ante este nivel de compromiso con la palabra, el autor debe explorar las máximas connotaciones de cada vocablo escogido, ya que de lo contrario los episodios de la realidad que se anhelan imprimir en una novela pierden su fuerza y verosimilitud, en tanto el realismo pretende retratar, a modo de espejo, los espacios de la realidad objetiva, aquella caracterizada por validar lo palpable, medible y casi cuantificable ante los sentidos.

Paralelamente, las descripciones literarias funden sus relatos fidedignos de la realidad mediante la participación de un narrador. Pues bien, analizando esa variable de

---

<sup>136</sup> Artículo de la revista: Qué pasa, 19 de febrero de 2000, pág. 79.

relación intertextual (la omnisciencia del narrador), penetramos en la secreta mente de los personajes, a fin de entender o comprender cómo se les construye.

- “La vida de Raquel como la de su hermana Blanca estaba perfectamente delimitada. Blanca acató esos límites y dentro de ellos intentó el amor y la felicidad. Raquel rompió los márgenes y la experiencia le costó cara. Fue presa de esa inestabilidad que acompaña al que comparte varias realidades simultáneas.”

El picadero. Pág. 83.

Otro de los aspectos del realismo conectado al Cuarteto de infancia, es el efecto de verosimilitud. Este se caracteriza por crear un universo dotado de espacios y personajes que posean credibilidad. En el Cuarteto nos encontramos con el efecto de verosimilitud en la medida que se adscribe al canon realista.

Fijándonos ahora en la segunda esfera, cuando finalizamos la lectura de las obras nombradas por este título, nos sumergimos en un mundo cuya atmósfera es rodeada de una prolongada soledad, junto a una dolorosa melancolía. Soledad en los personajes, en los barrios, en un pasaje o en el ejercicio del arte. Pareciera que este pequeño concepto de siete caracteres posee un insondable secreto rodeado de evidentes ausencias. Así entonces, cada uno de los relatos manifiesta la condición solitaria de los personajes como eje articulador de su existencia.

- “El injusto comportamiento de la mujer del marino hizo que Anselmo viviera una continua zozobra... solía vagar por la casa solitaria, dialogando con las figuras de los cuadros o con una cabeza de mármol de Augusto niño que había sobre el piano.”

El tren de cuerda. Pág. 117.

- “Se sabía que al niño lo dejaba solo, pero jamás se le escuchó llorar ...

Aseguraban que el niño permanecía dentro de un barril...”

La lección de pintura. Pág. 175.

---

<sup>137</sup> Carta de Flaubert a George Sand, 3 de abril de 1876 citada por Adriana Valdés en: la Revista de crítica literaria n° 4, Santiago, octubre de 1989.

El picadero, resulta ser un verdadero mosaico, una división de narraciones y narradores que hilan recuerdos a fin de tejer la historia de la familia Sousa, envuelta en un vertiginoso juego de autoengaño y búsqueda.

Por ejemplo, encontramos a un par de hermanas definidas por la contrariedad: Blanca, silenciosa y obediente, lejana, distante, portadora de un nivel acomodado de vida arrojada a la soledad por un esposo ausente y un hijo trágicamente difunto, lo cual la empuja a buscar en un niño ajeno la posibilidad de recuperar al perdido.

Durante la búsqueda, establece un juego de doble opuesto y fingimiento, ya que encuentra a un hijo donde no está. Más tarde se establece una relación donde no hay futuro, desfigurando la originaria condición de búsqueda o superposición de identidades de una persona (Angelino, hijo de Blanca Diana), en el misterioso narrador, del cual no sabemos nada más, salvo que conoció a Blanca Diana tras el fatal accidente de Angelino, hijo de esta, durante un tiempo que se prolongó por diez años.

Raquel es estridente e indómita, decidora de su propio camino, aunque el destino le depara una dramática existencia: vivir y morir en la miseria, a pesar de conocer el amor y la alegría en un fracasado artista.

Aquí estamos en presencia de la conformación de un espacio lejano, difuso como el recuerdo y tan confuso como un laberinto, lo cual conlleva a rescatar la fragmentariedad de un mundo donde lo impreciso, lo trágico, el engaño o la hipocresía, conforman el telón del escenario que entendemos por vida.

El tren de cuerda, es una novela que también se nos da a conocer bipartida. Por lo tanto, estamos en presencia de la división entre un antes y un después al interior de una sola persona y un solo momento: la infancia de Anselmo, un pequeño huérfano de padre proveniente de origen humilde que ha fracasado en sus estudios. Por esta razón es llevado a vivir con su tía Rosarito. Este “antes” es vivido por el pequeño entre las relaciones frívolas de una pareja, que al igual que en El picadero, se relacionan por medio del desencuentro y el engaño del cónyuge.

- “A los dos meses, Rosarito se desinteresó del niño al comprobar que, al revés de lo que siempre supuso, la presencia de un hijo no le servía para retener al almirante en casa, sino por el contrario, esta

nueva situación le otorgaba al marino más licencia a sus huidas y nuevas justificaciones a sus embustes”.

El tren de Cuerda. Pág. 116.

Durante la estancia en la casa de los Azuelos, el niño conoce a Pavel, chofer de la pareja que lo acompaña en los momentos de soledad, el cual presenta serias inclinaciones hacia la pintura tanto como a las desviaciones en su identidad sexual.

- “El mundo de Pavel era el del arte (...) Sin embargo, el descubrimiento de sí mismo a que el chofer se vio enfrentado, debido en parte al hecho de poder desarrollar sus indiscutibles dotes de pintor, vendría a restarle la felicidad que por ello merecía...”

Pavel era irreconocible. Se había colocado en la cabeza una especie de postizo de crin del que pendían gran cantidad de bucles empolvados, cintas, flores y gasas. Sus mejillas sin afeitarse estaban saturadas de colorete y en una de sus manos sostenía un fieltro de anchas alas adornado con plumas de avestruz.”

El Tren de Cuerda. Pág. 124-129.

El señor Azuelos, un expulsado de la marina, regala un tren de cuerda al pequeño Anselmo debido a motivaciones que nada tenían que ver con demostraciones de cariño hacia el niño, sino más bien por circunstancias impulsadas ante una momentánea alegría en tanto mantenía una secreta relación con una trabajadora del correo.

La segunda parte o “después”, marcada por el encuentro con el amor familiar, aleja al pequeño Anselmo del mundo superfluo, instalándolo en uno verdadero, con un padrastro que reemplaza la ausencia del biológico y una madre bondadosa.

La obra marca estrecha relación con la presencia de los trenes: el uno de cuerda y juguete, el otro transportador de vidas humanas; el uno en la primera parte, el otro en la segunda.

El tren de cuerda representa la condición lúdica de la vida, aquel espacio destinado a la imaginación sin límites que entra a escena durante el primer período en la infancia en Anselmo, en contraste con el tren que pasaba fuera de la casa de Madrazo, representador del objeto que cumple una función práctica determinada y no lúdica;

movido por rieles puestos a disposición de una línea marcada por un límite, una finitud, una determinación en el espacio físico.

Este último tren simboliza la condición delimitada y prevista en la vida de Anselmo, en tanto estuvo siempre a merced de decisiones ajenas a su voluntad, al igual que un tren, el cual no elige su rumbo.

Esta novela enmarca la condición imprevista de la vida, donde el ser humano es deslizado sin vuelta atrás hacia un final que el destino, cual línea férrea, le depara.

-“...el joven, al levantar repentinamente la cabeza, sintió un fuerte vuelco del corazón...”

- Buscan a don Julián.

...Anselmo se volvió consternado hacia la casa, y corrió. Cuando entró en el escritorio, su madre le salió al encuentro llorando. Madrazo, muerto, parecía dormir en su diván.”

El Tren de Cuerda. Pág.152.

En La lección de pintura nos encontramos con dos ejes temáticos que configuran todo el hilo conductor de la trama de la novela: la infancia y la pintura.

El “barrio Morandé”, se convierte en el escenario principal donde transcurren la mayor cantidad de acontecimientos, y es ahí donde el protagonista da sus primeros pasos como artista.

El niño debe compartir con este las interminables tardes al interior de su casa, en espera de su madre que se desempeñaba como asistente en la droguería del pueblo. Este cotidiano hecho, va marcando una niñez caracterizada por la soledad y rechazo hacia el mundo exterior.

Carlos Aguilar, dueño de la droguería, le toma un especial cariño al muchacho, asumiendo las labores de la enseñanza escolar que este requería. Sin embargo, a medida que va pasando el tiempo, el farmacéutico descubre en Augusto un interés mayor hacia el dibujo que a las labores propias de la escuela, cosa que constata en innumerables

bosquejos que acompañaban las tareas. Este hecho, no fue indiferente para Aguilar, hombre muy ligado a las actividades culturales, particularmente a la pintura.

El farmacéutico lo va adentrando lentamente al mundo del arte. Es así como Augusto conoce el Museo de Bellas Artes, comenzando a relacionarse con personas cercanas a este mundo, paralelamente, Augusto va constatando que su introducción al mundo artístico, trae consigo un precio muy alto: la irrevocable soledad.

Augusto, al igual que Pavel, vivencian un proceso de autodescubrimiento que cambia sus vidas, porque se saben distintos a los demás en su pequeño universo.

Con El pasaje estamos ante la historia de Rogelio, el pequeño excéntrico que se dirige a vivir junto a su madre hacia una desolada casa al interior del pasaje B. Carente de padre, este es el único personaje, al interior del Cuarteto, que experimenta una transformación personal debido a la presencia del amor femenino y no al arte.

Teniendo claro que al comenzar este capítulo mencionamos la noción de soledad, es imposible desmentir que se encuentran en El Cuarteto, ya que es la temática que atraviesa a las obras que lo componen.

El concepto de soledad, podemos entenderlo como la ausencia de otros para acercarnos a nosotros mismos y nuestro mundo interior. Cada uno de los distintos personajes es símbolo del fracaso humano: de lo que soñamos y no concretamos (Madrazo quiso estudiar medicina, sin embargo, sucumbe ante la idea de que la quinta le traería más tranquilidad), de la vivencia de ser expulsados y por tanto, marginados, de los deseos frustrados (Rosario no vivenció el proceso de maternidad); del inconformismo ante nuestra vida, de nuestra presunta estabilidad arrancada brutalmente (Angelino era lo único que aferraba a Blanca Diana a esa vida de apariencias); de nuestra postura ficcional ante la vida (Raquel montó una verdadera obra teatral durante su infancia); de una difusa orientación sexual asumida con vergüenza (Pavel, el chofer de los Azuelos, al parecer tenía ciertas reacciones hacia los varones; Condardo, sentía un amor enfermizo hacia Angelino); en fin, nos damos cuenta que los protagonistas de las historias pertenecen al sector de los seres anónimos, aquellos que la historia no recordará por alguna proeza.

Ninguno de ellos es forjador de su proyecto de vida, ya que hacerlo requiere coraje y valentía para soportar los golpes deparados por la vida. Los personajes son

producto de circunstancias otorgadas por la cotidianidad de la vida, lo cual los convierte en seres humanos igualmente cotidianos y pequeños. En la pequeñez de estos fracasados personajes, encontramos aquello que su autor busca constantemente, su humanidad, la cual los transforma en expresiones fidedignas de la realidad humana.

Retirándonos de la condición solitaria presente en las novelas, otra de las relaciones que encontramos en el Cuarteto es la conformación incompleta de las familias, lo cual nos coloca en el plano de la fragmentación familiar. Simultáneamente, en cada uno de los textos se registra la ausencia paterna. En el caso de *El tren de cuerda* y *El pasaje*, ambas mujeres son viudas; *La lección de pintura* pone de manifiesto el abandono del padre hacia el pequeño Augusto, en tanto que en *El picadero* presenciamos a un padre que si bien existe físicamente, no cumple el rol propio de la paternidad, porque nunca está.

Desde la concepción oficial, se denomina familia como “el elemento natural y fundamental de la sociedad y debe ser protegida por la sociedad y el Estado”<sup>138</sup>, una micro sociedad formada por ambos progenitores junto a los hijos para crecer y desarrollarse en forma conjunta. Los hijos desarrollan su personalidad bajo la tutela y cuidado de ambos progenitores.

El concepto de familia que nos da a conocer *El Cuarteto de infancia* es totalmente distinto, ya que refleja en las historias a un grupo de mujeres vivenciando en sí un doble rol: ser padre y madre a la vez, ya sea por el padre ausente o el fallecimiento del mismo.

La familia es reflejo de la ciudadanía local y nacional, espacio en el que se funden valores operando como principios éticos y morales por los cuales se rige dicha ciudadanía. Los valores son los criterios que dan sentido y significado a la cultura y a la sociedad total: son algo que se comparte; son reconocidos por una pluralidad de personas y no dependen del juicio de un individuo en particular; las personas asocian estos valores a la conservación del bienestar común y a la satisfacción de las necesidades sociales<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> República de Chile, Constitución Política de la República de Chile, Santiago, Editorial Lexis Nexis, 2004, pág. 629.

<sup>139</sup> Fichter, Joseph H: Sociología, Barcelona, Herder, 1975, pág. 296.

Frente a la dramática exposición de familias presentes en El Cuarteto, el valor apreciado y respetado por las sostenedoras del hogar o “madres de familia” es al fin y al cabo el valor de la supervivencia.

Si bien es cierto la supervivencia no es un valor, sino más bien una manera o actitud personal o colectiva de encarar a la vida, en las novelas ocurre que se invierten los roles, es decir, la idea abstracta de los valores como la verdad, la honestidad, etc, se coloca en un plano secundario, para dar paso a la acción concreta de sobrevivir. Por tal motivo, la madre de Rogelio se deslizaba por misteriosas, pero sugerentes andanzas nocturnas, al igual que la madre de Augusto.

Analizando el tema de la familia desde una visión católica, nos encontramos con una división indiscutible que tiene que ver con “diferencias sustanciales entre el matrimonio y las uniones fácticas. Esta es la raíz de la diferencia entre la familia de origen matrimonial y la comunidad que se origina en unión de hecho. La comunidad familiar surge del pacto de unión de los cónyuges.

El matrimonio que surge de este pacto de amor conyugal no es una creación del poder público, sino una institución natural y originaria que lo precede. En las uniones de hecho, en cambio, se pone en común el recíproco afecto, pero al mismo tiempo falta aquel vínculo matrimonial de dimensión pública originaria, que fundamenta la familia.”<sup>140</sup>

En otras palabras, esta tajante diferenciación apunta a disgregar las uniones conyugales: familia es igual a matrimonio y la unión de hecho “solo” forma una comunidad. Solo, entre comillas, significa que la unión de hecho es entendida en forma secundaria, sin peso, ya que no se valida ante la esfera pública.

El concepto presentado por el narrador respecto a la familia se desentiende de la postura católica. Para esto basta leer que Augusto es dado a luz tras una puerta en penumbras, su madre desconoce al progenitor y el único vínculo matrimonial entre los padres de Rogelio, a modo de esfera pública, es un Chévrolet, lo cual otorga un toque irónico a la visión de la institución nombrada anteriormente.

---

<sup>140</sup> Conclusiones del Congreso Teológico Pastoral: “Familia, matrimonio y uniones de hecho”, Santiago, Editorial San Pablo, 2001, pág. 21.

Angelino es el hijo vivenciando la perenne ausencia paterna junto a la infidelidad del mismo, si es observado desde el rol de cónyuge. La verdad, es que el matrimonio del señor Sousa con Blanca Diana no es precisamente un pacto de amor. A esta unión no corresponde declararla según la Iglesia Católica, como una familia.

Esta es la visión de familia otorgada por el autor: un puñado de seres, exentos de la conceptualización oficial que se ubica en la marginalidad. Si el concepto de familia otorgado por el narrador es marginal, entonces el núcleo fundamental de la sociedad o mejor dicho de nuestra sociedad es igualmente marginal. Por lo tanto encontramos en esta peculiar visión el eje articulador de todo el Cuarteto: *la construcción de la identidad humana en la familia*.

Esta identidad concentra un conjunto de aspectos abarcadores de la condición humana que, por tanto, no solo aborda el tema sociocultural o la división familiar, sino también aquel que apunta al autodescubrimiento.

Autodescubrimiento en la facilidad de realizar negocios (Angelino trataba con antigüedades), en la capacidad para amar (Rogelio protagoniza una transformación interior producto de sus experiencias con ciertas damas), pero sobre todo, el Cuarteto posee una inclinación profunda hacia el auto descubrimiento por la pintura.

En la pintura los personajes descubren un tesoro que les es propio, lo cual los traslada del mundo identitario marginal para depositarlos en el mundo del artista, mundo particular donde dejamos de ser ordinarios transformándonos en seres especiales, distintos.

El grado con que los personajes miren en forma especial la vida, es lo que impregna de melancolía a este Cuarteto. En la melancolía podemos observar la carga religiosa proveniente de la tradición cristiana occidental, es decir, en la tristeza con que los personajes viven su presente se percibe la inclinación a la religión cristiana.

Al realizar un recorrido por la historia del cristianismo<sup>141</sup>, desde el Antiguo Testamento damos, por ejemplo, con la peregrinación del pueblo de Israel que duró alrededor de cuarenta años. Sabemos que el pueblo se dirigía hacia la tierra prometida y,

---

<sup>141</sup> III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano: "Dios Habla Hoy", México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.

por tanto, experimentó una prolongada búsqueda, abarcadora de múltiples generaciones, todas ellas confiadas en lo que las impulsó: la promesa. Para los personajes de Couve no existe ninguna promesa en tanto sus vidas están determinadas cual larga línea de ferrocarril o un largo y angosto pasaje.

La historia cristiana está rodeada de mártires<sup>142</sup>. Para ser exactos, mártir significa “testigo”. Los apóstoles fueron testigos de la existencia del Mesías prometido, el propio Mesías, Jesús, fue testigo de la consumación de hechos hasta el día de su crucifixión y María, testigo de la dolorosa muerte de su único hijo. En El Cuarteto, cada uno de los personajes es testigo frente a su propia vida, es decir, mártir de su propia existencia, porque toda ella está escrita de la mano de un creador: Adolfo Couve. En este sentido, el autor es un dios frente a su obra.

Rezos, misas, mandas y peticiones forman parte de la identidad en los personajes que pretenden encontrar en el cristianismo una acogida frente a su estado de melancolía, ya que entre ellos mismos solo se ocupan de sobrevivir.

- “ ... Anselmo prefería no mirar. Así, iba de un altar en otro, hundiendo el rostro entre las manos, pidiendo por la suerte de su difunto padre y la de su madre.”

El tren de cuerda. Pág. 119.

Si la esperanza que los individuos depositan en el cristianismo se basa en el perdón de los pecados para la vida eterna, los personajes del Cuarteto se aferran a la idea de vivir en el paraíso eterno debido a que su existencia espiritual es la búsqueda de este descanso al igual que el pueblo de Israel, en tanto su estadía terrenal es un triste camino.

La construcción de identidad presente en el Cuarteto, por lo tanto, se articula desde una fuerte carga religiosa en pueblos como Llay-Llay, pasajes ubicados en Morandé o quintas campestres. Todos estos lugares, impregnados por marcas de la modernidad y su proyecto histórico. La modernidad, se caracteriza por la separación de la razón sustantiva, expresada por la religión y la metafísica en tres esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano: Opus. cit.

<sup>143</sup> Habermas, Jürgen: “La modernidad, un proyecto inconcluso” en: Foster H, Habermas y otros: La postmodernidad, México, Kairós, 1988, pág. 27.

Estudiando El Cuarteto encontramos implícitamente la relación establecida entre estos tres elementos: la ciencia representada en el tren que divide la quinta de Madrazo, la moralidad en las misteriosas salidas de las madres de Rogelio y Augusto, en tanto que el arte, se expresa en el acercamiento que Diana, Pavel y Anselmo tenían hacia la pintura. “Los pensadores de la ilustración con la mentalidad de un Condorcet aún tenían la extravagante expectativa de que las artes y ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino también la comprensión del mundo y del yo, el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos.”<sup>144</sup>

Lamentablemente, este proyecto histórico no abarcó las expectativas de los hombres, dando paso a la aparición de sujetos, en un tiempo que data desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, totalmente frustrados e infelices: este es el panorama histórico-cultural que envuelve El Cuarteto de infancia, un mundo donde reina el fracaso y la identidad es difusa, aspecto que Adolfo Couve manejaba muy bien en la medida que reflexiona frente a la cultura de nuestro país, pues dice que “basta mirarnos en el mapa para saber que somos un país de pasillo. De ahí nuestra falta de identidad y la incapacidad que tiene el chileno para definirse: yo hablo de nuestra “idiosincrasia.”<sup>145</sup>

No es de extrañarse, entonces, las descripciones ruinosas que realiza de algunos espacios, ni la transposición entre lo antiguo como algo glorioso – el cuadro decimonónico que conmueve a Augusto- y lo moderno en representación de lo fugaz:

- “A medida que dejamos la carretera surcada de ruidosos y veloces vehículos y nos aproximamos por aquel camino de tierra a dicho barrio, sentimos la angustia que significa encontrarnos lejos del progreso, pero también una cierta alegría al observar una realidad fuera del alcance de la competencia y el transcurso del tiempo.”

El pasaje. Pág. 173.

Por lo tanto, el concepto de familia reflejado en el Cuarteto de infancia, adquiere las mismas cualidades de la modernidad: comunidades fragmentadas, fugaces y solitarias.

---

<sup>144</sup>Habermas, Jürgen, Opus cit. Pág. 27.

<sup>145</sup> Couve, Adolfo: entrevista en la revista Qué Pasa, 31 de enero de 1998.

## 4.1 ANÁLISIS DE LAS OBRAS DEL CONTRACANON (LO FANTÁSTICO)

### 4.1.1 LA COMEDIA DEL ARTE

#### 4.1.1.2 Argumento

*“Aquí hay aspereza, dureza, dolor, hay alegría de verdad, búsqueda de la verdad. Hay elementos de conocimiento, que son la verdadera belleza”*

*Adolfo Couve.*

Esta fue la décima obra de Adolfo Couve, publicada por primera vez el año 1995. Consta de tres partes o capítulos (La Comedia del arte, La abjuración de Camondo y Metamorfosis), que hacen referencia a episodios importantes dentro del relato y dentro de la vida de Camondo, el protagonista.

Esta novela corta (de 154 páginas) trata la historia de Camondo, un pintor realista, hombre cuarentón, común y corriente, que llega al balneario de Cartagena, junto a su modelo y amante, Marieta, quien perdió hace mucho la belleza que poseía.

Ambos se instalan en la residencial San Julián, en donde habitan un grupo de ancianas (ex empleadas domésticas), que fueron olvidadas allí por sus patrones.

La historia continúa sin mayores contratiempos, hasta que surge el fotógrafo de playa, Gastón Aosta, que pronto se convierte en amante de Marieta, lo que provoca un quiebre en la relación entre el pintor y su modelo.

El viaje introspectivo que el pintor inicia es un verdadero laberinto, donde busca la muerte, pero encuentra un nuevo amor en brazos de la “Loca Helena”. Abandona su arte, su vida pasada a la vez que descubre a un pequeño genio pintor (Sandro), quien da cuenta del paso generacional y del choque entre lo nuevo y lo viejo dentro de la historia, además de que se convierte en una especie de heredero artístico del viejo pintor.

En la Comedia del Arte, se encuentra la fuerte presencia de los dioses olímpicos quienes irrumpen en el mundo “real”, observan y participan de los acontecimientos

sucedidos a Camondo. Son divinidades díscolas, patéticas, extrañas, que desestabilizan la cotidianeidad del personaje central. Se vislumbra, así, un espacio plagado de situaciones irónicas y paródicas que hacen de este relato una historia compleja de entender en una primera lectura.

Mención especial es el final de Camondo, quien se convierte en estatua de cera perdiendo, de este modo su cabeza, mientras la locura se apodera de la amante del pintor, cayendo sin más, una tenue sombra en el destino de este artista, y de los diversos personajes que transitaron por su historia.

#### 4.1.1.3 Recepción Crítica de la novela

Adolfo Couve fue siempre un escritor poco masivo en lectores, pero críticos y estudiosos han elogiado y destacado enormemente la labor escritural de nuestro autor. Para María Nieves Alonso “Couve era el tipo de escritores que para no contaminarse optan por un tono menor y no son muy conocidos, a pesar de que su obra es muy interesante”.<sup>146</sup>

Sus historias aparentemente sencillas y realistas, en el inicio de su carrera, nos impregnan con su visión de vida nostálgica, decadente e irónica, provocando distintas sensaciones.

El realismo flaubertiano, capturado y asumido por Couve, se rompe con la creación de sus dos últimas novelas, de la cual “La Comedia del Arte” obtuvo positivos comentarios en su época de publicación, tanto que se consideró al escritor como un destacado en la narrativa chilena contemporánea al demostrar un manejo “bastante técnico de una prosa intensa, concentrada, de impecable ejecución, que demuestra oficio y seriedad”<sup>147</sup>, a lo que se le agrega el fuerte vínculo que mantiene con la pintura y que, gracias a eso, parece captar aquellas pequeñas escenas en las que puede encontrarse una gran belleza.

Para un lector inexperto, causaría gran desconcierto el uso de un narrador que parece ser el mismo autor, que se dirige a nosotros, los lectores, para contarnos su proceso creativo, sus fracasos y modificaciones dentro de la obra. Eso, sin duda, causa

---

<sup>146</sup> Alonso, María Nieves: “Adiós a Adolfo Couve. Un fino y delicado escritor chileno”, La Segunda, 15 de marzo de 1998, pág. 17.

desconcierto, también extrañeza, pero se convierte en un interesante elemento que le otorga valor y novedad a la propuesta narrativa, puesto que produce una “simbiosis entre lo que se quiere relatar y lo relatado.”<sup>148</sup>

En “La comedia del Arte”, Ximena Poo<sup>149</sup> recalca la “sensible fusión entre la literatura y el arte en la incansable búsqueda de la belleza” que Couve lleva a cabo con sus escritos. Tal parece que sus abandonadas dotes plásticas encontraron mayor expresión en la literatura, lo que lo llevó a diferenciarse de otros escritores de su misma generación.

El aislamiento voluntario en Cartagena, su condición de hombre solitario, la constante búsqueda de la perfección en la palabra condujo a este escritor a readaptar y hasta quemar los manuscritos que no le parecían buenos. Él mismo decía que “si llegas a componer una página bien hecha has logrado una cosa bien sólida”<sup>150</sup>. Esta obsesión y precisión persiguió el espíritu de Couve, haciendo que existiese un considerable espacio de tiempo entre las publicaciones de sus libros.

Para Luis Riffo<sup>151</sup>, la virtud de nuestro autor, evidenciado en “La Comedia del Arte”, consiste en infiltrar el *problema* en la historia misma, utilizando para ello un narrador ágil “que cede pocas veces su omnisciencia a una primera persona que comparte, desde la supuesta reescritura de la novela, las preocupaciones estéticas de los personajes”. También añade la gracia natural que Couve desarrolla para contar una historia, reconociendo las restricciones y posibilidades de la ficción, logrando así la “convivencia entre escenas realistas, plácidas alucinaciones y episodios míticos”<sup>152</sup>, todo narrado con el fino sentido del humor que transmite con eficacia.

Según el propio Couve, en esta novela está todo mezclado: “vanguardia, lo que es el arte, la vida, el arte y el amor, la persona y el artista”<sup>153</sup>. Esto puede parecer demasiado *artístico* para el lector masivo, pero Couve es un escritor que no anhelaba una fama arrolladora, pues sus mundos son mundos carentes de lugares comunes y clichés. Sí pueden parecer algo ajenos y eruditos, pero demuestran una visión distinta de la literatura actual en nuestro país. “La Comedia del Arte”, por ejemplo, nos traslada a una

---

<sup>147</sup> Aguilar, Milton: “El libro y su comentario”, Las Últimas Noticias, 15 de noviembre de 1995, pág. 41.

<sup>148</sup> Aguilar, Milton: Opus cit. Pág. 41.

<sup>149</sup> Poo, Ximena: “Adolfo Couve habla de su nueva novela”, La Época, 3 de noviembre de 1995, pág. 11.

<sup>150</sup> Couve, Adolfo: entrevistado por María Eugenia Meza en: La Nación, 3 de octubre de 1993, pág. 35.

<sup>151</sup> Riffo, Luis: “Un artista pagano”, El Mercurio, Valparaíso, 6 octubre de 1995, pág. 39.

<sup>152</sup> Riffo, Luis: Opus cit. Pág. 39.

“desacralización corrosiva. El mundo se vuelve al revés, las jerarquías se derrumban (...) ofreciéndonos una innovación estética”<sup>154</sup> pocas veces vista.

#### 4.1.1.4 Plano Lingüístico

“La Comedia del Arte”, como título de esta novela, podría relacionarse con la antigua Commedia dell’arte, un género surgido en la Italia del siglo XVI, de origen popular, mezclado e improvisado, donde se manifestaba una cierta influencia cómica y hasta ridícula, cuyos personajes comunes y vulgares padecían bajo tramas repetidas; la gente podía hallar la manifestación de una realidad desdibujada con los elementos degradantes de la farsa.

Siglos han transcurrido desde esa antigua comedia, pero vislumbraremos en este texto cómo la existencia de Camondo será reflejo de lo que somos, sufriremos y, quizás, hasta reiremos de ciertos acontecimientos en su vida. Este decadente pintor, su modelo y muchos otros personajes nos llevarán por un viaje que se internará por un sitio tan visitado y popular como lo es el balneario de Cartagena, a la vez que nos conducirán en un recorrido por sus propias existencias y desventuras.

Para empezar, diremos que en esta obra de Adolfo Couve el Plano Lingüístico cobra gran importancia a medida que leemos cada página. Couve otorga a su escritura una variedad de recursos retóricos que se destacan, preferentemente en el marco realista. Encontramos epítetos, imágenes, reiteraciones y antítesis. Se ven ejemplos de epítetos ya en las primeras páginas de la obra:

- “La pareja descendió la *empinada* pendiente que lleva a la Playa Grande”

Pág.364.

- “Y mientras manchaba ufano e iba completando la *tersa* superficie de lona, se imaginaba en las inauguraciones...”

Pág. 370.

---

<sup>153</sup> Poo, Ximena: Opus cit. Pág. 11.

<sup>154</sup> Aguilar, Milton: Opus cit. Pág. 41.

- “Entonces Camondo volvíase grave, bajó a esa *carcomida* playa *invernal* y caminando entre palos y piedras que el mar arroja sobre la playa *negra* se dirigió al roquerío”.

Pág. 397.

- Una vez en casa Camondo, arrepentido sintió el impulso de correr a la playa en busca de su *enmohecida* sombrilla, el *endeble* caballete, la caja de óleos, ocultar la faz tras la tela *virgen* e intentar otra vez llevar la *dulzura* y *complacencia* de los colores, ese mar *áspero, ronco, violento* que arremetía contra la arena”.

Pág.400.

En las anteriores descripciones, los epítetos ofrecen mayor viveza a la expresión, dándonos a conocer el entorno de Cartagena, a la vez que nos sitúa en las experiencias del propio protagonista.

En el capítulo primero y segundo, la historia se desenvuelve normalmente en un ambiente de rasgos realistas, un ambiente en el que prima la cotidianeidad de los personajes y la historia no ilustra grandes sucesos, aunque contiene una gran significancia, en tanto nos narra acontecimientos que pueden ser vistos o vividos en nuestra habitual existencia.

Adolfo Couve extiende en este escrito un manto de comparaciones (que es posible encontrar en todo el relato), en la que no solo intenta transmitir definitivamente una idea, sino que también se funde en imágenes de gran fuerza representativa:

- “Creo, según vago recuerdo, que a esta descripción de los bañistas añadí una poética relación de las olas que se ven a fondo de esa extensa playa de arena negra, la que decía: <<*Reventaban en silencio como el graznar mudo de las gaviotas lejanas*>>.

Pág. 364.

- “*Como en oleadas del mar, en sucesivos cuentos, truncos en un inicio*, más explícitos después, fue *armando el rompecabezas del final* de la Pilita”.

Pág. 402.

- “*Lo cruzaba la luz fragmentada en múltiples haces violentos como esos cajones de prestidigitadores con una mujer atrapada adentro y atravesado de sables*”.

Pág. 421.

- Esa parte de la casa le era familiar. *Un rayo de sol penetraba como el haz de luz de una proyectora de cine* e iluminaba el detalle de una oleografía, la escena representaba un naufragio”.

Pág. 420.

De este modo, se vislumbra en la escritura de nuestro autor un permanente sentido de búsqueda de la belleza, pero una belleza que está enmarcada en un ambiente siempre decadente y nostálgico. A este estilo se añade la utilización de reiteraciones o repeticiones en ciertos pasajes de la obra que llaman mucho la atención:

- “*Correr, correr*, tras las aguas, devolverse, volver a escudriñarlas”.

Pág. 381.

- “...aceptar invitaciones y *retribuir, sobre todo retribuir*...”

Pág.382.

- “Camondo estaba eufórico, preparó el taller, barrió, zurció el biombo...y *aguardó y aguardó*”.

Pág. 384.

- “*El tema, siempre el tema*, un arquetipo finalmente hallado como un diamante...”

Pág. 395.

- “*Hablar, hablar, hablar* del tema como si la boca tuviera un racimo de lenguas, los tentáculos de un pulpo...”

Pág. 404.

Pero también la antítesis se evidencia en el texto, y conjuntamente con la repetición, el relato parece cobrar más fuerza y vitalidad, remarcándonos las ideas que podrían parecer disímiles, pero que se complementan en un sentido más profundo de comprensión.

- “Camondo se *encontraba entonces, a pesar de sus cuarenta y tantos años*, otra vez en el *comienzo*”.

Pág. 369.

- “Y Camondo, quien había *muerto definitivamente para el arte, renacía para el amor*”.

Pág. 377.

- “*Dadivosos* en el pago de *lo menudo*, hacían vista gorda de vueltos, calderillo y molillo”.

Pág. 379.

- “*Delegada la vieja en manos nuevas*, Camondo se planteó la honda soledad...”

Pág. 416.

Vemos de esta manera cómo las dos primeras partes de la obra contienen elementos poéticos, que nos hacen partícipes de un lenguaje más depurado y escogido con propiedad. Pero dentro de la configuración de toda la obra, el escritor hace gala de un léxico pocas veces utilizado o escuchado en la vida diaria. Así, nos encontramos con palabras como *acuciosidad*, *impávidas*, *adminículo*, *mórbido*, *diatribas*, *dadivosos*, *claudicó*, etc. que pueden hacer de la lectura una nueva experiencia en la que se descubrirá un lenguaje más estilizado.

- “Camondo se encargó de terminarla, deteriorándose *indefectiblemente*. Entrar allí era un peligro”.

Pág. 413.

- “...ya que las escasas visitas *pernoctaban* en ella...”

Pág. 413.

- “Esta función obligó a la familia a *alhajarla* de manera sobrecargada”.

Pág. 413.

- “Esta ventana era *oblonga* y el marco estaba horizontal”.

Pág. 413.

- “...sólo exhibía encima del marco una gastada *cenefa* de felpa, faltaban las cortinas laterales; la privacidad se lograba con vidrios *empavonados*”.

Pág. 413.

- “...oxidadas por el viento y el malsano *hálito* del mar”

Pág. 418.

Además, es posible encontrar la utilización gramatical de ciertas oraciones en las que predomina un sentido más anacrónico del lenguaje:

- “...utilizo a mi *amaño* la primera persona...”

Pág. 366.

- “Del *ventanuco* del *atillo* que tomó la pareja...”

Pág. 366.

- “La basura, las expectativas de ese conglomerado que va y viene desde el Persa al Hotel Bahía tras nada: *chucherías*, revistas viejas, libros desencuadrados, souvenirs de *pacotilla*, cualquier cosa que los identifique con balneario, fiestas, vacaciones...”

Pág. 370.

- “Hizo la parodia de preparar los *bártulos*...”

Pág. 375.

- “Y en cada elección de verduras, *abarrotos*, o ante la *romana* que pesaba la mercancía...”

Pág. 379.

- “apretadas en sus perfumadas *pilchas*...”

Pág. 382.

Es un estilo narrativo que se aleja de lectores masivos, pues conlleva una marcada carga artística y cultural que parece delimitar parámetros intelectuales más refinados; sin embargo, es una obra que surge del espíritu creador de un artista que pensaba en la realidad y la plasmaba con obsesiva precisión espacial y temporal, concordando con la recepción crítica de Couve.

La percepción de lo fantástico que se insinúa en secciones de la novela, se encuentra ya al final de la obra, en el desenlace. Es allí que se vislumbra cómo lo inusual y extraño irrumpe las áreas normales de la realidad. El efecto fantástico generado por el plano lingüístico se evidencia en la fuerte presencia de lo feo y grotesco. (no olvidemos que lo grotesco posee un vínculo con lo fantástico, en cuanto afecta no solo la percepción del lector, sino que produce una incomodidad e inquietud frente a los sucesos, pues nuestra aparente realidad se distorsiona o deforma, irrumpiendo en ámbitos que creíamos normales).

Lo grotesco y feo quedan evidenciados lingüísticamente por medio de la utilización de un léxico que evoca algo desagradable, fuerte y extraño:

- “A los pocos minutos vio descender a Marieta *irreconocible*; iba *desparramando un fétido perfume* por esas *sombras húmedas*”.

Pág. 374.

- “Siempre vestida de *harapos*, con calzado *hecho pedazos*, *comía con los perros*, dormía bajo las gradas”.

Pág. 376.

- “Imaginaba a la musa de largos cabellos ensortijados, barba completa y traje de baño con lentejuelas...”

Pág. 426.

También la fealdad queda proyectada cuando Camondo ya no reconoce a su modelo, Marieta. La distancia, la separación han otorgado a sus ojos (a su propia percepción) el sentido de una realidad que antes no existía.

- “Camondo iba en busca de su musa inspiradora, la de antaño, la de sus sueños, amor de su vida, compañera de avatares, triunfos y fracasos”.

Pág. 387.

El golpe de la realidad al reencontrarse con Marieta afecta y trastorna profundamente a Camondo, ya que ella representaba su ideal de belleza, mas ahora solo se encontraba con un...

- “Guiñapo, maltrecha copia de sí misma, fea cosa, grotesca aparición ante la puerta...esa triste y descompuesta decadencia...”

Pág. 389.

- “...esa vieja masa de carne...”

Pág. 410.

La obra está impregnada de una sutil y dolorosa decadencia. También surgen en sus páginas breves destellos de belleza, la que es finalmente suprimida en el instante que los dioses del Olimpo, encabezados por Apolo (en una poderosa irrupción de lo fantástico), condenan a Camondo, enviando para ello a la Musa más inepta en su trabajo, una musa que, paradójicamente, no inspira, y que debe actuar de acuerdo a la voluntad del díscolo dios, disfrazándose de la siguiente manera:

- “<<*Voy a tomar la apariencia de la mujer barbuda*>>, se dijo la musa, de todos los personajes que circundaron a Camondo, aquel era el más devaluado, y convencida de ello, se vio trepar a la vereda a un hombre relativamente joven, de espesa barba y aspecto delicado”.

Pág. 424.

La frágil belleza de la musa se deforma y se hace paródica con el aspecto del barbudo; es una transformación grotesca que además contiene una siniestra misión, la de dar un brebaje con la que Camondo dejará su forma humana, convirtiéndose en estatua de cera.

- “*Reacia a rasurarse, vestía de hombre* y efectuaba sus compras en boliches apartados haciendo señas, evitando concitar la atención sobre *su voz meliflua*.”

En cuanto regresaba, *volvía a sus polleras, dejando casi a la vista los senos importantes y los detalles que configuraban un cuerpo de hembra espectacular*”.

Pág. 424.

Un primer indicio de lo fantástico se vislumbra en la actitud expresada por el propio protagonista, quien en su necesidad de realizar un acto oficial de renuncia al arte, se dirige a la playa, venda sus ojos y respetuosamente deja sus materiales de trabajo, pues sostiene que:

- “...es preciso devolver a Apolo y las musas los símbolos del talento regalado”.

Pág. 397.

Este acto introduce la próxima aparición de los verdaderos dioses olímpicos. Camondo alberga una fe pagana en su quehacer artístico, además que muestra su espíritu místico y supersticioso al convocar a Apolo y sus musas, en una sentida y pomposa alocución, con la que esperaba una respuesta física inmediata:

- “<<¡Oh!, *dios de la belleza, de la luz, las artes, la adivinación, hijo del mismo Zeus y de la diligente Leto*...a ti elevo mis preces, vengo a devolver lo que consideré un préstamo... Hoy me siento liberado de tu tuición...me hallo viejo, solo, y conviviendo con una pobre mujer que ofició para tu gloria y satisfacción... hoy *somos unos seres inservibles que reclamamos la justa compensación* que tú y tu cohorte nos adeudas: *libéranos del pasado, de tu acoso, quisiéramos vivir como el común de los mortales*>>”.

Pág. 397.

En esa secuencia, encontramos una pequeña exclamación lírica que refuerza el sentido declamatorio de la renuncia artística del pintor, además que el lenguaje utilizado realza la expresión íntima y patética que impregna el fragmento.

Anteriormente, mencionamos que Camondo buscaba con sus palabras una respuesta física, que en la historia se traduce en la desaparición de sus materiales de trabajo (atril, cajas de pinturas, lienzos, etc.). Para nuestro protagonista esta desaparición es atribuible a un acto divino:

- “Pasado un tiempo prudente, Camondo se quitó la corbata de los ojos y ante la desaparición de sus cosas, sacó sus propias conclusiones...”

Pág. 398.

El pintor estaba convencido de que las musas habían venido en busca de sus materiales, mientras que la explicación natural se producía al estar vendado Camondo, pues un viejo (El Conejo) que transitaba en ese momento por aquel sitio fue quien realmente se llevó las pertenencias y, posteriormente, las permutó en el Mercado Persa.

En el tercer capítulo, titulado Metamorfosis, es que lo fantástico cobra fuerza y forma, situándose finalmente en la realidad narrativa como un mundo específico. Esto se puede percibir con el título que nos sugiere una marca expresiva textual, que anticipa o advierte que los sucesos venideros se transformarán de manera distinta y sorpresiva.

Vemos en este capítulo cómo el protagonista abandona definitivamente su vida de pintor, volviéndose un viejo cansado, un poco envidioso y amargado por el éxito obtenido por su aprendiz Sandro. La vida le fatiga hondamente y se aleja del mundo volviéndose un vagabundo existencial:

- “Después de todo *habíase vuelo vagabundo*, iba de *una situación ajena a otra, era el embajador* de la nada, el recadero del ocio, el agregado cultural de Cartagena, sin que nadie le encomendara misión alguna...”

Pág. 417.

En ese recorrido tanto físico (por Cartagena) como espiritual (a través de recuerdos, pensamientos y fantasías), es que Camondo retorna a San Julián. Su vida no tiene sentido sin la pintura que es su gran apoyo y objetivo.

La residencial, antes llena de movimiento, es ahora un espacio donde no habitan más que los recuerdos y penumbras. Con su puerta abierta parece invitar a Camondo a entrar a otro mundo, un mundo donde las luces y las sombras lo van introduciendo en una realidad distinta, insinuando la realidad fantástica:

- "...la puerta giró en sus goznes *invitándolo entrar.*"

Pág. 420.

- "Su antigua anomalía malsana de escudriñar a quienes no lo veían, *de deambular como un sonámbulo despierto*, reapareció con fuerza en Camondo, quien *sintiéndose dueño de la situación*, la administró con cautela, *internándose en esa oscuridad*, dándose maña en cada recoveco, *solazándose al saberse protagonista único de una escena sola y anónima.*

*Era soberano* de unos espacios destartados *al servicio* de ese ser que los *requería para vivir...*"

Pág. 420.

La fuerza descriptiva radica en el léxico empleado por el autor, conduciéndonos por lo más recóndito del protagonista, descubriendo en él no solo sus sentimientos, sino que sus propias percepciones del entorno que lo acoge y le sirve de refugio, en ese autoexilio que realiza del mundo al que pertenecía anteriormente.

Según hemos dicho, lo fantástico se describe pausadamente en un inicio, recurriendo para ello a un lenguaje sugerente y sombrío. Ciertamente el efecto de lo fantástico, en este Plano Lingüístico, se desencadena de una manera más acelerada, pues en unas páginas el escritor nos conduce a un final donde los sucesos extraños irrumpen e incomodan, además de contener algo patético y humano, lo que sin duda le otorga a este escrito una dimensión distinta de comprensión. Esto es posible percibirlo con la aparición de la musa en nuestro mundo:

- “Era tarde se vio *caminar* por la playa apaciblemente a una sombra, un *espectro sutil*, vestido de *transparencias* que ha medida que se acercaba a la residencial San Julián, iba *adquiriendo formas más concretas*”.

Pág. 423.

Aquí lo fantástico adquiere mayor presencia en tanto se funde la realidad con el diáfano mundo olímpico. La irrealidad del mundo que va atrapando al personaje hace que el lector se impregne de un sentir incómodo, profundo e inestable. El lenguaje empleado nos sugiere la emergente tangibilidad de algo que no existía realmente. Es el brote de lo fantástico, descrito y evocado con una delicada belleza.

Es con la contraposición de lo real y lo imaginado que “La Comedia del Arte” juega y es, en definitiva, que lo grotesco se configura y complementa conjuntamente al concepto de belleza, causando en nosotros una experiencia indefinible, donde un mundo extraño impide orientarnos, a la vez que nos hace percibir cómo todo se vuelve absurdo.

Emerge así el recurso del arquetipo, en que hace referencia a la relación del pintor con su modelo. Una relación donde complicidad, compañerismo y amor se pierden en la monotonía del tiempo y del fracaso. Camondo y Marieta son protagonistas en esta historia y desde el principio se distinguen como:

- “...un pintor de mediana edad que, en compañía de su querida, una modelo dada de baja...”

Pág. 363.

- “...*Camondo y Marieta resultaban bastante notorios*, ya que él vestía una rara cotona color lino, un gorro blanco de alas blandas y, sobre todo, cargaba el anacrónico caballete de paisaje, la maleta, el piso plegable y hasta una ridícula sombrilla...”

*Marieta era una mujer entrada en carnes*, no precisamente de la manera abultada que responde a la conocida estética de los artistas visuales, sino *de una gordura descuidada* que indicaba que sólo era *valorada y requerida por el pintor Camondo*”.

Pág. 364.

Camondo, como pintor realista, dedicaba gran parte de tiempo a su arte. Para ello trabaja incansablemente en esa búsqueda de la perfección, mientras que Marieta ofrecía su gastado cuerpo en la creación pictórica:

- “Ya entre las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad, introduciéndola en esa superficie plana”.

Pág. 366.

- “... Marieta completamente desnuda, hacia la Diana Cazadora; con carcaj de flechas a la espalda y sosteniendo un arco a la diestra, reposaba sobre una piel de leopardo que Camondo acarrea a todas partes”.

Pág. 368.

Camondo, pintor y artista, posee una visión del arte, de la belleza y se mantiene en la tendencia que lo representa:

- “Camondo argüía mil razones para permanecer fiel al paisaje convencional. Hablaba de una supuesta vuelta a la pintura realista después de tantos años de experimentos y búsquedas estériles”.

Pág. 369.

Su amor, como artista, es un amor que se desenvuelve en el interés de la creación. Para ello necesita de Marieta en tanto representa su ideal de belleza, el paradigma de sus ideales:

- “Ahora acudía el amor de su conveniencia: *la modelo, mujer que*, a diferencia de Helena, *se sumaba a su actividad creadora*.”

Volvería a pintar, era lo suyo, y lo haría *en compañía de Marieta* quien, *así como hacía el amor*, le *lavaba el manojito de pinceles*”.

Pág. 384.

Camondo, al desarrollar su quehacer artístico, es meticuloso, riguroso, profesional, tanto que puede plasmar la figura humana, apartando de sí cualquier sentimiento. Para él la pintura es un desafío:

- “-¡Mira!, jamás verás una mujer, lo que tienes en frente es un desafío de otra índole: formas, curvas, bisectrices, ángulos, escorzos, pero sobre todo, en esa piel nívea la luz hace de las suyas, imprimiendo cantidad infinita de matices, tonos cálidos y sombras frías. Nunca verás una mujer, es muy grande el problema a resolver”.

Pág. 410.

Pintor y modelo desarrollan una relación que pasa por altos y bajos, en la que finalmente se puede percibir, los sentimientos tanto tiempo dormidos:

- “...se podía intuir la profunda pasión que Marieta sintiera por ese hombre con quien había compartido la mayor parte y los mejores días de su azarosa vida”.

Pág. 431.

En resumen, la vida de Camondo se desarrolla en torno al arte y la pintura realista. Es su religión y él es un sacerdote al servicio del arte. El arquetipo señalado se manifiesta bajo precisas directrices descriptivas ( la de los personajes), ideológicas (las ideas sobre el arte que posee el protagonista), sentimentales (el concepto de amor que mantienen Camondo y Marieta) y la organización con la que el pintor se desenvuelve.

Pero este arquetipo parece romperse con la entrada de lo fantástico. Sin embargo, consideramos que el arquetipo no experimenta ese proceso, sino que Camondo, en su semejanza con lo sacerdotal, sufre de una inoportuna pérdida de fe. Pierde la fe en sí, en su quehacer, en su vocación artística y su mundo no vuelve jamás a ser el mismo. De esta manera se aparta de todo y de todos, evadiendo la realidad, oculto en la residencial:

- “*Quería silencio, quietud, horizonte plácido...*”

Pág. 416.

- “...quiso *reponer* en la medida de lo posible sus órganos *tan exigidos antaño*”.

Pág. 416.

- “*Rogó a su corazón que palpitara por un tiempo para él, sólo para él...*”

Pág. 417.

Camondo es descrito en el punto final de su vitalidad, para lo cual se nos presenta su ser íntimo y sus últimos deseos. El pintor separado de su modelo y del mundo parece evocar el último peregrinaje en busca de la fe, esa fe en el arte, la perfección que encontrará al deshumanizarse, convirtiéndose finalmente en estatua de cera.

#### 4.1.1.5 Plano Temático

En este plano de análisis nos concentraremos en la perspectiva y dimensión de la concepción de mundo que hay al interior del texto; por lo cual es preciso identificar la distancia narrativa, que en este caso, pertenece a la de un discurso indirecto libre, donde las ideas y testimonios suelen fundirse a la intervención del mismo narrador.

- “El pintor se negaba a comer, *argumentando que no sentía la satisfacción del deber cumplido* y quitando los colchones del somier, obligaba a Marieta a encaramarse allí para dar la pose”.

Pág. 367.

- “Por eso yo no busco sombras en los infiernos, navego esperanzado en hallar lo que anhelo intacto, se repetía Camondo apoyado en el casco en tanto el mar se estrellaba contra las bandas del Escorpión”.

Pág. 390.

- “La San Julián se alborotó. <<Cuando falta la dueña de casa...>>, sentenciaba la hermana sin concluir la frase. Esta desorganización se advirtió en el patio de las allegadas de por vida”.

Pág. 403.

Este estilo, que es característico de la narrativa realista, otorga al relato una visión de mundo que se funde con la del narrador, lo cual permite, no solo conocer lo acontecido externamente a los personajes, sino que además nos permite estar informados con lo que sucede al interior de ellos.

❖ Tema

El *tema* tratado en “La Comedia del Arte” es el *viaje*, un viaje que Camondo inicia cual Dante Alighieri por Cartagena y por su propia vida.

En esta obra, el protagonista comienza su recorrido ilustrándonos la placidez de su vida doméstica y artística junto a su modelo Marieta, que se vincularía con el momento paradisiaco en la vida del pintor, en tanto existe un sentimiento de estabilidad y luminosidad, de compromiso con la vida y con sus sueños.

- “Una vez establecidos el pintor y la modelo, *se regularizó la existencia y cada mañana Camondo acudía al paisaje.*

*Muy temprano*, antes de que los veraneantes oscurecieran y trajinaran la playa, *cuando los primeros rayos del sol* tropezaban con las basuras...”

Pág. 366.

- “Y mientras manchaba ufano e iba completando la tersa superficie de lona, *se imaginaba* en las inauguraciones de las grandes galerías, *adulado* en medio del gentío, cegado por los flashes de los periodistas, *citado* en diarios y revistas, *reproducido* en catálogos y monografías, *y finalmente, algún día, colgado* en un lugar por ley inamovible, cúspide a que sólo puede acceder *un gran artista, un genio: el museo*”.

Pág. 370.

Los sueños de Camondo y su antigua vida se van transformando. La infidelidad de su amada Marieta va destruyendo el mundo construido en torno al arte, que renace, posteriormente, al encontrar una nueva oportunidad en el amor junto a Helena. Es una vida distinta, alejada del mundo artístico, del pasado. Es un mundo tibio y correcto en la que el protagonista se refugia y sana, en parte, sus heridas.

- “¿No es esto el purgatorio? ¿Un tramo de enlace opaco entre la sombra profunda y la luz radiante? (...) esta base intermedia del purgatorio gris que sin responder a la tiniebla ni alcanzar resplandor, representa esa penumbra donde los acontecimientos carecen de relieve”.

Pág. 378.

Camondo, entonces, conduce una vida sin sobresaltos, en la que se relaciona con gente tan común y sencilla como nunca antes conoció. A medida que se acostumbra a esta nueva existencia, el pintor dimensiona la anterior como algo infernal, algo que debe rechazarse.

- “Asociaba el artista sus pasados ensueños estéticos a violencia infernal”.

Pág. 381.

- “¡Eso es el infierno, Helena, eso es el averno! – aseveraba Camondo -. Demos gracias a Dios que hoy podemos rehacer nuestras vidas, *comenzar de nuevo*, caminar con la frente en alto, *no más violencia, rodearse de gente sencilla, sana, quitada de bulla (...)* *compartir alrededor de una mesa, al calor del hogar...*”

Pág. 382.

Pero esa vida es la que más le produjo satisfacción y dolor, en tanto fueron esos momentos en los que pudo vivir intensamente su ideal estético. Mas ahora el recuerdo del dolor ocasionado por Marieta, le hace percibir el pasado de una manera distinta, cruel y ajena.

Con el tiempo, Camondo extrañará a su antiguo amor, la pintura y Marieta, yendo en su busca, una búsqueda llena de esperanza y cierta locura, pues irá tras la ilusión de lo pasado, de aquello que jamás volverá a ser lo mismo.

- “<< Quien nos abandona, aunque retorne no es nunca la misma>>”.

Pág. 388.

Entonces, en el pintor se produce una especie de ilusión o ceguera momentánea que lo impulsa a buscar a su modelo, para lo cual no solo requiere de un boleto para viajar, sino que necesita definitivamente emprender su camino de retorno al paraíso.

- “Camondo no sólo requería un boleto en el barco de carga de la Compañía Sud Americana de Vapores que lo condujera a Arica, *sino que dejaba definitivamente el purgatorio y emprendía rumbo al paraíso.*”

Pág. 385.

- “Buscaba en ese viaje, acaso secretamente, lo recompensaran del engaño de que siempre en el fondo había sido víctima.”

Pág. 389.

Pero cuando descubra que el tiempo y la separación le devolvieron a una mujer distinta, más vieja y menos bella, se refugiará en sus propias explicaciones, en la negación de los hechos.

- “Sombras, tentaciones del coludo, apariciones para desbaratar la inalterable convicción de que la modelo de una obra no se corrompe, afirmaba el pintor.”

Pág. 390.

El viaje de Camondo encuentra entonces distintas etapas, aquella cercana al paraíso que surge al inicio del relato, o aquella similar al purgatorio en compañía de Helena y el surgimiento de una vida alejada del arte; el infierno es percibido mientras se acerca el desenlace, en aquel instante en que Camondo renuncia a su quehacer artístico y es condenado por Apolo.

- “Camondo – como allegado en este mundo –, cuando todo proyecto se desvaneció, palpó la vida en sí misma, sin otra aspiración que la de no dejarse aniquilar por la enfermedad y la muerte.”

Pág. 416.

La muerte no acaba con el viaje realizado por el pintor; ni siquiera su metamorfosis final consigue que la vida de Camondo cese. Son los pasos, que conducen a este ser humano a un eterno deambular, a un eterno sinsentido, que quedará manifiesto en la siguiente obra de Adolfo Couve, “Cuando pienso en mi falta de cabeza”.

Mencionamos anteriormente que el *viaje* impregna la temática de “La Comedia del Arte”, pero también encontramos diversos motivos que contribuyen a su configuración, otorgándole un sentido melancólico y añejo a la historia. Se descubre en cada página un motivo importante, como lo es la *decadencia* que contribuye a la imagen de un Cartagena deteriorado y sumido en los recuerdos.

- “Recuerdo que en esta parte hice una detallada descripción de *este lugar venido a menos*: su situación actual en oposición a *como era a comienzos de siglo*, el destino de los bancos de hierro, *el estado deplorable de los árboles...*”

Pág. 364.

- “Cae la noche. La terraza frente al mar se repleta de gente; a las miles de cabezas las cubren ampolletas de colores, *el hedor de las fritangas; la resaca* impregna San Julián; los *vendedores ambulantes* se suceden, velas encendidas, juegos, las ruedas de Chicago, la cuncuna que se desarticula bajo la capucha de lona, los Dumbos ingrátidos del carrusel, la brisa fresca agitando los bordes del mantel de los mesones, el reborde de los forros de los canastos en cuyo interior aún restan algunos gélidos panes de huevos.”

Pág. 371.

En el físico se dimensiona otro tipo de decadencia, el tiempo pasa dejando hondas marcas que no solo se reflejan en los sentimientos y actitudes, sino que también en el cuerpo gastado y cansado, donde ya no hay belleza ni juventud.

- “Liberado, según él por la gracia de los dioses, los percibía desnudos, descarnados, desacralizados; sentía que los conocía por primera vez y asustado del protagonismo que le cabía en lo que había sido su propia vida, sintió horror, y ese miedo le obligó a tomar conciencia de su auténtica situación. *¿Quién era realmente Camondo en la actualidad? ¿Un vejete desprovisto de gracia, alejado del arte, a quien en los buses cedían el asiento o al bajar, respetuosamente, lo cogía del brazo?*”

Pág. 401.

- “Marieta ante el espejo del tocador, no sabía cómo maquillarse esas mejillas resquebrajadas, ni resaltar los ojos marchitos. Su cabello era una ruina, en las manos se habían ensañado los años. Para esconder las canas, se encasquetó un turbante y unos pendientes, y luego de perfumarse y remarcar sus facciones con lápiz, entró al taller.”

Pág. 410.

La decadencia del amor es producto de esa constante rutina y sin sentido que se acumuló en la vida de Camondo y Marieta. Ya solo los une el recuerdo de lo que fue la vida de ambos y, sustentados en eso, mantienen una relación resquebrajada y solitaria.

- “Después de tantos pesares, rupturas y crisis con el amor y el arte, los Camondo vivían al día, aparentemente sin cuestionarse nada.”

Pág. 396.

- “Habían separado camas y ambos, desde sus soledades, sin analizarlo abiertamente, intuían que la relación estaba concluida. Ya no tenían la fuerza ni el ánimo de poner en evidencia esa situación triste, y con las cartas sobre la mesa, resolver de común acuerdo una separación.”

Pág. 396.

Como es posible percibir, la decadencia está presente en la vida del protagonista y de los demás personajes en general. Así se puede apreciar en Cartagena, balneario alguna vez lleno de esplendor que solo posee el recuerdo de lo que fue. Marieta, alguna vez hermosa, no es más que una vieja mujer entrada en carnes. Las ancianas jubiladas de la Residencial, ya no sirven en sus antiguos empleos y nadie las extraña. Mientras que Camondo, en algún momento de su pasada juventud, pudo ser un genial artista.

La *locura* es otro motivo que atraviesa la obra. Es en la locura que la vida de los personajes encuentran un rincón de explicación y de asilo para los acontecimientos que intervienen en sus vidas. Para Helena la locura era parte de su vida en tanto no pudo aceptar la pérdida de un ser querido. Su historia trágica lo demuestra:

- “Sucedió que la playa quedó desierta y sólo la *transitaba una pobre demente* que había perdido el juicio a raíz del accidente que sufriera su esposo, un buzo de la zona, que junto a otros pescadores, naufragara frente a la Playa Grande.

El mar nunca devolvió los cuerpos y *la pobre mujer no se pudo consolar, trastornándose* ante la expectativa de que el océano se lo entregara.

Así, *la loca tomó la insólita costumbre de correr de un costado a otro de esa extensa superficie.*”

Pág. 376.

En el protagonista la locura le sirve para mantener su recuerdo intacto de Marieta:

- “...Camondo pudo hacer factible su locura de buscar a alguien que en realidad sólo existía en su porfiada imaginación, en su testarudo recuerdo”.

Pág. 387.

- “Y lo cierto es que su afán era incluso más descabellado que el de Helena, porque él iba al encuentro de nadie; en cambio, la insana reclamaba un cuerpo que el mar sí guardaba con celo”.

Pág. 388.

La locura es entonces parte de la configuración de lo fantástico; es allí donde la realidad pierde sus límites y los personajes encuentran asilo de los sucesos que no pueden asumir o aceptar. Para Marieta, la renuncia de su vocación artística la reubicó en la actividad rutinaria de la vida doméstica, guardando para sí sus afanes estéticos. Esta nueva vida la conduce a un ensimismamiento y, en cierta medida, a una conducta inicial de perturbación psicológica:

- Y esta actitud, esa alerta interna, que no tendía ningún puente con lo que estaban viviendo los demás, la habituó al llanto fácil, a hablar a solas y a permanecer inactiva largas horas ante la contemplación, o del pasado, o bien de panoramas imaginarios que la sacaran de las labores del aseo y la rutina.”

Pág. 401.

La locura intervendrá en el relato manifestándonos el dolor que padecen los personajes, pero también el *abandono*, que en tanto motivo, conforma la imagen generalizada de soledad y melancolía que se hace presente en partes importantes del relato. Nos referimos a un abandono tanto físico, como espiritual y hasta material.

En el protagonista, ese abandono se produce cuando pierde a sus mujeres (Marieta y Helena), lo que le ocasiona una profunda desolación. También cuando renuncia a su quehacer artístico, pues es en el amor y en la pintura que Camondo se encontraba a sí mismo, allí, además, hallaba el apoyo y sustento necesario para vivir:

- “Transido de soledad y abandono en un comienzo, no claudicó en su empeño diario y, desafiando viento, lluvia y humedad y pena, acudió cada día frente al mar a retratarlo”.

Pág. 376.

- “Por segunda vez, Camondo había sido abandonado.
- La primera, violenta, respondiendo más bien a razones culturales. La segunda, no menos grave, pero más atendible”.

Pág. 383.

Los sitios apartados, las casas vacías, son marcas narrativas que representan el abandono material que impresiona a quienes los ven. En Camondo, los sitios abandonados le sirven de refugio en su exilio del mundo, él mismo abandona la vida y el ruido para esconderse, para esperar y recibir su final, entonces se muestra una residencial con una “orfandad conmovedora”, jardines llenos de maleza y una playa abandonada.

- “Jardines vueltos maleza en verano denuncian a las casas solas...”

Pág. 418.

Vemos, de esta manera, cómo se construye un espacio marcado por la soledad y el desgaste. Pero toda esta soledad y abandono sentida por el protagonista se produce también por la traición de Marieta, constituyéndose aquella *infidelidad* como un motivo determinante que hace que la vida de Camondo sufra un cambio radical con la aparición del fotógrafo, Gastón Aosta que se convierte en amante de la modelo.

Así veremos que Gastón y Marieta se relacionan amorosamente, no porque existiese un sentimiento real de amor, sino porque la modelo vivía aislada junto a Camondo, quien siempre dedicó gran atención a su quehacer artístico, mientras ella permanecía esperando a que algo ocurriera en su vida, la “alternativa insospechada” dice el narrador.

La alternativa ofrecida por el destino, aquella gran aventura vivenciada en carne propia por la modelo, se encuentra en los brazos de ese otro hombre. Ambos mantendrán una relación furtiva, rápida y anónima.

- “Marieta, en vez de acudir a la caja de la escalera, se escurre a ese mismo lugar y como éste permanece en sombras y lo aísla del comedor una mampara de vidrios catedral, *se entrega a las ardientes caricias y besos de Gastón sin proferir palabra.*

Pág. 373.

Parece ser una relación sin mayores complicaciones, una aventura que no traerá mayores consecuencias.

- “Ella pareciera no tener dudas al respecto porque, a la menor insinuación del hombre de las cámaras, se deja acariciar entre las mamparas del comedor y la calle”.

Pág. 373.

Pero la infidelidad de Marieta, ocasionará una gran tormenta en la vida que llevaba con Camondo, quien pronto descubrió la traición de su mujer y que, finalmente, produjo el término de la relación que llevaban. De esta manera se produce en la historia un vuelco que hará emerger, por instantes, un sentimiento de decepción y desengaño, en especial en la figura del pintor, quien se transformará en un hombre distinto debido a la traición de su modelo y amante.

Con todo lo expuesto anteriormente, vemos cómo Couve nos sumerge en un mundo donde la vida misma duele, vida en la cual participamos como lectores y como seres humanos que también sienten y piensan parte de lo plasmado en estas páginas.

#### ❖ Acciones

Las acciones, como cadena de sucesos temporalmente interrelacionados, se manifiestan en un inicio casi de una forma lógica y lineal. Vemos en el comienzo del relato a Camondo y Marieta llegando a Cartagena, siguiendo esta historia un orden específico.

- “...los Camondo se instalaron en el tercer piso de la residencial, en un cuarto azul de techo inclinado que caía a plomo en el fondo de la pieza, al frente de una pequeña mansarda que se abría a la inmensidad de esos dos celestes, el del mar y el cielo, separados por una imprecisa línea del horizonte que dividía ambas tonalidades”.

Pág. 366.

Pero pasada casi la mitad de la historia, es posible detectar cómo el narrador altera el orden cronológico de la presentación de los acontecimientos. La historia de juventud de Marieta, con su inicio en el modelaje artístico y el breve episodio de la historia de Helena, nos sitúa por algunos momentos en el pasado de estos personajes, explicándonos sus vidas y tragedias, con lo que además será posible comprender las acciones y motivos que acompañan la existencia de cada uno de ellos.

En el tercer capítulo es donde lo fantástico posee mayor expresión, por cuanto desde allí se desarrollan, en mayor medida y de una manera más vertiginosa, los acontecimientos, aunque el capítulo se inicia con la soledad y penumbra en la que el pintor se refugia del mundo, después de percibir que ya no era necesario ni para su modelo ni para su aprendiz:

- “Ni siquiera volvió al taller donde Sandro, desobedeciendo sus dudosos consejos, embadurnaba otras concepciones estilísticas”.

Pág. 416.

- “Incluso se permitió ese par de usurpadores, hacerlo callar cuando agotado regresaba de sus paseos para pedir le dieran de comer”.

Pág. 417.

- “Abatido en todo caso, cansado como un enorme y pesado pez que una lienza termina por hacerle perder la batalla, *Camondo* retiró el dedo del timbre y *ya se disponía a renunciar a sus fantasías y ocurrencias de antaño*, cuando sorpresivamente *advirtió que la puerta* del antejardín de la San Julián *estaba sin llave, abierta, permitiendo a quien lo deseara, atravesar esos senderos alterados por la hirsuta y rebelde maleza que los cubría.*”

Pág. 419.

La historia de los dioses olímpicos, en cambio, nos transporta a una nueva dimensión de la historia, aquella en que la acción se desenvuelve fuera de la realidad; entonces, lo fantástico cobra fuerza con la presencia de Apolo y la musa de Camondo, quienes le darán un duro castigo por sus faltas.

- “A estas alturas el Parnaso aparecía convulsionado. Apolo no pudo reprimir su indignación, hasta el extremo que se le cayeron el lauro y el salterio de las manos”.

Pág. 421.

- “Y el cielo volvió a rasgarse y Apolo insistiendo, gritó a la desdichada solitaria: “ ¿Crees que la diligente Juno y la misma Minerva estuvieron a gusto cuando hube *de tomar la apariencia del Conejo para recoger los útiles de Camondo*? Bien sabes que esa mañana dos conejos idénticos se paseaban por la carcomida playa. *Te repito y advierto (ni siquiera los vientos desviaban sus reiteradas diatribas) que de no contribuir en el castigo impuesto a Camondo, os arrojaré al Tártaro, el lugar más hondo y trágico del Averno.*”

Pág. 423.

Con la intervención de estos personajes, no solo la temporalidad sufre un cambio, sino que también se dinamiza la acción del relato al acercarse el desenlace que, inmerso

dentro de lo fantástico, transforma al protagonista en estatua de cera; con esa acción, se provoca el definitivo quiebre entre la narración realista que predomina en la mayor parte de la obra, introduciéndose el mundo fantástico que se vislumbra ya en el último tercio de la novela.

#### ❖ Personajes

Según sabemos, el personaje principal en la novela es el pintor Camondo, quien experimenta las vicisitudes de un viaje que inicia conjuntamente a Marieta. Recordemos que es un viaje que el personaje realiza tanto existencial como externamente por el balneario. En este recorrido el pintor se descubre como cualquier persona:

- “El pintor Camondo, con su sombrero encima de las gafas, no era grueso ni bajo, ni flaco; tan común y corriente que esto dificultaba una descripción sobresaliente de su estampa y fisonomía”.

Pág. 364.

La diferencia radica en su propia labor como artista, como intenso y obsesivo pintor, que se centra en la pintura realista para buscar la perfección y la belleza:

- 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”.

Pág. 366.

- “Camondo, *cada vez más obsesionado*, busca ahora los bosques, los pinos torcidos, las casas hundidas en el arenal; deduce que la verdura a horcajadas sobre los deslindes le proporciona planos apropiados para destacar el claroscuro, bloques de matorrales con variedad de matices, simplicidad, poesía, vistas sugerentes.”

Pág. 371.

Camondo lleva una vida dedicada al quehacer artístico. Él copia la realidad en sus cuadros, una realidad que lo conduce incansablemente a realizar una labor de crítica, y sentencia:

- “*Cuando estén idénticos* – se decía – *deberían confundirse cielo con el cielo y mar con el mar*, de tal modo que *el cuadro desapareciera completamente* y en la inmensidad del océano se percibiera un

diminuto rectángulo de inmovilidad. Pero eso es pedir demasiado. Por lo que, desalentado, volvía a San Julián y antes de entrar, *miraba con cierta amargura su trabajo* y, a veces, arrimándose al borde del rompeolas, *arrojaba el mar al mar*".

Pág. 366.

Marieta se descubre como una mujer en la madurez y decadente en su belleza, pero en su juventud fue una muchacha bella y de gran perfección física:

- "...formas y armonías espléndidas".

Pág. 368.

Su vínculo con el mundo artístico se inició por medio del modelaje, una vocación que la llevó a estar relacionada muchos años con Camondo, convirtiéndose así en su modelo oficial, amante y compañera. La vida de ambos se fundía a la cotidianeidad de la vida doméstica a la vez que participaba en la actividad pictórica:

- "Automáticamente *la mujer se desprendía de su ropa* y, conservando los zapatos puestos, caminaba *cadenciosa hasta esa tarima improvisada*.
- Una vez arriba *aprovechaba de desgranar porotos*, echándolos el *casco de Afrodita* que Camondo le perdonaba no equilibrar sobre la cabeza".

Pág. 367.

Se comprenderá, entonces, que la vida de ellos estaba armada en torno a la constante creación de sus obras. De cierta manera, la pintura se convirtió en los hijos que juntos no tuvieron, en la pintura volcaron toda su atención y dedicación, a tal punto, que era el gran lazo que los mantenía unidos.

Ambos personajes (descritos detenidamente en el Plano lingüístico), albergan la esencia de seres humanos que viven torno a un ideal, en este caso el ideal estético y artístico. El amor que aparentemente los une como pareja se desgasta y quiebra ante el insistente trabajo del pintor: su arte.

Esa búsqueda de la realidad y la perfección pictórica que persigue incansablemente Camondo, acaba con la realidad de sus vidas, alejándolos. Y es en esa lejanía que se vuelven a redescubrir. El pintor que añoraba a su modelo, a su musa, se enfrenta al mal remedo de su memoria; el mal chiste que es ahora Marieta golpea con fuerza la visión que el pintor guardaba en su memoria, la belleza encarnada en la mujer.

Pintor y modelo sufren, como personajes, la realidad de la vida. Su actividad, sus logros se diluyen en la monotonía del tiempo. Pero en ellos aún queda algo de un pasado que fue bueno y que habita en los recuerdos. Es así como vemos que nuestros protagonistas deambulan por una existencia semejante a cualquier otra pareja. Son personajes que emergen de una vida diaria, que sueñan, pelean y se reencuentran. Son parte de la realidad literaria y reflejo de nuestra propia vida. Y esto integra la esencia de Couve, el fundir a sus historias aquella realidad que se vive, pero que no suele ser plasmada en una narración con tanta habilidad y delicadeza.

Lo fantástico, en este Plano Temático, posee un certero elemento en el instante que los dioses surgen en el relato desde las mismas alturas del Parnaso. Apolo, dios vengativo, recrimina a la musa de Camondo, quien no solo es torpe en su esencial objetivo, que es inspirar, sino que es incapaz de pensar en un medio con el cual pueda compensar su ineptitud.

- “- ¡A cumplir pues, la peor de las venganzas! – concluyó el dios y despojándose a tirones de su manto escarlata y haciendo con él un bollo, lo arrojó a los abismos”.

Pág. 422.

La misión de la musa es castigar a Camondo; o de lo contrario, ella será la castigada. De esta manera compartirá con el pintor el abandonado espacio de la residencial San Julián:

- “La musa hizo creer a Camondo que compartía con él esas sombras, esos corredores en tinieblas, y ella misma en un comienzo, antes de que se encontraran y actuara, se mimetizó de tal forma, que hasta olvidó por un tiempo su origen y cometido que la mantenía allí”

Pág. 424.

La transformación de Camondo en estatua de cera es otro despliegue de lo fantástico dentro de la historia. Aquel brebaje mezclado con el jugo instantáneo, no solo contiene lo necesario para finiquitar su propósito, sino que nos evidencia el comportamiento de Apolo:

- *“Apenas el brebaje se insinuó en el cuerpo del viejo Camondo, un torbellino transportó a Apolo hasta la isla de Rodas, donde recostándose sobre la cima de una montaña **derramó abundante lágrimas**”.*

Pág. 427.

El sufrimiento de aquel dios, ser caprichoso y altanero, es también sentido por Marieta, quien, desesperada, aguarda en vano el regreso de Camondo, pero finalmente encuentra auxilio en una extraña criatura que no es otra que la enigmática musa metamorfoseada:

- *“Al volver a casa vio que una figura de oscuro, arrimada a los pinos, emergía de su escondrijo y le interceptaba el paso. Le impresionó la blancura de esos dientes en la sonrisa más equívoca”.*

Pág. 428.

De esta manera, la musa se transforma en un extraño guía para la modelo, llevándola por un recorrido siniestro y silencioso en el que descubrirá al pintor.

Los personajes que participan en este desarrollo fantástico se manifiestan más en sus acciones; el dios Apolo y la musa son personajes con un claro objetivo, el castigar y cumplir el castigo. En ellos se encuentra todo el despliegue irreal que enmarca el final de la obra en un hondo sentido de incertidumbre, pues es difícil imaginar que seres como las deidades griegas, tengan cabida en una historia que se sitúa en un tiempo aparentemente contemporáneo, en donde la realidad parece establecer todo en un margen de explicación científico y lógico. Pero esta es la mayor evidencia de que “La Comedia del Arte” es una novela que juega con nuestra mente, llevándonos por nuevas dimensiones de una lectura más creativa, incierta y sorprendente, como esa presencia anacrónica de dioses en un ambiente ajeno a su propio origen.

❖ Ambiente

En “La Comedia del Arte”, el ambiente juega un papel esencial para configurar una atmósfera determinada. Inicialmente encontramos a Cartagena como lugar físico que nos sitúa en un ambiente ajeno a la conmoción y rapidez de la gran ciudad. Es en este balneario que se desarrolla la historia de Camondo y su modelo:

- “... a la *Playa Grande*. No había espacio, sólo cabezas, quitasoles y un gentío tan abigarrado como la arena. ¿Dónde poner un alfiler?

El mar liviano transparentado el oleaje, el esmeralda y ese bullicio que no se sabe uno si viene del agua, del sol, del público o de lo radiante del día.”

Pág. 364.

- “Al aproximarse a la escalera que lleva de la playa a la terraza observó un gran ruedo de gente; algunos miraban la escena desde la balaustrada del rompeolas”.

Pág. 370.

- “El verano se debilita, las tardes refrescan, los veraneantes se turnan, el comedor de la residencial se renueva”.

Pág. 372.

Cartagena es un sitio lleno de gente, en la que el sol del verano le otorga mayor vivacidad y placidez a la vida que lleva Camondo. Es en ese cielo y ese mar que nos encontramos con la imagen sublime de la naturaleza, que es evocada en muchas partes de una manera bella y pictórica.

- “Si afuera había arena, en la caja estaba el ocre; si al frente la transparencia azul y verde de las aguas en vaivén, en el tubo el esmeralda y el ultramar para reemplazarlos...”

Pág. 369.

- “Abajo en los abismos se azotaba en silencio el mar contra las rocas, y todo ese añil y verde revueltos sazonados de espuma...”

Pág. 385.

- “Los diferentes verdes, cual tela antigua, se fundían armoniosamente como si un acucioso restaurador hubiese embadurnado el bosque con una espesa pátina”.

Pág. 412.

En oposición a este espacio libre y colorido que parece ser Cartagena, se encuentra la residencial San Julián:

- “... Camondo arrendó la buhardilla del tercer piso...”

Pág. 365.

- “Y allí encerrados con llave tanto tiempo, los Camondo llamaban la atención de las viejas de la San Julián...”

Pág. 368.

- “...sobre los peldaños flojos y apolillados, subieron aferradas a la baranda igualmente suelta y, una vez en el corredor...”

Pág. 368.

La mayor parte del relato se desarrolla en ambos ambientes, estando los protagonistas inmersos en esos sitios. Es en la inmensidad del mar y del cielo con la añeja calidez de la residencial que los sucesos obtendrán otra dimensión más oscura y extraña al establecerse, posteriormente, el elemento fantástico.

El juego de la luz, la sombra y la claroscuridad es otro aspecto esencial que configura un ambiente impreciso, cromático e itinerante, que se mueve de acuerdo al propio viaje que el protagonista realiza, y que incluso explica en un pasaje de la obra:

- “...así como los valores del claroscuro 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 purgatorio y luz, paraíso.”

Pág. 372.

Se percibe entonces cómo el camino de Camondo está trazado por las luces y las sombras que lo acompañan, les indica el camino o simplemente se los oculta.

- “¿Llamaríamos entonces mediocridad al amanecer y al véspero, cuando el sol y la luna son sólo anuncio y aún no acuden a enseñarnos su intransigencia e irrevocable rivalidad?”

Pág. 379.

Pero también la oscuridad y la luz están presentes para resaltar algún espacio tanto exterior como interior, lo que nos enmarca en una atmósfera que mezcla no solo el juego cromático, sino que nos impregna de un sentimiento de soledad y abandono. Con la atmósfera encontramos cierto conductor de los sucesos próximos a ocurrir o bien pueden ilustrar el estado interno del personaje.

- “Una *profunda oscuridad*, como un espeso velo, se dejó caer sobre el *desolado panorama invernal* en la bahía”.

Pág. 386.

- “La *noche es espléndida, serena*, equivocada de estación, en nada recuerda al *azul intenso y la brillantez de las estrellas*, el invierno”:

Pág. 400.

- “...Se asomó a la ventana, y allí *transparentó en esa tela gastada la prístina luminosidad de la mañana*”.

Pág. 398.

En la propia residencial San Julián las sombras se apoderan del espacio, configurando una atmósfera oscura que conduce a Camondo a refugiarse del mundo, quien vive allí su exilio y recibirá la visita misteriosa de la musa disfrazada, con lo que se desencadenará pronto su inanimado final.

- “Y las *sombras desatadas* a sus anchas penetraron en los ámbitos antes tan concurridos, *ganaron terreno, apropiándose de los cuartos*, intensificándose en recovecos y rincones. *La luz quedó reducida a contados rayos* que entraban de incógnito por las rendijas, y decantados los ruidos, lejos el

ajetreo de los parroquianos, comenzó ese otro resonar más sutil, ese entendimiento entre los espacios, el abandono y la penumbra”.

Pág. 403.

- “Haciendo visera con las manos se afirmó en los *crisetales* de la mampara e intentó *escudriñar el oscuro recinto*”.

Pág. 420.

Como se mencionó en párrafos anteriores, dentro de la narración Couve construye un espacio donde predomina la luz como vínculo con lo paradisiaco y la sombra como vínculo con lo infernal; para ello se crea una ambientación que surge del mismo lenguaje empleado, que nos entrega la idea y el sentimiento necesario para percibir una atmósfera que se diluye entre la decadencia, la melancolía y la soledad.

- “Mujer, no puedo soportar esta *luna enceguecedora*, crudeza imposible...”

Pág. 400.

- “Sobre los *crisetales de luz cenital* había gran cantidad de hojas acumuladas de varias temporadas”.

Pág. 409.

- “Venus, conmovida, acudió en auxilio de la desdichada musa e invitándola en su carroza de viento arrastrada por cisnes, la condujo hasta la Playa Grande. Las huellas de sus ruedas *dejaron dos rayos de luna en la arena*, los que el mar diluyó con primor”.

Pág. 422.

En definitiva, el viaje del pintor Camondo es un viaje cromático, que atraviesa el infierno, el purgatorio y el paraíso. La belleza se tuerce hacia lo feo y grotesco, mientras que la realidad se quiebra con la irrupción de lo fantástico. Es decir, todo aparece y se desenvuelve gradualmente, en una claroscuridad que invade al lector en sus sentidos y que además impregna cada página con imágenes imborrables, creadas para permanecer en nosotros y en el tiempo.

#### 4.1.1.6 Plano de la Composición

En este plano nos situaremos en la visión general de la novela por medio de la constitución del conflicto y su resolución, además de dimensionar su estructura temporal, lo cual nos ayudará en la construcción y comprensión del mundo narrado. Pero antes veremos cómo en “La Comedia del Arte” se confunde la presencia del narrador con la del propio escritor Adolfo Couve, quien además interviene en el transcurso de todo el relato en una especie de “fusionado” narrativo. Ya en la primera página se distingue la intervención de este escritor-narrador:

- “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia.

Antes fracasé. La significativa alegoría del argumento desequilibraba el texto”.

Pág. 363.

Este escritor-narrador no solo nos comenta su parecer, sus ideas y frustraciones, sino que nos informa que conoce a los protagonistas de esta historia, pues él mismo vive en Cartagena.

- “El asunto es que supe de un pintor de mediana edad, que en compañía de su querida...se dirigió al balneario de Cartagena, lugar donde vivo desde hace años.”

Pág. 363.

Interviene dando comentarios y formulando preguntas que no son contestadas, quizás porque en parte está dirigida a nosotros, los lectores, quienes tendremos que dilucidar tales cuestionamientos, o al menos pensar en ellos.

- “¡Pintores del mundo, regocijaos: Camondo ha echado pinceles y cuernos al mar!

Pág. 377.

- “Esa arquitectura pintoresca que allí existe debido a las múltiples y desafortunadas transformaciones que sufren esas casas y que dan cuenta del pésimo gusto de sus moradores”.

Pág. 377.

- “Y si Camondo, por otro lado, se sintió tan a gusto en el purgatorio, lo comprendo, porque es común que los artistas, a veces cansados de la trascendencia y el éxtasis, se conmueven con los temas de acontecimientos anónimos y seres deslucidos...”

Pág. 378.

Pero también en esta novela emerge una perspectiva vinculada al propio narrador, que en este caso se asocia a una focalización omnisciente, y en la que este narrador se sitúa por sobre todo, contándonos lo que le ocurre a los otros personajes, ya sea en sus sentimientos, ideas o recuerdos.

- “Como era intuitivo, aunque desinformado, *advirtió que a comienzos* de la década de los ochenta, tanto en Europa como en Estados Unidos, el mundo pictórico se reconciliaba con las paletas, plintos, pinceles y lino. El uso del óleo en la escuela llamada neoexpresionista llegaba hasta las costas del balneario como los recados de un tesoro en el vientre de una botella”.

Pág. 369.

- “Pero a Marieta el destino le ofrece una alternativa insospechada.

Y esa <<*sensación de vida*>>, *que el pintor atribuye a sus obras*, ella lo logra en una aventura y en carne propia”:

Pág. 372.

- “Bajó a la playa, pensó que entrar en las aguas despacio le resultaría más fácil. Se quitó la ropa. Apoco andar, cuando el violento y pesado vaivén lo invitaba a las profundidades, regresó apresurado y permaneció en la arena boca abajo, e importándole un bledo su desnudez y abandono, se durmió”.

Pág. 376.

Es posible percibir, entonces, la gran importancia que le infunde al relato la presencia del narrador, quien a la vez narra e interviene hablándonos (como una voz) directamente. El propósito es el esclarecer su proceso narrativo, pues nos hace partícipes de su propia construcción de la novela, a la vez que nos involucra en la historia misma de Camondo y de los demás personajes. Y este tipo de intervención, posibilitado con la utilización de un narrador omnisciente, configura un sentimiento de propiedad y conocimiento con los sucesos que acontecen. En nuestro caso, la historia de Camondo

por el balneario nos lleva a estar en distintos ámbitos de su vida, de sus sufrimientos y aventuras.

Al distinguir la presencia de ese narrador-escritor que se funde con el relato, y la construcción de un mundo intervenido por extraños sucesos, es que entendemos que esta obra abarca una arista distinta de comprensión, ya que no está configurada con un objetivo o camino lineal, sino que intenta dar cuenta de las múltiples existencias e historias con la que está construido nuestro mundo y del cual se nutre el mundo narrativo, para ser su reflejo y expresión. “La Comedia del Arte” nos conduce por vías no exploradas habitualmente, y Adolfo Couve es el encargado de dar vida a personajes que experimentan una existencia en constante movimiento, marcados por sus historias, marcados por la vida misma.

#### ❖ Conflicto

La trama de esta novela está, sin duda, cruzada por el “viaje” de Camondo. Este pintor inicia su historia en la tranquilidad de su quehacer artístico, siempre acompañado de su modelo, pero en un momento esta relación aparentemente bien constituida, comienza a distanciarse hasta llegar a la infidelidad, pues la vida del pintor se basa en su ideal artístico y fuera de eso parece que nada posee gran importancia. En su actividad el pintor es obsesivo, preciso, incansable en su búsqueda de la perfección pictórica y mientras permanece en San Julián, Marieta vive encerrada y aburrida:

- “Marieta *se aburre*; las viejas han echado a correr el chisme de que es una modelo, que posa desnuda a puerta cerrada y los parroquianos cuando sorben la cazuela o aliñan la ensalada, no se privan de mirarla constantemente de reojo”.

Pág. 371.

Marieta ya no siente lo que antes sentía. Ahora tan solo le queda compartir junto al viejo pintor una vida que lleva una monótona rutina de creación estética.

- “La pequeña cortina se agita como un pañuelo. Abajo, la locomoción no cesa de transportar gente; los cobradores pregonan colgados de la pisadera el nombre de los recorridos. Y la modelo, de espaldas, *algunas percibe esas voces y conversaciones truncas como una invitación a la aventura, al amor, que ella siente tan lejano y tan perdido.*”

Pág. 371.

Mientras que Camondo permanece en su actividad de capturar la realidad en un lienzo:

- “*Al día siguiente vuelve el pintor a sus andanzas. La modelo desciende desconsolada al comedor, sumándose con disimulo al corro de ancianas que permanecen impávidas ante el televisor encendido*”

Pág. 372.

La modelo vive así en una existencia plana, que pronto cambia con la llegada del fotógrafo Gastón Aosta. En él se renovará y experimentará una aventura amorosa con un hombre opuesto a lo que conocía en Camondo:

- “La pareja toma como norma el anonimato y el silencio; y la modelo en brazos del fotógrafo, traicionando al pintor realista, suena a moraleja: ¿acaso no ha suplantado en cierto modo un oficio a otro? ¿Es que no se han derivado de la fotografía las más grandes realizaciones visuales del siglo?, argumenta Aosta”.

Pág. 373.

Es una aventura que revitaliza a la modelo; la hace sentir nuevamente mujer y olvida de cierto modo a su viejo pintor:

- “Marieta *revive, rejuvenece* (...) canturrea, *desparrama amor a raudales, se pone cariñosa* y su relajada actitud la hace permanecer mucho tiempo en *contemplación* de la naturaleza. Sin embargo, antepone una *constante falta de concentración, sobre todo hacia Camondo...*

*Bosteza ante sus divagaciones estéticas*, no atiende a sus obras que se amontonan (...) cuando lo siente remecer los peldaños y la baranda, *advierde que su dicha debe ser disimilada*”.

Pág.374.

Toda esta actitud de infidelidad es prontamente advertida por Camondo, quien para comprobar sus dudas, tiende una trampa para sorprender a Marieta:

- “Camondo empujó la puerta, lo primero que vio fueron los dos peinadores que había en el cuarto, repletos sus espejos de agua y resolana; y bajo la mansarda, *a su mujer en un todo con un hombre desnudo.*

*Vino el alboroto: el fotógrafo, preocupado de sus ropas, salió a topetones, golpeándose contra los muebles y el marco de la entrada.*

*La modelo, por primera vez en su vida, sintió vergüenza de su cuerpo y cubrió su desnudez”.*

Pág. 375.

Para Marieta la posibilidad de vivir esta aventura, significó el resurgimiento de una existencia que creía apagada para siempre. Pero con esta traición perjudicó no solo su relación con Camondo, sino que en sí transformó profundamente la vida que ambos llevaban.

El pintor enfrentó su vergüenza de hombre engañado, dando a conocer la verdad por medio de un acto que contiene mucho de patético y cómico:

- “... arrancó de cuajo los cuernos del venado de una percha que había tras una puerta y, atándolos con un alambre, se los colocó a cada lado de sus sombrero de paño, el que encasquetó hasta las orejas”.

Pág. 375.

De esta manera dio a conocer su tragedia socialmente, pues su condición de traicionado lo evidenciaba hasta en sus salidas públicas:

- “*Cada mañana, Camondo cargaba su caja de óleos no sólo con tubos y frascos, sino que introducía entre los pinceles los cachos del venado.*

Visto de espaldas *parecía un gran alce recortado contra el cielo.*”

Pág. 375.

El abandono de Marieta con la certeza de que la relación terminó, lleva a Camondo a un estado de desolación que lo sume en una pérdida de interés por su arte, por la vida y sus sueños. Ya nada lo motiva y “piensa en quitarse la vida”.

Es con esta decisión que el antiguo Camondo muere y renace otro en los brazos de Helena. Es en esta confusión del destino que Camondo se encuentra de pronto con una nueva vida, ajena de todo el pasado y próxima a un futuro que promete, al menos, ser

diferente de lo vivió y que, por lo tanto, le ayudará a recuperarse del desgaste que significó vivir para el arte y por el arte.

#### ❖ Resolución del conflicto

La resolución del conflicto se produce en el capítulo final. Es allí donde la vida del protagonista decanta en un encierro voluntario, ocultándose en la abandonada residencial de San Julián. El pintor vive una existencia apartada del mundo, en tanto Marieta desespera por la desaparición de Camondo. La musa debe cumplir con el castigo impuesto por Apolo y, de cierta manera, las sombras se ciernen sobre el viejo pintor, quien incautamente comparte sus dominios con la musa convertida en mujer barbuda.

- “Se habituaron a vivir cada uno en los extremos de la casa, y a tener la consideración de no trancar la mampara, ni encadenar la puerta del antejardín.

Se facilitaban el acceso mutuamente, intentaban hacerse la existencia llevadera.”

Pág. 425.

Juntos comparten aquella soledad. Camondo perseverante en su renuncia y la musa consciente de su misión, cada uno inmerso en el propio destino que se debe cumplir:

- “Tengo que obedecer – se decía -, de no hacerlo, corro el riesgo de ir a integrar la interminable fila de musas que, como yo, han fracasado.”

Pág. 424.

Pero esta musa nos mantiene en la duda, ¿cumplirá lo indicado por el dios? Pronto descubriremos que el destino del pintor se rige por fuerzas superiores, que conocen sus sentimientos y debilidades:

- “La barbuda sabía que ese hombre que a diario se refugiaba en la torre, había dejado atrás no sólo el arte, sino a los demás”.

Pág. 425.

Camondo termina ingiriendo la pócima preparada por la musa y se inicia el último viaje de Marieta en compañía de la enigmática figura de la musa transformada, en quien la modelo debe confiar para ir al encuentro del desaparecido pintor.

- “Allí no existía alumbrado, así es que descender a tientas significaba confiar en el enigmático guía”.

Pág. 429.

Aquí el despliegue de lo fantástico se apodera de las páginas, con una sugerente irrealidad que se apodera de la atmósfera de la novela:

- “Un resplandor débil pintaba los pies de la imagen; las velas de las mandas aún encendidas, demoraban en consumirse y agónicas (...) daban los últimos destellos...”

Pág. 429.

Es una irrealidad que conduce a Marieta hasta el extraño espacio donde yace el pintor, y es en ese instante que verdaderamente descubrimos lo sucedido al protagonista.

- “Una vez en la torre, la que había recubierto con paños negros para volverla un lugar diferente, el joven quitó la bolsa a la mujer quién se *enfrentó a Camondo. Estupefacta retrocedió unos pasos. La réplica del viejo era colosal...se trataba de una figura de cera (...) mostraba sus rasgos, ademanes y la mirada tan verídicos*, que Marieta en su anhelo de encontrarlo con vida, se le echó encima, abrazando contra su cuerpo ese volumen rígido...”

Pág. 430.

Marieta intentará indagar sobre este hecho, pero la musa desaparece, mas sin perder la calma intenta dar explicación propia a los extraños acontecimientos:

- “...sintió que era cosa de aguardar, que todo este enigma debía responder a una lógica, que las réplicas tienen un sentido...”

Pág. 430.

El final de Camondo no es tradicional en cuanto su metamorfosis física quiebra, definitivamente, el espacio de lo real literario, tampoco es fácil de comprender, queda tan

solo aceptar el hecho acontecido. El hecho de que Camondo termina su recorrido convertido en estatua de cera, muñeco perfecto e inanimado que no siente, no vive, pero que se asemeja mucho a la realidad.

- “Además, ¿volverse una copia inanimada, fría y perfecta no había sido el constante empeño de Camondo durante su vida?”

Pág. 431.

Vemos con este final cómo la esencia humana se paraliza ante la vida. Quizás Camondo nos representa en nuestra existencia actual, en donde poco o nada posee conexión verdadera con los sentimientos. Y el arte como esencia del ser humano, es manifestación del mundo y de lo que somos. En esta novela se proyecta la inquietud propia del ser humano. Camondo representa el arquetipo del artista, al hombre aturdido por la realidad que lo golpea. Su fracaso como pintor, que plasma la realidad, le paraliza, pero no le mata; sin duda que esto puede parecer un acto absurdo, pero es signo del sinsentido de algunos hechos de la vida.

En definitiva, al considerar los planos previamente analizados, es que comprendemos la visión de mundo que el autor plasma en su obra, es una visión que posee, aparentemente, una intencionalidad artística, en cuanto nos sumerge en el ambiente del arte. La construcción de sus personajes, un pintor y una modelo que viven para su ideal estético, proyectan la inquietud profunda de los artistas que dan sin recibir nada, en este caso, ambos personajes viven una existencia absoluta en su ideal, pero pronto se descubre cómo emerge en ellos la posibilidad de algo diferente, sus caminos se separan y los amantes de antaño son llevados a vivir experiencias distintas. Así también es como Adolfo Couve nos muestra el viaje de Camondo, su pérdida de fe en el arte y su renuncia final que lo condena de manera sorpresiva; es por medio de su lenguaje empleado y sus diferentes motivos, que descubrimos la construcción de un mundo donde yace lo real y lo fantástico como parte de la vida del protagonista, a la vez que nos desconcierta e inquieta como lectores la sugerente presencia del juego de la luz y la sombra.

Pero también lo grotesco y decadente, manifestado en esta novela, se configura conjuntamente a la experiencia humana, habitando en las dimensiones que se contraponen y complementan al concepto de belleza.

Entonces, podemos decir que en la narrativa de Couve, se manifiesta la esencia del ser humano mixturado e inacabable. Es en este penúltimo escrito que se funde la belleza artística junto a ciertos estados o presencias extrañas que irrumpen en el mundo habitual. Se vislumbra, de esta manera, lo fantástico y lo grotesco, provocando una inestabilidad en el lector que hace de esta obra un material interesante e inquietante al momento de ser leído.

#### 4.1.2 CUANDO PIENSO EN MI FALTA DE CABEZA

##### 4.1.2.1 Argumento

*“¡Oh réplicas de un destino, de una pena, de la decisión heroica de haber dejado atrás arte y belleza! Que soy sino un sobreviviente de un castigo a medias, incompleto: la cera, artimaña fallida de un cielo vencido, Apolo, Zeus, las tantas musas, un Caronte impago, ya sin voluntad siquiera para mover los remos y completar la barca con sombras sin vuelta”.*

*Adolfo Couve, Cuando pienso en mi falta de cabeza.*

La segunda Comedia es más bien el apellido de esta última obra de Adolfo Couve, publicada después de su suicidio. Se habla de la continuación del arquetipo figurado en el personaje principal, Camondo, que aparece ya como el protagonista del argumento precedente en “La Comedia del Arte”.

“Cuando pienso en mi falta de cabeza”, comienza con dos historias que muestran el aire renacentista que envuelve la vida artística del autor como una de las temáticas más recurrentes, algo así como una constante evocación de un pasado perdido en el que alguna vez se estuvo dentro de los bailes de máscaras y de los grandes salones. Con esto, Couve se desentiende del realismo al que se adscribía la gran mayoría de los escritores chilenos contemporáneos.

Comienza la presentación de Camondo como un ser anormal, que en un pasado no muy lejano ha convivido con dioses del Olimpo, con los que tuvo más de algún desencuentro. Primeramente, se hace la conexión con el texto anterior, “La Comedia del Arte”, y se nos cuenta acerca de los inicios de este vagabundo ser sin cabeza.

Presenciamos el horror que significa andar por el mundo sintiendo que uno no ocupa su propio cuerpo. Quizá Camondo, en este cambiar de rostro ha recibido el equivocado y ahora, en cualquier momento, es confundido con alguien que no corresponde. Nuestro protagonista descubre en un baile de máscaras lo divertido que es mutar de rostro cada cierto tiempo y en tono de broma, pero permanentemente está recordando su eterna búsqueda del rostro que le fue arrebatado.

Otro elemento de intertextualidad aflora, en uno de sus personajes, acaso no la más querida. Marieta, la antigua modelo de Camondo, que ha aprendido muy bien a despojarse de su propia identidad, a abandonarse en eso de modelar que termina demente, expresando lo que no siente y con reflejos del pasado en el abandono de la calle. Los objetos que allí se señalan no son más que ensayos para llegar al abandono personal.

Nuestro Camondo no se mantiene al margen de lo que ocurre a su alrededor, y cita permanentemente, a modo de ejemplo, la vida de sus vecinos. Uno de ellos es el payaso del barrio.

Ante la infidelidad y el abandono, la esposa del Tony Bombillín, adopta la apariencia de su marido, mientras este se viste elegantemente para recibir una vida nueva al lado de una solterona. Nos comenta el narrador que, solo por una casualidad, se produce un encuentro entre la mujer de Bombillín y su amante. Ellas atinan nada más que a observarse. Luego, la vieja solterona escribe, refiriéndose al encuentro:

*Fuimos dos peces espada  
dos peces perro  
acuario contra acuario  
redoma contra redoma.*

Surge de la nada para Sandro, discípulo de Camondo y otro de sus vecinos, la hija de un famoso pintor. Parecía un cadáver ambulante y sustentaba su existir solo en los recuerdos de una existencia pasada: una hermosa cabeza de niña plasmada por su padre, al que Camondo fingió no conocer. La hija-modelo escapa indignada ante tal desaire.

Siguen apareciendo y de modo abrupto en el texto una serie de historias que conjuran la magia traída desde Roma, en combinación con los personajes más comunes y cotidianos que el narrador encontró. Es el turno de Gastón, un fotógrafo que ayuda a la cocinera de un liceo en el rescate de un cerdo que se le había caído a un pozo. Pudo

haberse dado un golpe como lo anuncia el título de este escrito, o bien, haber tenido una ilusión óptica. Como quiera que sea, el fotógrafo divisa en el cielo miles de estrellas en pleno día.

En esta segunda parte del texto, se vuelve a los primeros cuatro relatos a través de una especie de “segundas partes”. Se presentan textos con el mismo título, pero en distinto orden de aparición, tratando de redondear la imagen provocada por la primera parte de cada pequeña historia.

Es así como junto al tony Bombillín, se nos aparece ahora la solterona amante, la Negra poetiza, que sin mayores miramientos se decide a prestar auxilio económico a este pobre payaso. Bombillín, a poco de conocerla, no duda en contarle a esta solterona todo acerca de sus deudas y apuros económicos.

La Negra, ante los encantos del primer hombre que apenas conocía, decide perder la cabeza y olvidar todos sus anhelos frustrados, heredados después de todo una vida de dedicación al cuidado de una madre agresiva y enfermiza.

Jovita, Marieta, Enrique... todos personajes del texto, se ven envueltos en relatos que angustian ante la incesante lucha por sobreponer la apariencia ante la emoción, que el arte puede provocar y que el amor puede también provocar.

Retomamos, de algún modo, la historia contada desde un principio. Camondo en busca de su cabeza perdida y Cuncumén es el paisaje elegido: pequeño pueblo sureño retocado por la mano de Couve, adornado con sus palabras de clásicos topos greco-romanos.

*Por el camino de Santiago*, es la última parte de este libro y está compuesta de cinco historias, en donde el destino o los dioses terminan por burlarse del adolorido Camondo, dejándolo en suspenso ante el encuentro de un cuerpo con su perdida cabeza. El protagonista, su cabeza, la luz de la razón hecha carne y ante una aparente burla de los dioses, está sobre los hombros de un santo. Interpretando el rol de San Tarcisio, todo Camondo ha ido a parar allí como si su devenir hasta este momento correspondiera solo a una equivocación de la vida.

En *El demonio hila fino* se encuentra Camondo con que su cabeza ha ido a parar a una bóveda de exhibición añadida a un cuerpo de mártir. Sin quererlo, Camondo casi se convierte en el San Tarcisio del pueblo de Cuncumén. Lo curioso de este capítulo es la forma cómo llega a enterarse de lo ocurrido, ya que es un comprador de antigüedades quien le informa acerca del sitio en donde ahora se encuentra su cabeza perdida. Albretcht, que así se llamaba este acompañante del camino, explica que siendo dueño de esa cabeza, la vendió al cura de una parroquia.

De santo pasa Camondo a convivir con la muerte encarnada en un cuerpo femenino y viejo. Nuestro protagonista va a parar a la casa de una anciana pobre del pueblo de Cuncumén; convive entoces no con Filomena la dueña de casa, sino con la mismísima muerte que lo ha eximido por esta vez, al dejarlo ir de su lado.

El mismo Camondo finaliza este episodio con una reflexión acerca de su devenir en cuerpo de cera, que lo ha convertido en un fantasma más, quizá tan glorioso como los de algunos personajes del pasado que, más que nombrar, invoca. Se acerca la última musa rechazada por el pintor. Tomando la forma y consistencia de la más bellas de las mujeres, ingrávida y celestial, representa una tentación a la que estuvo a punto de sucumbir ante la insistencia de la joven por ser retratada. Finaliza esta obra dejando a Camondo al menos en buen pie. Se trataba de Aníbal, el Cónsul general de Chile en Nueva York, persona muy reconocida y respetada.

#### 4.1.2.2 Recepción Crítica de la Novela

La novela “Cuando pienso en mi falta de cabeza” es un texto publicado el año 2000, posterior a la muerte de Adolfo Couve, acontecida en 1998. Las apreciaciones de este Couve póstumo se asemejan un poco al dicho que señala: “después de muertos, todos son buenos”, ya que varias de las apreciaciones revisadas acerca del escritor lo señalan, en sus inicios, como un ser extraño, incomprendido y automarginado, debido a lo complejo y poético de su léxico como novelista. Después de su suicidio, escritores como el argentino César Aira, se refieren a Couve como un creador al que hay que estudiar “con cierta urgencia”<sup>155</sup> debido a que, en estos últimos tiempos, se le comienza a leer más desde la calma que provocan los momentos posteriores a la muerte y se le debe comprender para saber leerlo. Entonces, se hace necesario estudiar y replantear la importancia que Couve tiene como autor de una novela apartada del canon tradicional.

---

<sup>155</sup> <http://www.letras.s5.com/couve320603.htm>.

En algunos de los comentarios críticos sobre Couve y su obra, se nos entrega casi una invitación a darle “tiempo al tiempo” en la tarea de acostumbrarnos como lectores a descifrar y comprender esta nueva forma de hacer literatura. Aira califica a Couve como “fantasmal, anacrónico y marginal”<sup>156</sup> debido a que no se le comprende de buenas a primeras y resulta difícil de digerir como todas las cosas que rompen con lo establecido; “El tema a la espera de la forma”<sup>157</sup> sería el argumento de esta obra, según Aira.

Cuando se habla acerca de su última obra, Patricia Espinoza en El Metropolitano del 19 de marzo del año 2000, expone la siguiente apreciación de esta, “La segunda comedia”: “hoy muestra una escritura que duele. Muy, pero muy romántico, gótico y también simbolista, a la vez que profundamente mundano. Hay una gravitante preocupación por la vida que corre e impone razones para vivirla. Camondo, el protagonista, vive en la desesperación de buscar su cabeza extraviada, como consecuencia de un castigo infligido por los dioses cuando les devolvió sus talentos artísticos. Pero Camondo demuestra que es posible no sólo desafiar a los dioses, sino, además, vivir sin el arte siempre y cuando se esté dispuesto a pagar con una existencia pesadillesca”.<sup>158</sup>

Nos acercamos con Cuando pienso en mi falta de cabeza a descifrar cuál es la postura de Couve frente a la narrativa nacional imperante en los años '90, la cual se encontraba comprometida con la contingencia histórica nacional, representada en aquellos escritores que adhieren a la idea de manifestar el descontento social, mediante la literatura.

Se dice que el autor definitivamente no quiere y lucha por mantenerse al margen de “creerse el cuento” como diría la actual juventud. Lucha por mantenerse alejado de aquello que lo adjetivase como un “perfecto artista”, que se adhiere a tal o cual corriente estética, movimiento literario de vanguardia o moda, entre los integrantes de la élite literaria nacional.

Desde las sombras que le otorga un atuendo franciscano, Couve expone la importancia de que la obra no sea forzada y, así, allegada a un **movimiento** literario para entrar en el **movimiento** comercial. Creemos que el autor está preocupado porque su obra no se reproduzca como por arte de magia y sin sentido, solo por encontrarse bajo el

---

<sup>156</sup><http://www.letras.s5.com/couve320603.htm>.

<sup>157</sup> <http://www.letras.s5.com/couve320603.htm>.

<sup>158</sup> Espinoza, Patricia en: <http://www.letras.s5.com/couve221103.htm>.

alero del **realismo chileno**. Si el realismo se presentaba por entonces como el modo escritural apropiado y se llegaba de este modo a reproducir los aspectos históricos, Couve se aleja de “La lógica del realismo (que) se evidencia como un artefacto agujereado”<sup>159</sup>.

El académico de la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez, José de la Fuente, agrega: “El narrador se esfuerza por debatir simbólicamente el conflicto existencial de un artista (pintor) que es anulado por la técnica de la fotografía como representación de la modernidad que niega y resta alcances al vuelo de la imaginación”.<sup>160</sup>

Entonces, como un televisor que iguala mediante la inmediatez de las imágenes todo lo visto y lo vivido por los personajes, las reproducciones automáticas, mecánicas e incesantes abarrotan el mundo de copias fieles de él mismo, sin dejar espacio para el **fingimiento** necesario ante las diversas posibilidades de existencias.

#### 4.1.2.3 Plano Lingüístico.

El estilo que Couve utiliza para escribir su última novela se adhiere más bien a una tendencia preciosista, con una intencionalidad marcadamente existencialista. Si decimos preciosista es para marcar la utilización de expresiones que aluden a la antigüedad y hacen referencia a los dioses del Olimpo, antes que a la exquisitez de léxico a la que alude en forma inmediata el concepto de preciosismo:

- “De sobra es sabido que, tiempo atrás, mi ambicioso e iluso ser pactó con el *Olimpo* y sus *dioses* anacrónicos ...”

Pág. 435.

Y también en estos otros ejemplos:

- “Yo era ahí un completo extraño; a *los dioses* que me habían dejado en ese estado miserable, y al parecer irreversible, no los sentía cercanos.”

Pág. 436.

---

<sup>159</sup> Espinoza, Patricia en: <http://www.letras.s5.com/couve221103.htm>.

<sup>160</sup> De la Fuente, José en: Literatura y Lingüística N °13, LOM ediciones, Santiago, 2000, pág. 97.

- “Los cielos pintarrajeados con escenas mitológicas de *Marte, Venus*, divinidades por mí conocidas, que al verme huían hacia unos escorzos solucionados a medias.”

Pág. 474.

- “Qué soy sino un sobreviviente de un castigo a medias, incompleto: la cera, artimaña fallida de un cielo vencido, *Apolo, Zeus*, las tantas musas, un *Caronte* impago, ya sin voluntad siquiera para mover los remos y completar la barca con sombras sin vuelta.”

Pág. 469.

En las líneas anteriores, el autor nos expone un mundo que se aleja de la realidad, pero con un tono que se acerca a lo familiar, cotidiano o conocido. La aparición de dioses olímpicos dentro del relato es un acontecimiento extraordinario, pero, recordemos que esta historia ya venía desarrollándose desde *La comedia del arte*. Entonces, “los dioses” ya son parte de la realidad familiar y cercana de Camondo, quien los nombra como una parte más dentro de los acontecimientos de su existencia.

Ahora bien, agregamos además el carácter existencialista en los escritos de Couve debido a que se utilizan los objetos descritos, no para elaborar una historia que corresponda a una copia fiel de la realidad, sino más bien como un mecanismo que le permite a este escritor evadirse de ella. El existencialismo corresponde, entonces, en términos prácticos, al afán de cuestionarse incesantemente acerca de lo inevitable y funesto de nuestro destino. Lo aciago de la vida consiste en que finalmente tendremos que fallecer y ante esa perspectiva pesimista de la vida, el protagonista de esta novela, sostiene variadas “conversaciones interiores” que manifiestan su descontento frente al existir pesimista y oscuro. El alejarse del tumulto santiaguino, el esconderse en Cartagena, es lo que hace Camondo y lleva al extremo ese afán, eligiendo un hábito religioso que lo envuelve en sombras y lo cobija del desconcierto que le provoca el *no sé qué* de la vida.

El estilo de Couve es el de un escritor que quiere traspasar poesía en su prosa, aunque no llega a convertirse en prosa poética; es el que busca incesantemente por medio de metáforas, comparaciones, la creación de ambientes irreales y espectrales que confunden y enredan los distintos niveles de existencias posibles (mundo onírico, fantasmal, de vigilia, etc.)

La escritura de Couve, está impregnada de recursos literarios que como elementos lingüísticos son utilizados de manera tal, que hacen que este escritor se escape de “lo realista”, por el efecto que produce al lograr una exageración de la imaginación, vinculándose así su texto a “lo fantástico-fantasmagórico”.

Los recursos literarios afloran por todo el texto, como por ejemplo, en la gran metáfora que representa la figura de la cabeza, la cual atraviesa completamente esta novela. Esto que puede evidenciarse en el siguiente fragmento, corresponde a lo que realmente piensa Camondo con respecto a lo que es la esencia de su cabeza:

- “Cuando la cera reemplazó mi carne, atrapó mis huesos y detuvo el flujo de mis venas, cuando aquella musa tomó la apariencia ajena y condujo a Marieta, mi vieja modelo, hasta el altillo de la residencial, permitiéndole arrancar mi pesada cabeza de mis hombros, yo permanecí en esa torre aún con vida. No me lo puedo explicar; mi emoción, es cierto, no la sentía centrada en el pecho, pero así y todo no me abandonó”.

Pág. 435.

La cabeza del protagonista está envuelta en la luz, la sensatez, el brillo y la inteligencia que desprende un cerebro en buen funcionamiento, pero el otro fragmento de la cabeza, la sensibilidad del artista, aparentemente, no residen en ese trozo de cuerpo.

Camondo ha sido mutilado, pero no muere. Ha perdido la cabeza, pero el recorrido es largo aún y más sabiendo que la principal capacidad humana (la de razonar), ha quedado suspendida por un periodo indefinido para Camondo. Nada puede reemplazar la falta de cabeza, la cera cumple, a medias su propósito y, sin embargo, existe algo aún en el cuerpo del protagonista que lo hace recorrer extensos y añejos parajes. El mundo de las apariencias comienza su despliegue, ya que Camondo necesita reponer con uno que otro objeto, lo que le ha sido usurpado: su cabeza.

Ya sabemos que la emocionalidad del personaje no radica en el corazón, y eso es muy importante, ya que el protagonista no se encuentra, aparentemente, en una desventaja tan abismante frente al resto de los seres que todavía mantienen la cabeza en su lugar. Por otra parte este rasgo humano y esencial para el desarrollo de un artista no se ha ido junto con su cabeza.

Otro de los recursos literarios predominantes en esta novela corresponde a las innumerables comparaciones con las que Couve define su estilo.

- “... un socavón oscuro como el que recogía la capucha, una esperanza de retorno, de calzar con ese credo familiar y conocido...”

Pág. 437.

- “... además de esa campanilla, negra, de mango suavizado como el cuesco de una lúcumá”.

Pág. 447.

Las comparaciones utilizadas por Couve tienen una intención descriptiva que acercan el texto al modo realista al que se adscribe, pero lo que lo hace escapar de ese canon no son justamente esas “descripciones” de la realidad, sino más bien el plano más general de la obra, que involucra los temas y motivos impregnados en el desarrollo del relato.

Aparentemente, a Camondo le queda cómodo ese refugio que significa un atuendo franciscano. Esta analogía con lo que para Couve significa la iglesia es muy interesante, ya que cuando él nos acerca a ese tema, se genera también un acercamiento a la familia y la estabilidad que tan solo la palabra genera como una sensación general. Para Camondo, el aliarse nuevamente con ese credo (el religioso), podría llegar a suceder solo a través de una vuelta definitiva al recorrido peligroso y superficial que ha hecho con su vida. Así, la muerte se expone como una de las alternativas válidas en la tarea de recobrar al Camondo de antaño.

Según se observa en la novela, Couve pareciera tener una obsesiva precisión en la elección de las adjetivaciones con las que se refiere tanto a objetos como a seres vivientes. El uso reiterado de palabras que tratan de añejar los ambientes presentados (Cartagena, Florencia y Cuncumén), es uno de los recursos al cual acude el narrador para ensombrecer y, en algunos casos, ensuciar los ambientes en que se sitúan los personajes. ¿Para qué todo esto? Para “desrealizar” todos los ambientes, para adherirse, definitivamente, al “anticanon” que aleja a las dos últimas obras de Couve del espacio estético realista.

Es así como podemos señalar, a modo de ejemplificación, una serie de términos que utiliza Couve para adjetivar personajes, lugares, situaciones, objetos y acciones:

- "...cuando aquella musa tomó la apariencia ajena y condujo a Marieta, mi **vieja modelo**, hasta el altillo de la residencial”.

Pág. 435.

- “Anduve a trastabillones, las manos palpando las irregularidades, los accidentes de los **viejos muros** de este **balneario antiguo**. Este deambular me condujo hasta las rocas del Capri, atravesando las **negras arenas** de la Playa Chica...”

Pág. 436.

- “Conocía su puerta lateral, **su picaporte vencido**. Fue cuestión de manipular ese **candado flojo** y estuve en las **hundidas baldosas** de la pequeña sacristía.”

Pág. 436.

- “Me perdí un tiempo en las noches del puerto, en albergues, **cuartuchos subterráneos** y arcos de puentes, a veces empapándome de **perfumes** más **apestosos** que mi suerte.”

Pág. 437.

- “**Roma saqueada**, no les bastó pasear a los frailes en cueros, a horcajadas sobre el lomo de **mulas escuálidas**.”

Pág. 439.

- “Me instalé de allegado en casa de Filomena Salas, la Chica Nana, una **vieja diabética** que me encontró en el mercado de Cuncumén.”

Pág. 465.

- “Vivía a las afueras del pueblo, en unos **terrenos baldíos** que enfrentaban una **cancha de fútbol, hundida, siempre anegada**, y el **cementerio**. Este último, **pequeño**, circundado de muros bajos, que guardaban además de las tumbas unos **cipreses tristes**, ganchos, de luto, exentos de pájaros y viento.”

Pág. 465.

“Vieja modelo, viejos muros, balneario antiguo, negras arenas, picaporte vencido, candado flojo, hundidas baldosas, cuartuchos subterráneos, perfumes apestosos, Roma saqueada, mulas escuálidas, vieja diabética, terrenos baldíos, cancha de fútbol hundida, siempre anegada, cementerio pequeño, cipreses tristes”.

A través de estos ejemplos, hemos hecho un recorrido por los mundos y ambientes que el autor está preparando como escenario para el actuar de sus personajes. Mundos sombríos tristes y faltos de vida, una vida empapada en barro y polvo. Todo ello contrasta con partes del comienzo de este relato en donde Couve intenta iluminar los espacios. Como al final del texto, en el palacete de los Carranza:

- “Un mayordomo con un *elegante candelabro* facilitaba el acceso, aunque sobre las mochetas donde giraban las rejas, un par de *farolas iluminaban como de día* esa noche sin luna.”

Pág. 472.

- “Más atrás Cynthia, su mujer y su hija única, de *cabellos dorados*, recogidos; ahora había cambiado las alas y la túnica por un *vestido de gala*, discreto, pero en esa sencillez podía uno apreciar *el gusto refinado* de un diseñador experto. La guardarropía acumulaba *pieles, capas, abrigos, sombreros*, un hacinamiento que despedía un efluvio *de perfumes* revueltos e *intensos*.”

Pág.472.

- “... y *mesas interminables* de largos manteles *repletas de exquisiteces* y *centros engalanados* interrumpidos por *candelabros de varios brazos*, velas prendidas por puro gusto que hacían a la *cera de colores* chorrear sin freno, adhiriendo a *la plata* o derramándose sobre *la flamante mantelería*.”

Pág. 473.

Y al igual que en la enumeración hecha en párrafos anteriores, ahora las palabras se reúnen con la intención de engalanar el ambiente, el espacio burgués, el espacio de las monedas de oro del palacete de los Carranza. El ambiente es iluminado, pero no por el arte, sino más bien por el lujo que otorga el poder del dinero. Y el mismo Camondo agrega:

- “...pero era la primera vez que me encontraba ante la opulencia, el poder, la seguridad que otorga el dinero.”

Pág. 472.

- "... la soledad que a veces acarrea una fortuna importante, un apellido de alcurnia."

Pág. 473.

Entonces, por medio del lenguaje, Couve arma tan bien sus mundos, y los diferencia eficazmente presentándonos la luz y la oscuridad en sus ambientes.

Otro de los aspectos que llama mucho la atención de este escritor, dentro del plano lingüístico, es la inclusión de términos considerados "añejos" y campestres; esto último al relacionar algunos conceptos con la creación de paisajes propios del campo como en los siguientes ejemplos:

- "La vivienda de Filomena casi no se diferenciaba del lodazal que la sostenía, como si al barro le hubieran añadido techo, puerta y ventanas. Se componía además de una piezas con **piso de tierra**, un **corredor de postes** desiguales y un reducido jardín, el que por señas me indicó desmalezar y ocupar para **partir la leña**."

Pág.465.

- "... media docena de sillas heterogéneas – cuyos travesaños servían de sostén a las **gallinas** – y una **mesa rústica** hecha como a cortes **de leznas** más bien que de **guadaña**."

Pág.465.

Desde las apreciaciones expuestas en la sección de Recepción Crítica del texto Cuando pienso en mi falta de cabeza, algunos críticos literarios tildan a Couve como un escritor anacrónico, es decir, un escritor que se desvincula, a través de su lenguaje, del tiempo histórico que le ha tocado vivir, que se sitúa en tiempos que históricamente no le corresponden, sin embargo, se sirve de este mecanismo para trastocar la realidad que, aparentemente, quiere mostrarnos. Entonces, Couve se nos presenta como un escritor añejo en su decir como en los siguientes casos:

- "Mi trabajo consistía en picar leña y atar pequeños haces que iba acomodando bajo la **alacena**."

Pág. 466.

- "En uno de los cuartos había un **sofá victoriano** cubierto el respaldo con un **mantón de Manila**."

Pág. 465.

- “La mañana siguiente era sábado, día **de tertulia** donde Victoria Moya.”

Pág. 454.

- “El **mozalbeta**, para congraciarse con esta mujer que admiraba sin límites ...”

Pág. 454.

- “...la **ventolera** le trajo hasta el caballete a una vieja intrusa ...”

Pág. 445.

- “Las enfermeras que la asistían renunciaron a ello a causa de sus **empellones**; la acusaron de brusca, áspera, **pesada de mano**, violenta, **amén** de otros detalles con la cantora, una **lapicera de palo** que le clavó a la Sonia ...”

Pág. 443.

- “...dando la impresión de que el viento pudiera cambiar a su **amaño**.”

Pág. 435.

En contraste con estos espacios fantasmales que Couve modela a través de cada una de las palabras que componen este texto, aparecen aquellos sitios reales dentro de la geografía de nuestro país y de nuestro planeta.

Couve nos aleja de lo conocido de nuestros paisajes, por medio de las adjetivaciones que llenan la atmósfera de Cartagena, Roma y Cuncumén, con espacios sombríos, añejos y fantasmales. En forma paralela, y provocando una sensación constante de acercamiento y alejamiento de los escenarios, aparecen claramente señalados los escenarios en los que los personajes se mueven, como sitios identificables por cualquiera. Cartagena, Italia, Florencia y Llo Lleo son las palabras por medio de las cuales, Couve nos acerca más a la realidad objetiva para luego alejarse y dejarnos caer al mundo totalmente imaginario.

Observamos, así, cómo Couve arma esta realidad literaria, que escapa a un realismo tal cual como se le define formalmente y, más bien, atiende a una concepción estética que se sirve de las técnicas realistas para crear una ilusión de ambientes que gravitan entre lo real y lo irreal. Vacilaciones constantes entre la luz y la sombra confunden al actor y le otorga al texto mismo un carácter de posible irrealidad.

La forma del arquetipo está aquí presente en el personaje de Filomena, quien representa a la muerte. Con todas las características que se le atribuyen literariamente a un ser que representa a la muerte, Filomena Salas se apega a tales descripciones, y se revela como tal ante los ojos de Camondo, una vez que este ha escapado de ella por mera casualidad:

- “Al enfrentar el cementerio, comencé a adivinar el trasfondo de estos insólitos hechos. La visión de esos pinos piramidales, que como deudos se suman a la desolación del entorno, me lo explicaron. ¿No te das cuenta, Camondo, que has convivido a diario con la misma muerte?, ¿que te sirvió la mesa, que pernoctaste en un cuarto contiguo, que te vistió con la chaqueta de un difunto? ¿No sospechas acaso quién era ese tal Reyes, y si realmente pinchaba a la vieja, o sólo hacían el simulacro cuando se encerraban bajo llave? ¿No te intriga que se presentara con un parche en un ojo ante de que el sol asomara por sobre las blandas lomas de Cuncumén? La muerte te dejó ir, Camondo, estuvo a punto de traerte a este sitio húmedo, que hace que el viajero solitario que lo transita vuelva la cara, evite mirar las cornisas de las tumbas y parte de las cruces que asoman por sobre el muro desplomado y mezquino que, como a nosotros, las encierra.”

Pág. 468.

Un conjunto de descripciones ayudan a Camondo, en este soliloquio, a caracterizar a la muerte, la innombrable figura mala, siempre vieja y solitaria, tal cual se presenta esta anciana Filomena Salas.

Un tuerto la visita y ella, misteriosamente, lo recibe. Una serie de palabras que ayudan a formar esta imagen de la muerte están aquí latentes, antes de que sea el propio Camondo, quien monologando, expone su descubrimiento. El ambiente se plaga así de sombras y de elementos, como aquellos “pinos piramidales” que antes pasaban inadvertidos.

La casa oscura, Filomena siempre insomne y acompañada de una serpiente a quien la vieja alimentaba con pan remojado en leche. La muerte, la vieja, acompañada de

todas las características que universalmente son suyas; comunitariamente la muerte adquiere un tipo de ser.

Otra de las formas arquetípicas presente en el texto corresponde a la del mártir católico tan bien representado en la figura de San Tarcisio. Figura sufriente que reúne suficientes características como para identificarlo, desde su corta existencia, con un ser “especial” y santificable.

Tarcisio apenas tenía catorce años cuando ya cumplía funciones de acólito y estaba, de uno u otro modo, ligado a los temas de la fe. Para este personaje como para todos aquellos que representan una figura arquetípica, las características que corresponden a su modo de ser y que los configura como tales, se van exponiendo en forma progresiva a través del relato. De este modo, desde la página 461 del texto, aparece un nuevo narrador que nos cuenta la vida del joven Tarcisio:

- “Yo, Marcos Crassus, que por ese entonces frizaba los catorce años, fui quien inició a Tarcisio, algo menor, en el aprendizaje del oficio de acólito.”

Pág. 461.

Y poco a poco se va configurando la caracterización del personaje completo, revelando la figura arquetípica que él representa:

- “Tarcisio era un joven de complexión algo frágil, aunque flexible, debido a su desarrollo prematuro.

A pesar de ser dos años menor, me superaba en porte. Era loco por los perros, y con habilidad prodigiosa amaestró uno que le seguía a todos lados. Llevaba sus iniciales en un collar, prolijamente cincelado por él.

Me aventajaba en la escuela. Sus tablillas eran dignas de un maestro, sabía de números, de poesía de historia, y con paciencia infinita recuerdo que reparó el mosaico del peristilo de su casa, que se encontraba deteriorado.

...A veces la pileta rebalsaba y el agua se escurría, lo que aflojaba las piezas recién ajustadas del diseño, pero Tarcisio jamás demostró impaciencia; por el contrario, sonreía y otra vez armaba la escena pagana y sus figuras...

Me pareció una fe ciega, que pugnaba por volverse viva. Así es que muy luego que tomó el bautismo, hizo su primera comunión y desde ese día insistió en permanecer junto al altar y asistirlo en sus pormenores...”

Pág. 462.

Un joven que desde siempre se distinguió por su inclinación hacia la vida santa. Tarcisio representa a aquella fe ciega y arrebatadora que terminó por extinguir su propia existencia. Todos los mártires sufren, sangran, lloran y terminan de vivir a muy corta edad en circunstancias extraordinarias. El arquetipo del mártir se configura, de este modo, a través de todas las descripciones que se hacen de este personaje:

- “A esta agresión se sumó el de otros címbalos, que parecía soldado, que hizo caer a Tarcisio contra el adoquinado. Como lo hiciera sin abrir los brazos, se azotó la cabeza y bañado en sangre, intentó levantarse, pero los músicos lo patearon sin tregua y en pleno rostro, tan sin freno, que la mujer en un momento intentó disuadirlos, pero ellos, enneguecidos, le daban al cráneo una y otra vez con la esperanza de que Tarcisio abriera los brazos ...

Sólo muerto los abrió, en tanto un hilo de sangre se escurría lento por entre esos desniveles.”

Pág. 463.

Lo que hay que destacar de esta figura es que, en cierto modo, representa además a una parte del propio Camondo; es su propia cabeza la que estaría allí expuesta, en la vida de Tarcisio y (en cuanto a la utilización de la forma verbal “estaría”, será aclarada en el plano de la composición). Entonces, esta figura de mártir concilia todas aquellas características que le corresponden, destacándose en el desarrollo de su vida santa, la muerte de este personaje concentrada en su propia cabeza, es decir, en aquella parte del cuerpo que le iría a ser más ajena en su vida como mártir.

#### 4.1.2.4 Plano temático.

##### ❖ Tema

El gran tema que subyace en este relato es el de una búsqueda permanente de parte del protagonista, tratando de rescatar su identidad perdida. Es más, basta solo con percatarse en el nombre de los títulos que tienen cada uno de los relatos que componen

esta breve novela. *Cuando pienso en mi falta de cabeza* y *Por el camino de Santiago* corresponden a la primera y última parte del texto completo y, en forma tácita, involucran la cuestión de la falta de cabeza de Camondo. Pero, la segunda parte del texto completo, llamada “Cuarteto menor”, cita en cada uno de los nombres de sus capítulos, la palabra y parte del cuerpo humana en que residirá la identidad perdida de Camondo.

*Cabeza mala, Perder la cabeza, Cabeza de niña, Romperse la cabeza* son los títulos que se repiten y hacen referencia directa con esta pérdida del yo. Couve vaga por diversos sitios, lejanos y cercanos, buscando su centro. El tema central de esta obra, entonces, corresponde a la búsqueda de aquello que radica en la cabeza de Camondo; aquello que le provoca la desvinculación con el mundo real. Andar por el mundo recorriendo lugares reemplazando este trozo de cuerpo con lo que se encontraba más a mano es, desde luego, un elemento que define la fantasmagoría de Couve.

- “Algo similar me sucedió al quedar allí decapitado; todo indicaba que era imposible el más insignificante atisbo de vida en tan categórico despojo, y sin embargo, en ese montón de cera ...”

Pág. 435.

Muchas veces, como se señala en la recepción crítica de *La comedia del arte*, el autor se presenta casi confundido con el narrador de estos dos últimos relatos, aunque la percepción de realidad ya casi es nula en esta, su última novela.

El mundo construido en *Cuando pienso en mi falta de cabeza* es, como señala Albadalejo en nuestro marco teórico, un mundo que trasgrede las normas del mundo real.

Lo que aquí sucede es que hace su aparición el narrador con un despliegue de estilo indirecto libre, aquel expuesto en sus inicios por Flaubert, quien innova con esta categoría, presentándonos a un narrador que se hace partícipe de la historia narrada. Este narrador-personaje produce el efecto de confusión entre la voz de quien participa y de quien relata los acontecimientos:

- “Me encaramé a las micros y sujeto a la baranda de los asientos debí soportar el éxtasis que continuamente me cogía.”

Pág. 437.

- “Consternado lo cargué, y con la ayuda de un desconocido, y sin decir nada a nadie, lo llevamos hasta el cementerio de Calixto, donde esa noche le dimos sepultura.”

Pág. 464.

En los dos extractos anteriores, uno correspondiente a las primeras páginas de esta novela y otro de las últimas, ponemos, a modo de ejemplo, esta identificación de un personaje con el ser que cuenta, que narra desde la propia escena de los acontecimientos. Creemos que esta imagen tan cercana entre personaje y narrador produce el efecto esperado que otorga rasgos de realismo a la obra, poniendo a este narrador en primera persona a contarnos de un modo cercano y objetivo lo que dentro de la historia sucede.

- “Regresé a la Playa Chica, escenario de tantas historias, como quien tiene cita con un amigo; el peñón de la caleta se recortaba plano, nítido a medida que la tarde lo envolvía, y pensé en el perfil de los barcos...”

Pág. 441.

Sin embargo, no todo en esta novela es así, pues la sección del texto llamada *Cuarteto menor*, nos presenta a un narrador omnisciente, conocedor de casi todo lo que se cuenta. Claro que Camondo no está asistiendo directamente a los hechos narrados, sino que, en este “efecto de realidad”, se aleja de algunos parámetros del narrador realista flaubertiano y evoluciona trayendo al presente, a la voz narrativa de Camondo, mundos que no se encuentran cerca de lo vivido por el narrador, ya que éste se sitúa en épocas muy distantes entre sí, como para que sea “real” su experiencia de vida.

- “Cuando Marieta la modelo perdió a Camondo, un año antes de su muerte, ya no estaba en su sano juicio.”

Pág. 443

- “En los años en que Sandro, el joven discípulo de Camondo, paisajeaba en playa chica ...”

Pág. 445.

La falta de espacio en esta tierra, al perder la cabeza, ha hecho de Camondo un ser sumido en conflictos extremadamente personales e individuales. El hombre moderno se

hace presente con toda su complejidad y con toda la carga de individualismo que lo agota como ser social.

Surge así el motivo del hombre moderno, de la modernidad como un mundo en que el ser humano está sometido a una forma social que lo limita y que hace de su palabra un mero artefacto al servicio de lo inesperado. El motivo de la modernidad es el que trastoca a nuestro personaje principal en aquel ser sombrío y perdido en el mundo real, que escapa hacia mundos desconocidos con tal de poder encontrar la razón simbolizada en su cabeza.

#### ❖ Personajes

Como una técnica al servicio de la configuración de personaje Camondo, surge el monólogo, que expresa el ser íntimo e individual en que él se ha convertido:

- “Cuando niño no tuve juguetes, solo libros con estampas para mayores; a veces mis ansias de viajar e introducirme en esos remotos parajes me hacía tijeretear a escondidas las láminas dejando entre las letras y los párrafos ventanucos vacíos, un verdadero desafío para esas deficientes descripciones: ¡vámonos, Camondo, acá ya no nos quieren, acá todo está terminado! ¿Qué será de ti a la hora de mi muerte? Una sombra, un deleite de la envidia, un montón de ruina...te llevaste Camondo, lo mejor del desfile...”

Pág. 442.

Se destaca en el extracto anterior toda la pesadumbre de quien, en la soledad y sumido en el bullicio, no vislumbra nada más que el camino del monólogo para expresar su descontento ante la existencia que le ha tocado. La modernidad se hace presente por medio de la aparición de la temática de la enajenación como parte de una consecuencia de “lo moderno”. La industrialización hace del entorno del ser humano un mundo hostil y excesivamente individualista, en donde cada quien lucha por intereses que distan mucho de ser los intereses universales de integración y socialización. Por medio del monólogo, Camondo logra un cierto consenso con el mundo que lo margina y lo desintegra como un ser sin cabeza, con este mundo moderno que separa a las sociedades, pero también a las personas.

Otro de los motivos presentes dentro de esta novela se reconoce bajo el nombre de la apariencia. Tras la búsqueda incesante que sostiene Camondo, no nos deja de

llamar la atención el hecho de que, permanentemente, a lo largo del texto, el mismo protagonista se sirva de distintos objetos para completar su forma original que alguna vez le fue arrebatada. Camondo, “completo al menos en apariencia”, como él mismo lo señala, trata de vivir la vida de manera normal, simulando no reconocer lo grave de su estado. Se aprecian los intentos desesperados de Camondo por mantener una constante apariencia de lo que *no es* porque lo que realmente *es*, nadie lo logra saber. Camondo queda mutilado como él mismo lo señala, y son diversas las formas que él adopta como mecanismos de identificación. En la desesperada búsqueda:

- “...al quedar allí decapitado; todo indicaba que era imposible el más insignificante atisbo de vida en tan categórico despojo, y sin embargo, en ese montón de cera, ésta porfiaba y subsistía, como la tibieza adherida a los muros luego que el sol se ha ido.”

Pág. 435.

Entonces, como vemos expuesto en el ejemplo anterior, Camondo comienza por reconocerse decapitado; se nos figura un hombre sin cabeza al más puro estilo de los cuentos de terror de los que alguna vez oímos hablar.

Ahora bien, avanzando en el relato nos percatamos que poco a poco Camondo utiliza cualquier cosa, un objeto o una comparación para suplir su grave carencia.

- “...eché hacia delante el holgado capuchón y suplí, con las sombras que éste encerraba, la cabeza, los rasgos, las facciones, mis ojos, la boca, el mentón, la frente.

Completo al menos en apariencia, salí otra vez a...”

Pág. 436-437.

Camondo, a fuerza de errores, pretende sostener una realidad momentánea, colocándose cabezas falsas que le sirven para aparentar lo que ignora. El mismo Camondo no sabe qué es él y por qué está vivo, difícilmente podrá llegar a definir y/o saber en qué consiste su cabeza.

Las constantes alusiones al mundo de la muerte nos hacen pensar que, tal vez la verdad en el texto no existe, una certeza o una ubicación temporal que nos diga cómo y cuándo Camondo llega a recuperar su cabeza. Todo es vago con respecto a la solución de la intriga. Todo lo que él reconoce como tal, está cubierto por una leve sospecha de que

no sea lo que precisamente estaba buscando. Así, su apariencia, finalmente, no es nada más que la necesidad de hallarse completo con lo que sea. Puede que hasta la misma casualidad juegue un papel importante y le otorgue al personaje algo que solo mitigue la angustia de hallarse perdido y desfigurado, convertido en un personaje no tradicional:

- “Lo cierto es que desde que vi la cabeza tras el vidrio, tuve serias dudas de que fuese la mía; pero así y todo insistí en ello por el inmenso deseo que tenía de encontrarla”

Pág. 461.

La temática de esta novela escapa a las que desarrolla el realismo propiamente tal, ya que en variadas ocasiones no se refieren a lo cotidiano, humano y normal, sino que los mundos exóticos y extraños comienzan a aflorar. Así, Camondo, pierde su cabeza e intenta suplir esa falta con irrealidades, con su imaginación, con la cabeza de un fantasma que vaga y evoca su vida anterior:

El contracanon se manifiesta en la aparición y confusión de mundos literarios irreales, que irrumpen en lo que Couve pretende mostrar como real y objetivo. Los acontecimientos corresponden a la existencia de lo onírico, de lo inconsciente y escapan mucho al mundo de lo empírico, pero el autor utiliza un lenguaje que por su precisión, manifiesta muy bien aquello que “podría ser posible”, un rasgo de lo verosímil.

- “A pesar de tanta luminosidad, ese verano se me negaba; el calor rehusaba tocarme y un desapego del entorno impedía vincularme al mundo.”

Pág. 437.

- “Era un verano tórrido, setecientos mil turistas colmaban las playas; en lugar de arena había cabezas, ¡tantas cabezas!

¿Dónde había Marieta dejado la mía de cera? ¿En algún museo o bajo tierra?

¿Han visto mi cabeza?, me daban ganas de gritar en el mercado...”

Pág. 440.

Nos encontramos aquí, a un Camondo, que se siente decepcionado del mundo en que le ha tocado vivir; un personaje realista que casi se resigna ante el aplastante individualismo del que se hace parte. Él refleja como personaje un claro desencanto

frente a la vida; por otra parte, está muy lejos de ser expuesta una actitud optimista en cualquiera de las circunstancias vividas por él. No existe en la historia algún atisbo de mirada alentadora frente a la propia situación de la falta de cabeza. La mirada pesimista es la que logra imponerse por sobre cualquier otra.

Marieta es otro de los personajes que construyen el mundo literario de Couve en esta novela. La modelo muchas veces contribuye a poner en relieve la falta de cordura, del mundo en general, frente a las diversas situaciones. Ella representa esa dejadez frente a lo complicado de la vida; en muchos de los relatos, la vieja modelo se identifica con la muerte en vida, la ingravidez absoluta que caracteriza, una vez más, a una figura fantasmal:

- "... patear ataúdes y reducciones, hasta dar con el féretro de mi modelo. Quitarla de ahí y estrecharla contra mi pecho. Nada hubiera sido hallarla inerte, porque yo le enseñé a lograr ese abandono. ¡Cuántas horas de peroratas para dejarla flácida, inmóvil, inexpresiva, como de seguro ahora la encontraría."

Pág. 439.

Marieta se convierte en un personaje abandonado, lejano, solitario y muerto. Pero poco importa que esté muerta ahora, porque esa capacidad de impavidez ya era parte de su forma de ser mientras estaba viva. Este personaje refleja otro modo de la no existencia que inunda también al protagonista. Marieta sin vida "real" y Camondo sin una vida completa. El protagonista se encontraba vivo cuando, aparentemente, debía ser un despojo del cuerpo decapitado que le correspondía.

#### 4.1.2.5 Plano de la Composición.

El mundo literario se constituye por medio del marcado carácter descriptivo de esta novela. Según lo que hemos visto en el Plano Lingüístico, la narrativa de Couve posee un marcado acento descriptivo, con el afán de armar y montar la "realidad" que el autor quiere mostrar en forma explícita y muy acabada, para luego irrumpir con acontecimientos que descolocan al lector realista pasivo y lo sitúan en la narrativa fantástica.

Desde el Marco Teórico podemos rescatar ciertas concepciones, para ejemplificar la creación y concreción de este mundo narrativo realista que nos presenta

Couve, para luego situarnos en una desarticulación de la lógica del relato, en un mundo literario que escapa de lo cotidiano: lo fantástico y lo grotesco.

Por ejemplo, en la creación de un personaje realista, Couve acierta con la construcción del personaje literario de Marieta, la modelo de Camondo. Esta mujer es descrita en sus detalles, conocemos hasta la que fue su habitación; conocimos en algunas ocasiones su forma de vestir, su trabajo, su juventud, la vejez y el término de su existencia. Es un personaje extraído desde una realidad objetiva como es la realidad realista y, por medio de ciertas introspecciones, en cuanto al personaje mismo, conocimos además una visión del mismo narrador impregnada en lo que es y hace este personaje.

Una modelo loca en su vejez, a quien Camondo admiró siempre por lo bien que sabía hacer su trabajo al posar, logrando la ingravidez que cualquier pintor hubiese querido en su musa. Nuestro narrador la describe con precisión en el siguiente párrafo:

- “Cuando Marieta la modelo perdió a Camondo, un año antes de su muerte, ya no estaba en su sano juicio. Quizá por soledad o simplemente por pena, se trastornó, volviöse irreverente, impúdica, *ella que siempre* había demostrado un carácter dulce, una personalidad abnegada y cautelosa, le dio por hacer morisquetas, sacar la lengua, arrastrar el quitasol por la terraza, decir palabrotas, impropiedades que *durante toda su vida* sólo escuchó de otros, pero que almacenados uno a uno en su conciencia, una vez perdido el control, dejó afluir sin orden ni freno.”

Pág. 443.

El narrador que aquí se presenta conoce muy bien al personaje, a Marieta. Sabe tanto de su interior como de su lado externo y evidente ante la mirada de cualquiera. Entonces podemos agregar que, además, estamos ante la presencia de un narrador de tipo omnisciente que lo conoce casi todo en cuanto a los personajes y su actuar (acontecimientos).

Antes de hablar de algunos aspectos de lo fantástico y grotesco en esta novela, podemos citar el ejemplo de ciertas “marcas” que Couve acomoda en sus escritos para hacer más objetiva aún su novela. Las “marcas” más significativas son aquellas que acercan este relato ficcional a la realidad mensurable y objetiva que sustenta al mundo realista. Estas intervenciones que nos acercan a lo real están dadas, según nosotros, en

forma muy precisa, por la aparición de ciertos lugares y nombres que forman parte de la realidad histórica y artística que conocemos.

En el Plano Lingüístico, se hizo mención a la aparición de ciertos lugares que pertenecen tanto a la geografía chilena como a la italiana. Cuncumén, Florencia, Cartagena y sus iglesias aparecen como parte, tanto de la vida objetiva como del mundo ficcional compuesto por Couve y esa característica nos acerca aún más a la conformación del mundo realista, por cuanto el diseño de este mundo se presenta de manera muy evidente, pero subyace, un tanto confusa, la intención de que este realismo tan aparente, se esfume para dar paso a lo fantástico. La realidad está conformada por todo aquello que se posiciona sobre el mundo real como algo sujeto a comprobación objetiva de su existencia. Todo, menos Camondo dentro de la novela, tiene una existencia comprobable, real y objetiva. La ficción en el relato de Couve se nos hace más cercana a nuestra realidad mensurable y empírica, en cuanto ésta sirva de soporte a la primera y la “ayude” a llegar hasta nosotros como algo más creíble. En los siguientes párrafos señalamos algunos de estos ejemplos:

- “Había sido esta práctica su gran consuelo, adoraba a la *Mistral*, *Neruda* en su primera época, *Rubén Darío*, *Gaspar Núñez de Arce*, en fin, se nutría de un parnaso de lo más variado.”

Pág. 448.

- “...vivía en *Santiago*, en el *barrio Bellavista*, rodeada de un cenáculo de admiradores de su padre ...”

Pág. 453.

- “La *Vía Apia* es dura de transitar por la irregularidad de su adoquinado.”

Pág. 463.

Las palabras destacadas con cursiva son una muestra de aquella realidad histórica, geográfica y/o, en algunos casos, artística de aquello que Couve utiliza como “muestra” del mundo para conformar lo realista en su relato.

Las descripciones acabadas, sumadas a que estas son dadas por un narrador de tipo omnisciente, además de las “marcas” que acercan este relato a la objetividad empírica del mundo, son factores que configuran el mundo narrativo realista dentro de esta novela.

Pero ese no es el único mundo desde el que se narra. Existe, además, una irrupción de lo fantástico. Esta instancia en donde llegan a convivir estos dos mundos narrativos (realista y fantástico) es la que nos lleva a señalar que estamos ante un quiebre del canon al que, según el mismo autor, se adscribe.

Así expondremos algunos de los ejemplos que muestran el ámbito de lo fantástico en esta novela, entendiendo por fantástico esa irrupción de un acontecimiento que altera la cotidianeidad o lo normal de los acontecimientos dentro de la historia.

Existen, entonces, sucesos a los que no se les puede otorgar una explicación por medio del ámbito empírico o científico (real), por lo tanto, se genera un instante, un espacio en el que tanto los personajes como el mismo lector, que se hace partícipe del relato, quedan suspendidos ante la inexistencia de una explicación lógica de lo acontecido. Hay “algo” que resulta muy extraño y difícil de explicar.

Mencionaremos dos ejemplos acerca de lo fantástico, pero haremos la diferencia a la que nos remitió Todorov<sup>161</sup>, y que fue mencionada dentro del Marco Teórico del presente trabajo de Seminario. Por un lado, contamos con el ejemplo de un acontecimiento que se asemeja a una “ilusión de los sentidos”. En la segunda parte del cuento *Cabeza mala*, sucede que el espejo que alguna vez estuvo en el dormitorio de Marieta, ahora y en la habitación de un nuevo dueño, se negaba a reflejar otra cosa que no fuera lo que estaba en el dormitorio de su antigua dueña. El joven que no se había apoderado en muy buena forma de aquel objeto, fue tomado por loco, al igual que Marieta, pero al percatarse de que lo que le estaba sucediendo, no podía ser “real”, le miente a sus propios sentidos negando tajantemente lo que sus ojos veían. El siguiente fragmento, entonces, pertenece a lo que podemos llamar, una “ilusión de los sentidos”:

- “Entonces creyó morir: la luna biselada mostraba el dormitorio de su antigua dueña, el lecho en desorden, sus cortinajes (...) Volvió el hombre a restregarlo (el espejo) con el paño una y otra vez queriendo borrar ese reflejo porfiado, equivocado de lugar, pero fue inútil. (...) Llamó a su mujer quien al verlo desnudo y con la cara cubierta de espuma, dio un grito, se alarmó y buscó algo con qué cubrirlo. El hombre hizo un cúmulo de musarañas, e importándole un bledo hallarse en esas condiciones, salió a la calle, cruzó la calzada y tocó el timbre de la casa de enfrente. (...) alguien sugirió llamar a la policía. (...) Entonces el hombre, al comprobar que el espejo había vuelto a la normalidad, tergiversó los hechos, inventando una excusa trivial que dejó a todos contentos.”

Pág. 452.

---

<sup>161</sup> Véase en capítulo II, Marco Teórico, bajo el título: Hacia una definición de lo fantástico.

Existe, por otra parte, como señalase Todorov, otra posibilidad de ser para este acontecimiento irregular. Algo denominado como lo que se “produjo realmente” es una segunda alternativa en el intento de explicar, aunque sea de modo escueto y en algo, el hecho singular e ilógico que ha acontecido. Cuando Camondo está seguro de que le han hablado de su cabeza perdida y ciertamente podría dar con su paradero, se involucra en lo siguiente, llegando a la iglesia en donde se supone que está su parte perdida:

- “- Ese soy yo, es mi cabeza – el párroco me observó a través de sus gafas (...) Esa noche cuando intentaba dormirse, (el párroco) rememoró el incidente. Intrigado recogió una linterna, fue hasta el templo y enfocó al mártir. Presa de un susto de proporciones dio un grito y, no se azotó contra las baldosas ya que un feligrés rezagado emergió de las sombras y alcanzó a tomarlo.”

Pág. 461.

Este es, justamente, el eje conductor de toda la obra. Los diversos modos de “perder la cabeza” es la temática que cruza y se entrecruza en todos los relatos de esta novela cuyo antecedente directo está en La comedia del arte. Camondo pierde su cabeza y así vive un sinnúmero de acontecimientos de forma inexplicable, ya que desde la realidad objetiva, nadie permanece un segundo vivo si no es con el cuerpo unido a su cabeza. Este hecho es asociado por nosotros como uno de aquellos que “se produjo realmente” ya que, careciendo de lógica, se articula como parte integral de la realidad del relato y pareciera regirse por normas que desconocemos.

- “Lo cierto es que desde que vi la cabeza tras el vidrio, tuve serias dudas de que fuese la mía; pero así y todo insistí en ello por el inmenso deseo que tenía de encontrarla (...) -¡Me duele tanto la cabeza! - Pónte dos rodajas de papas en las sienes y una hebra de lana alrededor de la muñeca.”

Pág. 461.

Este es otro de los extractos del tipo que pudieren ser cierto. Es uno más de los acontecimientos que rodean el devenir del protagonista, de quien nunca llega a saberse un claro final.

Desde el párrafo anterior, pasaremos a otro ámbito del Plano de la composición, esto es, el de mencionar y ejemplificar cómo es que jamás llegamos a discernir si Camondo soluciona el principal conflicto aparente de esta novela, el cual constituye la intriga.

La intriga está planteada por la pérdida de la cabeza de Camondo y lo que ello significa, como un motivo literario poderoso que cruza y une a cada uno de los relatos “menores” presentes en el desarrollo. Pero hay que señalar que se hace difícil, por no decir totalmente incierta, la solución a este conflicto central.

La cabeza del protagonista en algún momento indeterminado, vuelve a ser parte de su dueño original, pero jamás llegamos a enterarnos de cómo sucedió esto. Podemos concluir que lo trascendental no estaba entonces en la recuperación del órgano perdido, sino en lo que significó para el protagonista vivir todo un extenso periodo de su vida sin su cerebro, sin la visión objetiva que nos otorga una mirada racional de los acontecimientos.

- “Por ese entonces yo ya había recuperado la cabeza; dejé atrás la cera, y la sotana se volvió un mero recuerdo, una prenda olvidada en el probador de una tienda de ropa usada.”

Pág. 440.

Inferimos que lo realmente trascendente dentro de la solución del conflicto, no es si finalmente llegamos al encuentro sublime del protagonista con su cabeza, sino que lo que trasciende en este relato es la verdadera confusión, constante e infinita, entre lo que no se es y lo que se debiera ser.

En determinadas ocasiones, a Camondo poco le importa si realmente lo que ha encontrado corresponde a su verdadera cabeza, más bien le interesa recuperar la razón, le interesa mantenerse en equilibrio con el mundo que lo rodea y lo colma de situaciones tan extrañas y ajenas a la normalidad que él vivía como parte de lo cotidiano.

Creemos que un fiel reflejo de esta incertidumbre grandiosa que afecta al relato entero es el constante y confuso cambio de narradores o voces narrativas, que irrumpen en la historia, encontrando su justificación siempre cuando ya la extrañeza nos ha abordado y nos comenzamos a preguntar ¿quién es el que nos habla ahora?

Este factor contribuye a que la “lógica” del relato realista se vea desenfocada y superada por el mundo fantástico, lo cual desarticula muchas de las representaciones del mundo realista antes presentado por la narrativa inicial de Couve. Nos encontramos, por ejemplo, con el factor del orden temporal en esta novela de Adolfo Couve.

El autor nos confunde muchas veces, porque no parece mostrar, en forma clara, desde qué tiempo hace hablar al narrador. Una de las técnicas más utilizadas por este narrador es la de la *racconto*, proceso a través del cual el narrador trae a la memoria, acontecimientos pasados (El *racconto* se diferencia del *flash back* porque, el primero, es hacer una especie de recuerdo prolongado y extenso. En cambio el segundo, es un recuerdo breve del que, rápidamente, se regresa para volver a narrar desde el presente).

Esta novela presenta un tiempo presente desde el cual Camondo nos cuenta lo que le pasa, pero luego el relato sufre un retroceso en el que las fechas no coinciden y nos descolocan en este orden casi cronológico que esperamos encontrar en una novela realista. Es así como podemos encontrarnos con grandes saltos en el tiempo, ya sea hacia el pasado, el futuro o el vacío.

Por una parte el narrador puede estar hablando desde el presente de Camondo y luego, desde un tiempo en que ni siquiera Cartagena podría haber existido:

- “Ignoraba mi abuela que yo me encontraba en Florencia la noche del 17 de noviembre de 1494, cuando Carlos VIII forzó las gigantescas puertas de San Frediano y los argollones que mordían los leones se cayeron al suelo”

Pág. 438.

- “Yo estuve allí, en esa interminable sucesión de antorchas, resplandor de armaduras, alabardas ...”

Pág. 438.

- “Suerte la mía haber sido testigo de cómo el medioevo añejo expiraba en las calles de Renacimiento.”

Pág. 439.

Camondo viviendo su niñez, se encontraba situado en el año 1494. Y dentro de la misma página, Camondo regresa al presente como si nada hubiese ocurrido. Es este un quiebre en el ordenamiento del tiempo que desarticula la cronología con la cual se presentan los relatos realistas. Puede considerarse, además, que esta presentación ilógica del tiempo sea uno de los puntos de articulación entre el mundo narrativo realista y el fantástico, que destaca en esta novela en tanto relato perteneciente al *contracanon*. Con ello queremos señalar que este tiempo en que Camondo nos narra desde Florencia,

claramente es un tiempo incierto que no se sabe si fue vivido objetivamente o fue creado por la imaginación del narrador-personaje. Empíricamente es imposible que una misma persona viva desde 1494 hasta los tiempos de la decadencia arquitectónica de Cartagena, situada en la década del '60.

En general, podemos señalar que la novela Cuando pienso en mi falta de cabeza, refleja ciertamente un quiebre del mundo realista, trayendo a colación variados elementos que introducen incertidumbre o poca certeza acerca de lo que está ocurriendo. Hay muchos elementos que desencajarían en la historia si esta fuese absolutamente realista, pero hemos descubierto que tanto el mundo narrativo realista como el fantástico conviven, haciendo de este texto un elemento de lectura que considera a un lector activo, por cuanto este es quien completa el sentido del texto al aplicar el trabajo de interpretación sobre hechos que lo pueden confundir. Se presentan así muchos narradores que se turnan y se dan “el pase” del relato, guiados nada más que por la mano del autor.

- “Alguna vez estuve tentado de retroceder hasta Cartagena ...”

Pág. 439.

- “Cuando Marieta la modelo perdió a Camondo...”

Pág. 443.

- “Yo, Marcos Crassus, que por ese entonces frizaba los catorce años ...”

Pág. 461.

Tres narradores distintos en una sola novela. Tres elementos que confunden y exponen existencias diversas, situadas, además, en épocas y espacios distintos.

Los tres planos se conjugan para armar la historia que este autor nos ha querido contar. Las palabras, dentro de lo que es su precisión, van armando los motivos y temas trascendentales de este relato. Lo añejo se va configurando como un motivo desde cada uno de los términos usados y elegidos con mucha inteligencia por Adolfo Couve. Ese motivo unido a otros, forman el escenario de situaciones y acontecimientos dentro de los cuales se mueven los personajes de esta historia. La intriga es una o muchas si se quiere.

Cada uno de los relatos cortos que conforman esta novela tiene como centro un conflicto distinto que confluye junto a otros en la necesidad de hablar del significado del trozo de cuerpo que le falta a Camondo, el protagonista de esta breve, pero intrincada novela.

#### 4.1.3 ANÁLISIS INTERTEXTUAL DEL CONTRA CANON (LO FANTÁSTICO)

Las novelas mencionadas por este título, encierran aspectos que remiten a factores de relación e interdependencia argumentativa-temática, considerando el análisis presentado a lo largo de estas páginas; en otro nivel, refiere a una articulación de tipo genérico-discursivo, en la medida que ambas novelas pertenecen a una peculiar categoría denominada contracanon, debido a su relación con lo grotesco, enmarcado en el mundo fantástico.

Que las novelas mantengan una relación de interdependencia, significa que la segunda de ellas (Cuando pienso en mi falta de cabeza) se sirve del desenlace de la primera (La comedia del arte), para introducirnos a una extraña temática que explora en plenitud un “punto de equilibrio entre la locura y la muerte, en el cual parece balancearse la vida humana”<sup>162</sup>.

Este balance que indaga los aspectos más profundos de la condición humana, es el soporte de las relaciones intertextuales manifestadas en ambas novelas, a saber: la inclinación hacia el viaje, la búsqueda, el amor, la vivencia de la soledad en la vejez, la desnudez, así como elementos detectados durante la lectura como la presencia del cristianismo, divinidades griegas, la ruptura total con el tiempo y la realidad, más la dramática confusión entre la vida y la muerte.

Camondo, un pintor ya entrado en años es el personaje principal que liga ambas novelas, quien desde los orígenes de la novela *La comedia del arte* presenta su accionar expresado en el viaje:

- “...supe de un pintor de mediana edad (...) que trepó un día en un bus interprovincial y se dirigió al balneario de Cartagena...”

La comedia del arte. Pág. 363.

---

<sup>162</sup> Rojas Gómez, Antonio. “Comentario de libros”, *El Mercurio*, Valparaíso, abril de 2000, pág. B17.

Más tarde, al adentrarnos en la novela *Cuando pienso en mi falta de cabeza*”, Camondo, decapitado, continúa su andanza:

- “Anduve a trastabillones (...) Este deambular me condujo hasta las rocas del Capri...”

*Cuando pienso en mi falta de cabeza*. Pág. 436.

Simultáneamente, en la desorientación que implica la ausencia de visión, recuerda que:

- “siendo niño, en mi primer viaje a Italia en compañía de mi abuela, luego de visitar el imponente castillo de Ferrara, descendimos hasta una pequeña plaza...”

*Cuando pienso en mi falta de cabeza*. Pág. 436.

Atendiendo al concepto que denota el vocablo “viaje”, observamos que este apunta a una “jornada que se hace de un lugar a otro, por tierra, por mar o por aire. Camino por donde se hace. Ida a cualquier parte”.<sup>163</sup>

Esta definición se acentúa sobremanera con la vivencia temática de Camondo, en la medida que él mismo propicia un viaje marcado por la perennidad (como veremos más adelante), y las atmósferas propias de las novelas.

La comedia del arte se nutre del viaje motivado por la búsqueda de la perfección artística en la pintura:

- “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. Cuando estén idénticos -se decía- deberían confundirse cielo con cielo y mar con mar, de tal modo que el cuadro desapareciera completamente.”

*La comedia del arte*. Pág. 366.

*Cuando pienso en mi falta de cabeza* nos ofrece al protagonista en el viaje tras la búsqueda de su propia cabeza, rodeada de una atmósfera compuesta por extrañas

---

<sup>163</sup> Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena, Tomo V, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1991, Pág. 4.442.

presencias, como aves que fluctúan entre golondrinas o murciélagos, por ejemplo. Sin embargo, la motivación del viaje se traduce a otro tipo de búsqueda, una más profunda, como veremos al finalizar esta sección.

Camondo va de un lugar a otro, desde la Playa Chica hasta la residencial San Julián, desde el recuerdo de su viaje a Italia, hasta la Florencia de finales del siglo XV. Durante sus viajes, el protagonista estuvo acompañado por Marieta. Ambos personajes se relacionan mediante la relación de pareja. Esta pareja posee una peculiaridad: está enlazada en la inconclusividad de los proyectos personales así como del concepto que Camondo tenía del amor.

De Marieta, sabemos que eligió el oficio del modelaje artístico:

- “Las estufas encendidas y ante la colchoneta, sentados tras un pupitre, los viejos académicos, maestros conocedores de carnaciones (...) Afuera las aspirantes: madres apremiadas de recursos, alguna con un crío restregándose la falda...

Marieta, contaba con apenas quince años cuando se aventuró a buscar ese empleo.”

La comedia del arte. Pág. 367.

Lo que no supo Marieta es que terminaría lanzando porotos al interior del casco de Afrodita, mientras ejercía la posición de esta misma diosa.

A fin de entender qué era aquello que perseguía Camondo, vasta leer la cita que sigue a continuación:

- “Y si el oficio tradicional (...) estaba nuevamente en boga, también (...) la fama, la inmortalidad...”

La comedia del arte. Pág. 369.

De acuerdo con el desarrollo que sigue a esta novela, Camondo renuncia al arte, por lo cual, la fama y fortuna no lo acompañaron en lo que le restó de vida.

Para Camondo:

- “el amor era uno más de sus temas predilectos.”

La comedia del arte. Pág. 383.

El protagonista vivencia el amor a la manera de un objeto, una manera utilizada para retratar sus cuadros realistas. Al no cultivarlo, Marieta lo abandona sintiendo por primera vez el hecho de ser arrojado al vacío por la amada:

- “Marieta regresó a la ciudad de Arica (...) durante mucho tiempo no se supo de ella.”

¿Y Camondo?

Transido de soledad y abandono (...) desafiando viento, lluvia, humedad y pena acudió cada día frente al mar a retratarlo.”

La comedia del arte. Pág. 375-376.

Sin embargo, la novela Cuando pienso en mi falta de cabeza, da a conocer, mediante el relato, una súbita toma de conciencia del protagonista frente a la existencia de sus sentimientos hacia Marieta:

- “Con una palanca he pretendido tantas veces levantar la loza y dejarme caer en ese recinto de sombras, patear ataúdes (...) hasta dar con el féretro de mi modelo. Quitarla de ahí y estrecharla contra mi pecho.

¡La echo tanto de menos! ¡Me haces tanta falta!”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 439.

Instalándose la ancianidad en ambos personajes, el narrador nos introduce al dramático mundo de la vejez, la cual es vivenciada en la soledad, la decrepitud y el recuerdo:

- “Camondo se planteó la honda soledad que trae una edad crítica como en la que estaba entrando...”

“Rogó a su corazón que palpitará por un tiempo para él, sólo para él, que sus venas poco a poco recuperaran su elasticidad perdida, que sus encías sujetaran dientes y muelas (...) pidió a su cabeza no olvidar nombres ni fechas...”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 416.

Marieta por su parte corrió una suerte más desolada. Entra en la patología de la demencia; la locura es un estado de anomalía frente a la realidad.

- “Cuando Marieta la modelo perdió a Camondo, un año antes de su muerte, ya no estaba en su sano juicio. Quizás por soledad o simplemente por pena...”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 443.

En nuestro Seminario, la realidad es entendida como aquel espacio que refleja la razón científica, cargada de empirismo. Esto, lo podemos traducir al consciente colectivo en donde todo lo que es tocado, observado, medido y cuantificado existe, porque lo puedo comprobar. Lo palpable por los sentidos se inserta a este espacio real, arrojando al vacío y negando la posibilidad de existencia de todo cuanto no alcance estos niveles rigurosos de comprobabilidad.

La locura, por su parte, absorbe cada una de las expresiones arrojadas por la realidad, configurando un mundo autónomo, paralelo al real objetivable, poseedor de sus propias leyes. En la locura, Marieta encuentra herramientas para sobrevivir a tan apesadumbrada existencia, en la soledad, en el recuerdo. Esta mujer, esta modelo, realizó su oficio en torno a la desnudez.

El cuerpo humano despojado de atuendos aparece en ambas novelas como expresión del pecado y tentación:

- “Completamente desnuda, como Dios la echó al mundo, se presentó a la mesa...  
¿Te has vuelto loca?- gritó el obispo...  
En muchos años el hombre no le dirigió la palabra”.

La comedia del arte. Pág. 368.

Este hombre, el padre de Marieta, no comprende el propósito de su hija. Ella necesita que él sea el primero en posar los ojos sobre su desnudez, debido a que al ejercer el oficio, otros hombres lo harían.

Si Marieta decide en forma voluntaria ser modelo conociendo los pormenores del trabajo, ¿por qué necesita ser mirada por su padre? Porque así se impregna de aprobación, sin embargo, si lo que ella realiza es arte, ¿para qué la aprobación de “un estricto y fanático obispo mormón?”<sup>164</sup>

En ambas preguntas, develamos una implícita confrontación entre la expresión artística, representada en la desnudez y la negativa por parte de un creyente de la palabra de Dios. Este ser supremo crea al hombre a su imagen y semejanza, desnudo. Marieta se quita los atuendos, queda desnuda, ¿cuál es la diferencia?, ¿dónde está el conflicto? En que la desnudez de Marieta será observada por otros hombres, seres comunes, corrientes y terrenales, en otras palabras, débiles. El mismo Camondo explica a Sandro que cuando la modelo se acerca demasiado al artista y éste olvida su orientación, el profesor debe evacuar la sala. Por lo tanto, la reacción del padre sugiere una tendencia prejuiciosa de pensar en una futura o posible relación sexual.

Dejando a Marieta para explorar la experiencia de Camondo con la desnudez, damos con el episodio en que una hermosa muchacha ofrece, como leeremos a continuación, su propio cuerpo a fin de ser retratado por el propio pintor:

- “...avancé en dirección al pueblo. Entonces la joven volvió a interceptarme el paso, completamente desnuda, el par de senos en sus manos (...) no se trataba de la actitud de una modelo, era la hembra que se insinuaba con una necesidad difícil imposible de no satisfacer; iba a aceptar, ponerme bajo sus órdenes...

-¡No –dije-, aparta, no puedo- y la reja se cerró de golpe, no la volví a ver...”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 471.

Atendiendo a las características extraídas frente al tema de la desnudez –pecado y tentación-, la cita anterior hace referencia a la segunda de ellas. La tentación, comprendida como el ofrecimiento deliberado de una cosa, está representado en la preciosa mozuela que envuelve a Camondo en una situación limítrofe, en la medida que es inducido a realizar un retrato, parte del oficio artístico al que él renunció, voluntariamente.

---

<sup>164</sup> La comedia del arte, pág. 368.

El tema de la desnudez presentada por la novela Cuando pienso en mi falta de cabeza se exhibe desde el ámbito sexual y no artístico, puesto que se canjea por un deseo específico: delinear, contornear profesionalmente indagando en la naturaleza y armoniosidad de las formas que componen el cuerpo, para retratarlo e inmortalizarlo. La desnudez femenina presentada en las novelas, alcanza un alto grado de erotismo a modo de peligro para las tradiciones (metáfora expresada en el obispo mormón), y para la voluntad masculina, encarnada en la claudicación artística de Camondo.

Hemos expresado en la página introductoria a este análisis que existe una relación genérico-discursiva entre las novelas La comedia del arte y Cuando pienso en mi falta de cabeza.

Esta relación responde a la vinculación de ambas con el mundo fantástico, específicamente, en la categoría de lo grotesco.

Evocando la cita de Ana María Matute, insertada en el Marco Teórico de nuestro Seminario referente a El mundo Literario Fantástico, se menciona la conexión entre la fantasía como parte integral de lo real, en la medida que abarca componentes que provienen de los estados mentales y espirituales del ser humano, como la condición onírica del tiempo, la extrañeza de las cosas, los anhelos, los deseos, etc.

Ambas novelas se conjugan en este *juego lúdico* existencial, instalando al sujeto protagonista –Camondo- en un espacio donde lo real se fusiona con situaciones que exceden a lo cotidiano, otorgándole un grado de extrañeza discordante, metamorfoseando la realidad. Es este proceso el que rompe con las leyes científicas asociadas a responder y dar cuenta de los fenómenos naturales, dando paso a la intemporalidad (Camondo viaja al pasado vuelve al presente), asimismo, a la eclosión de los estados mentales de que hablamos anteriormente, donde lo onírico se confunde con la vigilia; la naturaleza de la belleza (desnudez) se transforma a en un trofeo.

Para seguir desentrañando la metáfora que encierran ambas novelas, debemos agregar una característica inherente al género fantástico: la mitología griega. La esencia de esta mitología a punta a dar cuenta del origen del universo y el ser humano. Como creadores, cumplen el rol de establecer un orden mediante leyes u oráculos a todos y cada uno de los hombres. El no cumplimiento del oráculo conlleva el sino trágico de la muerte. Fuera de esta rígida e imparcial categoría de ordenamiento humano, obsequian a

cada uno de ellos alguna característica especial. Camondo recibió el don de la sensibilidad por el arte pictórico. A eso estaba sujetado su porvenir, su destino. Ese era su propósito en la tierra. Cuando desagracia a los dioses devolviendo el regalo, renegó de su destino, lo cual trajo como consecuencia su desenlace fatal.

No debemos olvidar que estamos inmersos en narraciones implicadas en el mundo fantástico, por lo cual al personaje protagonista le sucede algo inexplicable al interior del relato: se convierte en una réplica fidedigna de él mismo, es decir, una versión de Camondo en cera. Paralelamente, ocurre un segundo acto inexplicable que desarticula todo el ordenamiento de los dioses: Marieta, en un acto súbito, arranca la cabeza al muñeco de cera.

Esta desarticulación del mundo establecido despoja de autoridad a las divinidades, las cuales se instalan en segundo plano, desde este inesperado gesto de la modelo al finalizar el relato.

Camondo, pese a lo sucedido no muere, ya que se transforma su materia orgánica. John Dalton afirmó en una publicación de 1811 titulada *Nuevo sistema de filosofía química* que “la materia no se crea ni se destruye, solo se transforma”, por lo tanto, si atendemos a una segunda lectura, el narrador transmite que frente a esta inmensidad infinita llamada universo, –compuesta a base de materia orgánica e inorgánica–, el hombre no cuenta con las divinidades, porque éstas no son capaces de contener las leyes innatas del universo.

Por lo tanto, el quiebre de lo real con lo fantástico se expresa en la conversión en cera, en la medida que la transformación súbita de su materia responde a una transgresión en la realidad cotidiana. El protagonista decapitado, en consecuencia, queda condenado al infinito peregrinaje, al ir a cualquier parte (retomando la definición de viaje desarrollada anteriormente), al caminar sin rumbo fijo.

Establecida la ruptura de los límites entre lo real y la temporalidad, Camondo inicia su viaje entre tiempos históricos anacrónicos: Florencia en 14... Cartago... ¿Cuándo? Como lo indica él: “cuando pienso en mi falta de cabeza...” ¿En qué espacio? “...recuerdo que siendo niño, en mi primer viaje a Italia...” Aquí reside la clave frente a la temática del viaje.

El ex pintor da inicio a su treta en el espacio del recuerdo, lugar donde se conjugan las emociones. Desde este lugar, por otra parte, se articula un elemento propio de lo grotesco: lo onírico. El espacio onírico corresponde a la condición subconsciente de la mente humana, caracterizada por oponerse a la racionalidad; aflora ahí todo aquel deseo reprimido por la realidad consciente en la vida cotidiana, donde no hay límites (como anteriormente lo mencionamos), para los pensamientos más profundos, ni para las búsquedas a través del viaje.

Camondo, por su parte, experimenta al máximo este estado mental en la novela Cuando pienso en mi falta de cabeza. Si existe un episodio mordaz para comprobarlo, es el que relata su sorpresa por encontrar su cabeza al interior de un templo religioso de Cuncumén, especificando en qué momentos se duerme y viaja hasta el coliseo romano, donde se encuentra en un palco apreciando una obra teatral, para luego despertar y encontrarse nuevamente en el lugar donde se entregó al sueño:

- “No supe más, perdí el conocimiento, el control, una fuerza violenta me llevó con una velocidad inaudita hasta depositarme bajo la marquesina de nuestro primer coliseo.

Perdí nuevamente el sentido y al despertar me encontré en medio de la plaza de Cuncumén.

Efectivamente, tras un vidrio, mi cabeza rejuvenecida reposaba, vestida de mártir sobre un cojín carmesí...”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 460.

Siguiendo con el relato, el protagonista duda si efectivamente esa sea su cabeza:

- “Lo cierto es que desde que vi la cabeza tras el vidrio, tuve serias dudas de que fuese la mía; pero así y todo insistí en ello por el inmenso deseo que tenía de encontrarla.”

Cuando pienso en mi falta de cabeza. Pág. 461.

Lo concreto es que la novela nos deja como intriga si Camondo encuentra o no su cabeza, tema ampliamente desarrollado en el Plano Temático del análisis.

Lo cierto es que nos encontramos con la presencia del cristianismo, tal como lo mencionamos en la página introductoria a este trabajo. El cristianismo, al igual que la

mitología griega, responde al origen del mundo. A modo de orden, propicia tres áreas de clasificación para depositar a los que han fallecido: el Paraíso, espacio celestial destinado a los puros de alma donde encontrarán el descanso eterno; el Purgatorio, lugar intermedio donde el alma pasa por un proceso de sacrificios a fin de purificar al alma y así elevarse al Paraíso; y el Infierno. En él, no existen períodos de purificación, porque es el lugar de la condena eterna. Dante define en su célebre obra, *La Divina Comedia*, al infierno como la ausencia de esperanza. El protagonista de las obras *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, experimenta desde lo grotesco, el viaje en el subconsciente pasando por las tres áreas del cristianismo. Ya en *La comedia del arte* el título del primer capítulo “Camondo en los infiernos” nos traslada al último escalafón del ordenamiento cristiano.

En una parte del primer capítulo, cuando Camondo es abandonado por segunda vez –ahora por Helena- el narrador relata que:

- “Asociaba el artista sus pasados ensueños estéticos a violencia infernal.”

*La comedia del arte*. Pág. 381.

Esta frase, nos indica que todo el halo artístico que envolvía a Camondo se encontraba el infierno. Eso es el infierno en *La comedia del arte*: la perenne búsqueda por la belleza perfecta. ¿Acaso no era esto lo que realizaba el protagonista cuando instalaba sus enseres frente al balneario de Cartagena, a retratar el mar?

Cuando Camondo en vida se empareja con Helena, una desequilibrada mental, comparten una vida de dos personas comunes y corrientes, cenan con los vecinos, acuden a comprar sus alimentos. Nada fuera de la rutina de un par de dueños de casa. Sin embargo, el narrador señala:

- “Estaban sus destinos de vacaciones, en receso, de recreo.”

“¿No es esto purgatorio?”

Y si Camondo, por otro lado, se sintió tan a gusto con el purgatorio, lo comprendo, por que es común que los artistas, a veces cansados de la trascendencia (...) se conmuevan con los temas de aconteceres anónimos y seres deslucidos; destinos que transcurren en el total desprecio de volverse modelos del resto.”

*La comedia del arte*. Pág. 378.

En este contexto, el purgatorio responde a la suspensión de sus destinos, como leemos en la cita. El paraíso podemos vislumbrarlo en las últimas páginas de la novela *Cuando pienso en mi falta de cabeza*.

Camondo pensaba que el paraíso residía en la luz. Precisamente, al infiltrarse e incluso participar toda la noche de una fiesta burguesa, el anfitrión nota su presencia al amanecer e indica a unos “matones” que lo expulsen del fabuloso recinto. En ese minuto lo reconoce Aníbal, un Cónsul chileno, que siente dicha al encontrarse en medio de aquel gentío a alguien tan importante como Camondo. Finalizada la velada, el Cónsul se retira con el ex pintor en medio de una iluminada mañana.

Al interior del vehículo, Aníbal pregunta al ex pintor hacia dónde se dirige, a lo que Camondo responde con un prolongado silencio.

El paraíso es la luz metaforizada en el amanecer del día posterior a la fiesta. En este lugar, Camondo no tiene paradero fijo, porque está descontextualizado de espacio.

Al interior del palacete donde concurría el jolgorio social, Camondo es reconocido finalmente como artista, una vez que ha deambulado por los escurridizos espacios de lo fantástico, ya que durante su estadía en la realidad, nadie lo hizo. Tal reconocimiento lo podemos advertir en la pregunta del Cónsul al anfitrión de la fiesta:

- “¿No sabes, Carranza, a quién cobijas bajo tu techo?”

*Cuando pienso en mi falta de cabeza*. Pág. 476.

Retomando la cita que alude al rol de modelo a que se someten los artistas, el protagonista es transformado en modelo de su persona, por lo tanto el viaje realizado desde las profundidades del infierno, estando vivo, para llegar al paraíso se explica porque estuvo en busca de sí mismo para traducirse y entender qué o cuál era la razón de su existencia como esencia humana, lo que se traduce en una profunda crisis existencial.

“Traducir la esencia misma de las cosas”<sup>165</sup> era el propósito de Camondo. ¿Cuál es la esencia misma de la vida? No lo sabemos, a pesar que el protagonista ascendió

---

<sup>165</sup> La Comedia del arte, pág. 369.

hasta el Paraíso a fin de encontrar la respuesta hallando en su viaje y en su búsqueda, que para él “lo fúnebre o lo mortuorio es el duelo por la imposibilidad de la vida.”<sup>166</sup>

El Cuarteto de infancia junto a las novelas que componen el “contracanon” peregrinaron, llevados por la voz de un narrador que conocía intrínsecamente a sus personajes, un largo camino de búsqueda por su identidad en el proceso del autodescubrimiento.

En nuestro Seminario, la identidad es entendida como el sentido de pertenencia hacia algo. Los personajes deseaban sentirse parte de algo, en la medida que los escenarios, tanto arquitectónicos como emocionales que enmarcaron la totalidad de las novelas, fueron provistos de miseria, zozobra y engaño. Basta tomar como ejemplo para validar el enunciado anterior a Camondo, muñeco de cera descabezado que oculta la realidad de su fisonomía en la capucha de un monje franciscano.

La hipótesis central de nuestro Seminario es responder el porqué del quiebre realista y el porqué la exploración de la narrativa de Adolfo Couve en lo fantástico. La respuesta reposa sobre la necesidad de utilizar al mundo fantástico para encontrar explicaciones ante la temática existencialista del autor: ¿quién soy yo? Este mundo ofrece al creador espacios dignos de ocupación para tan noble tarea indagando, ya sea en el subconsciente o en lo onírico aristas de orientación que sustenten su continua reflexión frente al cuestionamiento por la identidad personal y humana.

---

<sup>166</sup> Valente, Ignacio: Reseña de El Mercurio, Marzo de 2000, pág. 2.

## CAPÍTULO V

### 5.0 CONCLUSIONES

Por medio del estudio y posterior análisis del corpus seleccionado para este Seminario, es que hemos llegado a establecer un conjunto de conclusiones que nos ayudarán, a nosotros y al lector en general, a entender mejor la narrativa de Adolfo Couve.

Couve expone en sus obras un tratamiento literario de lujo, una hechura formal de alto nivel, por medio de una prosa exquisita proveniente de la escuela flaubertiana; al adscribirse al realismo de Flaubert, toma técnicas narrativas como el uso de narrador omnisciente, el estilo indirecto, el uso de la descripción acotada y el diseño de los personajes, el principio de verosimilitud, sustentado en lo que Roland Barthes llama el “efecto de lo real”. Es decir, hablamos de procedimientos narrativos característicos que parecen perdidos allá en el siglo XIX, quedando transpuestos respecto de innovaciones literarias del siglo XX, no obstante le permiten dar fuerza y vida a sus relatos. Es por eso que su estilo se diferenciaba notablemente de su generación, pero no fue esto en desmedro de su calidad escritural, ya que es bien recibido por la crítica en general.

El contexto histórico de Adolfo Couve tiene como hecho relevante el golpe de Estado de 1973, lo cual marcó notablemente la literatura chilena en general. Fue así como los escritores que se quedaron en el país tiñeron su obra de simbolismos y remembranza por el pasado; no intentaron reproducir literalmente el mundo donde se gestaba. En cuanto a los que partieron, su producción literaria, en su mayoría, tiene como característica retratar el tema socio-político de Chile, por lo tanto, escriben a partir de la nostalgia y la memoria.

Nuestro autor, en cambio, no trata esos temas, sino en raras ocasiones, como por ejemplo en su novela *El Pasaje*, y solo con el afán aparente de contextualizar su relato.

Para configurar su universo ficcional, más específicamente el “efecto de realidad”, Couve se vale de diversos recursos; uno de ellos es el uso del lenguaje, el cual presenta variadas características que hacen de aquel universo algo reconocible y “verosímil”, al concordar con los parámetros universales de lo posible.

El lenguaje utilizado por nuestro autor es descriptivo, y en ese proceso utiliza algunas estrategias que son comunes a la mayoría, si no a todas sus novelas. Como por

ejemplo, los contrastes entre luz y sombra. Estas oposiciones nos otorgan una atmósfera envejecida, dando la idea de algún tiempo remoto que insinúa el color sepia que caracteriza sus relatos. Esto se hace patente, además, por el uso repetido de palabras plenas en anacronías que nos parecen situar en otra época.

En consonancia con lo anterior, usa un léxico cargado de un tono melancólico que se traspa a sus novelas, resaltando aquellos mundos sencillos, humildes y otras veces sacrificados, lo que también destaca la soledad y el abandono del que se impregnan los mundos narrados. Estas características, manifiestan, de alguna manera, la visión de mundo del autor, que se encuentra marcada en la depresión, la amargura y el desengaño, tiñendo de desencanto a aquellos personajes a los que les da vida, así como a las historias que los involucran.

Otra de las características esenciales y correspondientes con el léxico son las descripciones de los personajes dadas por medio de sus acciones, lo que otorga mayor libertad al lector para interpretar o deducir sus modos de ser.

El Cuarteto de infancia es el reflejo de una sociedad impregnada del “proyecto histórico de la modernidad”, en tanto el mundo narrado muestra claves culturales como la soledad y la construcción de sujetos melancólicos, quienes son parte de familias igualmente solitarias y que mantienen relaciones sustentadas en el engaño y la fragmentación. Eso explica que los personajes yazgan inmersos en una soledad y monomanía constante, la cual rodea sus vidas sin oportunidades de escape o salida. De esta forma, el Cuarteto es manifestación de una identidad sustentada en familias que se envuelven en redes de falsas apariencias y desencuentros, en la medida que cada miembro vivencia en forma personal una melancolía de la cual no puede escapar.

Las diferentes temáticas que nos presenta Couve en el Cuarteto de la infancia son simples, cotidianas, rasgo que caracteriza la narración realista. En ese sentido, sus novelas más que mostrar un tema rebuscado, nos presentan temáticas corrientes, pero exquisitas en su tratamiento.

Los temas nacen de la misma fragilidad, desamparo, miseria e intrascendencia de los personajes. Por medio de sus temáticas, el autor expone la esencia misma del ser humano, sus dolores más profundos, sus necesidades, sus miedos, sus defectos, etc., en general lo que el ser humano desea esconder, mutar, ocultar. Couve expone lo

desagradable del mundo, eso que lo encanta, le conmueve, y que el realismo, como proyecto estético, desea mostrar en su máxima plenitud. Nuestro autor logra así “desmitificar toda la grandeza humana”. El pesimismo y la cotidianidad son los estandartes de sus novelas, estandartes que enarbola con gran orgullo y desenfado en sus escritos.

El tipo de ser humano que Couve crea en sus novelas pasa por la vida sin pena ni gloria; son personajes vulgares, frágiles, marginales, o misteriosos. Los niños protagonistas aparecen como perdidos, sin rumbo, sin un futuro claro, ni siquiera con un presente estable; son niños objeto, pasivos, subordinados a los deseos arbitrarios de los adultos que conviven con ellos. Sin embargo, estos pequeños guardan dentro de sí una esencia única y privilegiada, que sale a relucir en escasas oportunidades, pero que cuando lo hace cambia la trayectoria de la historia y provocan en el lector satisfacción y agrado. Son seres desvalidos, pero con una gran fuerza interior que proviene de las experiencias caóticas que les ha tocado vivir.

En general, los personajes, no son dueños de su destino. Este los golpea, los trae y los lleva, sin que ellos tengan mucho que decir o hacer. Son seres entregados, resignados, la mayoría de las veces tristes y melancólicos. La felicidad llega a ellos en contadas ocasiones, sin permanecer por mucho tiempo, esfumándose en el horizonte como una estrella fugaz, que a ratos les brinda luz y calor, para luego dejarlos en la más absoluta oscuridad, sumergidos en el lado marginal del mundo.

De ahí que Couve se haya sentido tan atraído por el realismo, ya que le otorgó la posibilidad de entregarle protagonismo a esos seres tan abandonados. Es destacable en tal sentido que esos personajes intrascendentes de sus novelas alcancen una “extraña grandeza”, por medio de su prosa.

La descripción detallada y exhaustiva de los espacios en los cuales los personajes habitan y se desenvuelven, es un aspecto significativo y recurrente en las novelas del canon realista analizadas en nuestro Seminario. Por medio de ese procedimiento narrativo, el autor nos sumerge en el ambiente de sus textos, nos transporta hacia ellos, hacia su mundo ficcional, reconociendo en estos elementos de nuestro propio mundo, en virtud del “efecto de realidad”.

Las descripciones, además, provocan pausas en la trama. El narrador detiene por un momento su desarrollo, para relatar de forma detallada e intensa, ya sea los ambientes o el aspecto físico de los personajes. Esto le otorga al relato mayor misterio, intriga y tensión narrativa, ya que el conflicto y su posterior resolución no se dan a conocer en forma inmediata. Estas pausas causan que el lector se involucre, se imbuja en la novela, dotando a esta de mayor riqueza, viveza y atractivo.

Los ambientes son de real y vital importancia en estas novelas; al describirlos, el narrador nos sumerge en la decadencia humana, expuesta y representada fielmente en los espacios. En reiteradas ocasiones, estos nos dicen mucho sobre cómo son y actúan los personajes que los habitan, es decir, por su intermedio podemos inferir sus características psicológicas primordiales.

Al situarnos ahora en las novelas “contracanonicas” *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, sentimos una profunda admiración hacia Adolfo Couve, en tanto indaga magistralmente las materias referidas a las esferas internas de lo humano, al preguntarse por la razón de la existencia y el destino al cual esta se ajusta. Al movilizarse por ambos niveles de la realidad, Couve pretende, con alevosía, aventurarse a la búsqueda de estas esferas para encontrar la respuesta.

La respuesta encontrada en lo fantástico radica, contradictoriamente, en que no la hay, ya que nadie conoce la razón de la estadía humana en la tierra. Por este hecho, nuestro autor se desenvuelve en el espacio de lo onírico; tal vez en este lugar se pueda encontrar aquello que buscó.

Lo fantástico se constituye, principalmente, por la conformación de una atmósfera que se diluye entre lo real y lo posible, configurando lo grotesco, un elemento determinante para que se produzca, dentro del relato, una interesante forma de crear mundos narrativos.

Así pues, Couve genera esos espacios fantásticos mediante el uso de un lenguaje que impregna sus “escritos” de una sensación incómoda e incierta, la cual configura un emergente ambiente de extrañeza, en donde se manifiesta la multiplicidad de realidades que, como seres humanos, pueden vivenciarse.

Al ser *La Comedia del Arte*, una novela que rompe con el canon asumido por Couve, encontramos elementos que le dan fuerza y vitalidad para crear un acertado efecto fantástico. El ambiente en las que se sumergen las áreas de lo grotesco, constituye una oposición dialéctica con la belleza plasmada pictóricamente en ciertas áreas, siendo la naturaleza su gran fondo: el mar, la playa, el cielo, los bosques, se ilustran coloridamente, junto con su eterna sensación de nostalgia y recuerdo. Elementos oníricos, fantasmagóricos e irreales constituyen parte importante de *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, a la vez que lo grotesco continúa siendo también un poderoso eslabón en la cadena de lo fantástico.

En ambas se encuentra contenida entonces la gran demostración escritural de nuestro autor, quien logra expresar el profundo sentir humano y, en ocasiones, el sin sentido de las acciones de la vida.

Lo fantástico es breve y rápido en su desenlace, por lo que otorga una velocidad y un ritmo temporal que se alterna con la narración y la existencia de los diversos personajes, quienes a su vez deambulan entre la decadencia y el recuerdo, el amor y la locura, integrando una existencia aparentemente simple, una existencia en la que se encuentran variadas semejanzas con la vida real.

Cabe decir que lo fantástico no debe ser considerado como un mero accidente en la narrativa de Couve, ya que es un elemento que constituye parte integral de su cambio de registro, evolución y transformación como escritor.

Con ese elemento, su obra narrativa presenta entonces marcas textuales inconfundibles en la construcción del espacio narrado, evidenciadas en la presencia de un ambiente grotesco y onírico, además de la existencia de personajes extraños y ajenos que rompen la realidad narrativa, esto no hace sino incomodar la percepción habitual del lector, quien debe enfrentarse ante un acontecimiento que transgrede la cotidianidad aparente de la vida.

Debido a esta ruptura del registro estético, vemos que se valida nuestra hipótesis principal. Así, ese “efecto fantástico” se relaciona con la configuración de un mundo narrativo que se propone como verosímil en sí; para que este “efecto” se haga evidente y patente en la obra, debe existir primero un canon que la sustente y del cual se diferencie,

en nuestro caso, como hemos visto en el desarrollo y análisis de nuestro Seminario, se trata de la estética realista, presente en las obras de El Cuarteto de infancia.

Nuestra hipótesis referida a si Couve establece o no en el texto literario una forma de cuestionar la “imagen” de la realidad, entregada mediante la construcción de los personajes, ha sido constatada, ya que la realidad que se presenta en los relatos se muestra cargada de marcas que pueden interpretarse como crítica indirecta, tanto del accionar humano y existencial como social. Por ejemplo: la fragmentación familiar, el cristianismo vivenciado por algunos personajes de manera equívoca, que no manifiesta la propuesta de esta doctrina, y cómo la modernidad irrumpe en las relaciones humanas modificándolas irreconciliablemente, distantes de cualquier proyecto colectivo articulador.

Por todo lo expuesto, como grupo de investigación, pensamos que Couve era y es un gran escritor, aunque poco valorado por el “público” en general. Nosotros, al igual que los estudiosos, elogiamos su prosa y gran talento escritural, pero también nos seduce la manera de exponer la realidad, el modo en que logra introducirse en los laberintos más recónditos de la cotidianeidad, y mostrarlos tal cual son, para conmover y llegar a la fibra más íntima del lector, ya que este se identifica a tal grado, que hace propio cada relato, logrando una gran complicidad y empatía entre él y la obra.

En el transcurso de nuestra investigación y estudio, logramos comprender a cabalidad, cómo se conforman y configuran; el mundo realista y el fantástico, cuáles son sus conexiones, semejanzas y diferencias. Desprendido de lo anterior, entendimos que son mundos que se complementan, ya que uno (mundo fantástico) existe gracias al otro (mundo realista). También, cómo dentro de un mismo autor, existen marcas temáticas y estéticas que son recurrentes y que nos exponen la visión de mundo que desea comunicar y a la cual él se adscribe.

“Una clave privilegiada para ingresar al mundo narrativo de Adolfo Couve son sus personajes: el tipo humano y la hechura que les confiere, así como también la relación que ellos guardan con su autor”<sup>167</sup>. Esta apreciación del crítico literario Ignacio Valente, nos sumerge en un ámbito poco explorado dentro del mundo literario de nuestro autor, el cual se refiere a la relación de la vida de este con los personajes de sus obras. Por medio de nuestro análisis nos percatamos de que, por ejemplo, Camondo y Couve,

---

<sup>167</sup> [www.couve.cl](http://www.couve.cl)

albergan semejanzas en sus historias de vidas: ambos viven en Cartagena, son pintores realistas y poseen características psicológicas comunes, como la melancolía y la tristeza.

Cabe preguntarse por los motivos de estas conexiones, además si estas son ingenuas o intencionales. Son preguntas que no nos compete responder en nuestra investigación actual, pero que creemos son interesantes y relevantes de explorar y responder en investigaciones futuras.

Otro tema que surgió durante nuestro trabajo, y que dejaremos abierto, es por qué nuestro autor cambia de registro estético de manera tan abrupta y desconcertante, siendo que durante toda su vida escritural, se definió a sí mismo como realista, rompiendo con esta adhesión estética, para situarse en sus dos últimas novelas en el mundo fantástico.

Para finalizar, podemos decir que Couve nos transporta a un mundo humilde, sencillo, marginal, pero a la vez lleno de significancias y encanto, siendo un faro que ilumina la literatura en general, viéndose impedido de abandonar aquel impulso indómito que lo llevaba a escribir.

Su vida fue un libro que dejó abierto en el momento que decidió dejar de existir, y que tal vez nunca se cerrará. Al menos en lo que a literatura respecta, ya que Couve seguirá por siempre existiendo al interior de sus relatos.

Hoy queremos coronar a nuestro autor, con los laureles del reconocimiento a los cuales se negó; ahora, en la ausencia de la carne, solo nos queda elogiar sobre la tumba su herencia literaria, que permanecerá eternamente en las conciencias de quienes los conocieron, odiaron y por cierto amaron.

## CAPÍTULO VI

### 6.0. PROPUESTA PEDAGÓGICA

#### 6.1. Desarrollo y descripción de lo realista y lo fantástico bajo la mirada de Adolfo Couve

##### ❖ Descripción de la propuesta

En las instancias finales de nuestro Seminario de Grado, hemos querido incluir una propuesta pedagógica, que muestre la viabilidad de desarrollar en el aula la temática de nuestra investigación, lo cual ciertamente nos sitúa en un plano teórico y práctico.

El plan propuesto por nuestro grupo se justifica, principalmente, por la conexión directa entre dos temáticas tratadas como ejes de nuestro Seminario y una de las unidades de literatura involucradas como Contenido Mínimo Obligatorio, dentro de los programas para la Enseñanza Media.<sup>168</sup>

El tiempo estimado para el desarrollo de las siguientes tres unidades es de 25 horas de aula, lo que corresponde, en este nivel, a cinco semanas de clases, proporcionales a toda la unidad de los contenidos de Literatura.

La siguiente propuesta se desarrolla por medio de tres unidades destinadas a ser aplicadas en el nivel de 2º año medio.

Los nombres de presentación de estas unidades corresponden a:

1. Redescubriendo el mundo realista.
2. Lo fantástico: expresión de las existencias ocultas.
3. ¿Comprendo a Adolfo Couve? Problemas de léxico.

---

<sup>168</sup> Ministerio de Educación: Programa de Estudio Segundo año Medio, Lengua Castellana y Comunicación, Unidad de Currículum y evaluación, Santiago, 1999.

La aplicación teórica de estas unidades se hará por medio del desarrollo de clases expositivas, integrando la participación activa del estudiantado a través del diálogo rescatando la importancia de los “aprendizajes significativos”<sup>169</sup> y el valor de las conductas de entrada en cada clase impartida, reconociendo que el factor tiempo es el que generalmente juega en contra para desarrollar y aplicar el programa de las unidades.

El “aprendizaje por descubrimiento”<sup>170</sup> estará también involucrado en la propuesta expuesta a continuación, por cuanto es una herramienta útil que rescata el valor de la curiosidad y de la libertad en la forma de adquirir los conocimientos por parte del estudiante. El respetar los diversos ritmos de aprendizaje es un componente que también estará considerado, dentro del descubrimiento personal de aquellas características que configuran tanto la literatura realista como la fantástica.

## 6.2. Criterios que sustentan la propuesta

### 6.2.1. Desde el ámbito curricular

La Segunda Unidad de los Planes y Programas de estudio para Segundo año medio, presenta como Contenido Mínimo Obligatorio:

Lectura formativa – activa y participativa- de obras literarias, a partir de la que se genere:

- Comprensión de la literatura como creación de realidades ficticias por medio del lenguaje.
- Comprensión de algunos criterios para clasificar los mundos ficticios:
  - a) Según el tipo de realidad que presenten (cotidiana-onírica-mítica).
  - b) Según el efecto perseguido por su representación (realista-fantástico-maravilloso)

---

<sup>169</sup> Entenderemos por aprendizaje significativo aquel en que prevalece la importancia de conectar algún contenido nuevo, con aquello que ya está presente en la memoria y que, en la mayoría de las ocasiones, corresponde a asociaciones de lo académico-teórico con las experiencias de vida cercanas de los alumnos.

<sup>170</sup> Este modo de aprender se centra principalmente en explotar la curiosidad del alumno y su interés por descubrir. Importa aquí ir, poco a poco, intercalando una clase en donde los alumnos solo escuchan aquella en que ellos descubren aquello sobre lo que se le cuestiona.

- Reconocimiento de diversos tipos de mundos ficticios representados por la literatura y los medios de comunicación.
- Apreciación de la lectura literaria activa y participativa como resultado de la adquisición de los contenidos precedentes.”<sup>171</sup>

Entonces, la propuesta pedagógica en sí se justifica por presencia en el currículum oficial, donde se abordan la temática realista y fantástica como manifestaciones lingüísticas, que involucran tanto a la literatura como a los medios de comunicación.

Las actividades estarán orientadas, por una parte, a desvincular físicamente al alumno, en la medida de lo que se pueda, de su entorno escolar inmediato. Por otro lado, una vez inserto en un contexto desconocido, se le dará la oportunidad al alumno de realizarse artísticamente, combinando diversas formas de expresiones literarias.

#### 6.2.2. Desde el ámbito teórico

Haciendo la asociación entre el desarrollo y análisis de nuestro Seminario de Grado, con lo establecido como Contenidos Mínimos Obligatorios para el Segundo año de la enseñanza media, desarrollaremos como conceptos principales en nuestras Unidades Temáticas:

##### a) Literatura Realista:

- Definición de Realismo.

##### b) Literatura Fantástica:

- Definición de Mundo fantástico
- Definición de lo grotesco.

##### c) Lexicología:

- Descripción y análisis del léxico en una obra de Adolfo Couve.
- Diferencias diacrónicas y diastráticas: posibles interferencias en la comprensión de los relatos de Couve.

### 6.2.3. Desde la viabilidad de la propuesta

Principalmente, esta propuesta estará condicionada por la visión institucional que tenga el establecimiento en que realicemos nuestras actividades pedagógicas. Las características del lugar en el que se desarrolle nuestra labor, condicionarán la posibilidad de lo que propongamos. En algunos casos, según lo que hemos percibido, las programaciones y planificaciones se ven radicalmente transformadas por diversos motivos y este material se ve deteriorado, segmentado y, en algunos casos, mejorado.

Hemos pensado, además, que los recursos materiales necesarios para el desarrollo de las tres unidades, se consiga por medio de la autogestión. De este modo, la aplicación integral de las tres unidades y su éxito, dependerá en forma exclusiva del alumno. Ciertamente, el profesor jamás quedará exento de incidencia, tanto en los logros como en los fracasos de sus alumnos, pero lo que aquí queremos mencionar es que las propuestas que se expongan dentro de la planificación, podrán ser inviables por cuestiones asociadas a obtener los recursos materiales.

Cabe señalar que la aplicación de estas unidades, dependerá de los conocimientos previos que el alumno presente como conducta de entrada. Por otra parte, debemos considerar las diversas diferencias entre los jóvenes, que aunque de edades muy similares, pueden presentar enormes brechas en cuanto a la capacidad de aprendizaje, capacidad de memorización, nivel de concentración, etc.

### 6.2.4. Desde el ámbito de la selección del material bibliográfico

Tanto para el material sugerido como el utilizado en la confección de las planificaciones curriculares de esta propuesta, el criterio que primará será el de la relación de pertinencia de los textos con los temas de estudio, además de tratar de

---

<sup>171</sup> Ministerio de Educación; Programa de Estudio Segundo año Medio, Unidad de Currículum y Evaluación, Santiago, 1999, pág. 47.

seleccionar material bibliográfico que directa o indirectamente, toquen temas interesantes para los jóvenes.

Los textos de corte fantástico, principalmente, son considerados por nosotros como textos que demandan del alumno competencias tan importantes como las de inferir e interpretar, tan dejadas de lado hoy en día, debido a la influencia de la televisión y su escaso o nulo aporte al desarrollo de la imaginación creadora.

#### 6.2.5. Desde el ámbito de la evaluación

En la futura aplicación del modelo de esta propuesta, primará la evaluación de proceso (formativa), por sobre la sumativa.

La evaluación sumativa fija solo su atención en el producto esperado, pero el camino que se recorrió para llegar a él no fue considerado. Entonces, preferimos utilizar la evaluación de proceso, debido a que ésta con su correspondiente lista de cotejo, nos permitirá observar las fallas durante el camino que se recorrerá para lograr el aprendizaje esperado.

Entonces, y antes de que esté todo el proceso evaluativo terminado, el profesor podrá investigar y/o interpretar un posible deterioro en el desarrollo de las actividades, para variar la modalidad de las clases, la forma en que se evalúa, la desmotivación o cualquier elemento que esté interfiriendo en el correcto desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje.

#### 6.2.6. Desde el ámbito de la formación valórica

Esta propuesta pretende provocar una toma de conciencia, por parte de los alumnos, para hacerlos considerar como un aspecto válido en sus vidas, la configuración del mundo “ficcional” y su alejamiento entre este concepto y el de “mentira”.

Realismo y fantasía pueden ser conceptos que para los alumnos de segundo medio sean excluyentes, y los podremos asociar a los de verdad y mentira para hacerles ver la diferencia. De este modo, esta propuesta pretende enfatizar los OFT denominados:

- La persona y su entorno.
- Conocimiento y autoafirmación personal.

### 6.3. EXPOSICIÓN DE LA UNIDAD TEMÁTICA N° 1

Conceptos teóricos fundamentales para el desarrollo de la Unidad N° 1

#### **“Redescubriendo el Mundo Realista”**

##### 6.3.1. Concepto de mundo narrativo

Corresponde a un universo ficticio que se manifiesta a través de las palabras que lo narran y describen, estructurándose mediante la configuración de espacios, tiempos, personajes y acontecimientos. Puede alimentarse de la realidad, de hechos concretos e históricos si se quiere, pero estos, al ser utilizados en la narración, se transforman en una realidad independiente de aquella desde donde han sido extraídos.

Existe una variedad de mundos narrativos que, en la mayor parte de los textos de estudio para segundo medio, se clasifican en:

- mundo mítico
- mundo legendario
- mundo realista
- Mundo fantástico

##### 6.3.2. Definición del mundo realista

Se caracteriza por ser un mundo narrativo que se adhiere a la lógica de realidad externa. Su forma consiste en ajustarse a ella, manifestando, en forma objetiva, las características y/o rasgos de una época, el lugar y el tipo humano.

La observación se presenta como una técnica mediante la cual el escritor realista percibe el mundo y, esta técnica, se traduce en una descripción minuciosa de la realidad que el autor desea reflejar en su texto. Esta técnica se utiliza para hacer del mundo realista un mundo narrativo ficticio más creíble y/o cercano a la realidad objetiva.

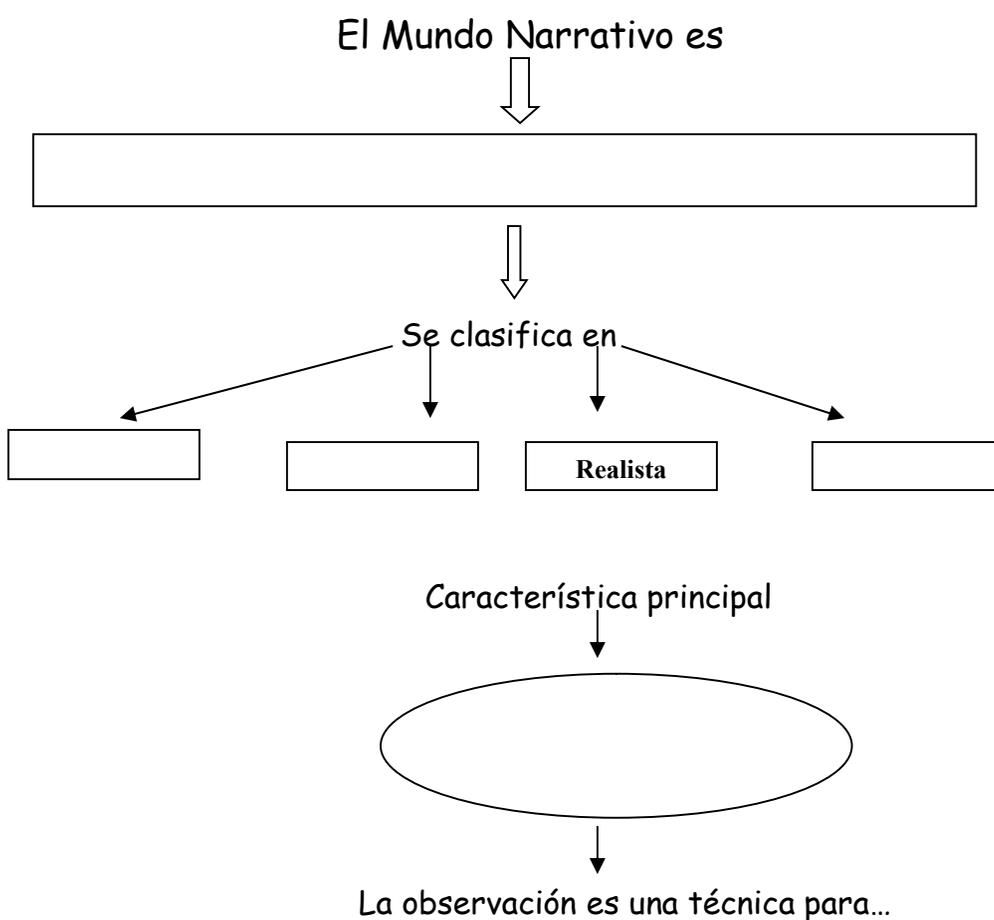
## GUÍA N°1

# Redescubriendo el mundo realista

### + Actividad Grupal

Organizados en grupos de seis personas, realiza con tus compañeros un mapa conceptual sobre el concepto y las características del mundo realista explicado anteriormente.

**Ejemplo:**



## Actividad Grupal

Individualmente lee el siguiente fragmento de la novela *El tren de cuerda* del escritor chileno Adolfo Couve e identifica las características del mundo realista antes aprendido.



**Adolfo Couve**

Chileno (1940-1998). Escritor y pintor, entre sus obras destacan; *Alamiro* (1965), *El picadero* (1974), *El Pasaje* (1989), *El Cumpleaños del Señor Balande* (1991), entre otros.

### **El Tren de Cuerda (1976)**

Julián Madraza era el responsable del estado actual de la quinta. La heredó a la muerte de su padre cuando recién terminaba el colegio, y la soledad de su madre lo obligó a permanecer en ella. A Julián le disgustaba el campo. Desde niño anheló seguir la carrera de medicina, pero como llegado el momento no se atrevió a enfrentar a la viuda para darle a conocer sus inquietudes, ella, consciente de esta debilidad, lo obligó a cultivar esas tierras como una manera práctica de solucionar el problema económico de ambos.

Las relaciones entre Julián y su madre pasaron por muchas etapas, casi todas de resentimiento. Sin embargo, cuando Madraza cumplió treinta años y la madurez le enseñó a desconfiar de las prestigiosas carreras liberales, al saber del uso y abandono que tantos compañeros de colegio hacían de esos títulos, valoró su existencia regalona y olvidó su antigua frustración, aduciendo que ahora asumía la vida con un sentido más realista. Entonces cambió de actitud respecto a su madre, produciéndose entre ellos una aparente complicidad. Sólo aparente, puesto que ella, mujer muy compleja, al presentir que su hijo desistía de su antigua vocación y se dejaba conducir dócilmente entre frutales y viñedos, sintió un gran desengaño. Carecían de interés para ella los seres que dejaban de estar en conflicto. Le había ocurrido con su esposo, quien en su época trocó el cuidado de la quinta por el amor conyugal, despertándole un rencor inconcebible. Era de esas personas que sienten pudor por las relaciones directas. Si su esposo hubiera hecho prosperar la quinta, ella lo habría amado hasta la locura. Si su hijo Julián, pensando continuamente en sus antiguos camaradas y en la escuela de medicina, se hubiera entregado al cultivo de esas tierras, habría adquirido ante sus ojos la talla de un hombre superior. Pero cuando sospechó que renunciaba, le resultó intolerable. La imagen del padre calzó con la del hijo, y ella, doblemente herida, dejó la quinta y se refugió en Olmué, donde tenía parientes.

Julián no logró entender esta actitud; ahora que desistía de su sueño, era cuando ella se iba.

Sólo la visitó en una ocasión. La señora lo recibió en cama, y solía narrar Madrazo a sus inquilinos que, al verlo avanzar, se arrancó de un tirón la peluca, como para advertirle que la visita no se repitiera.

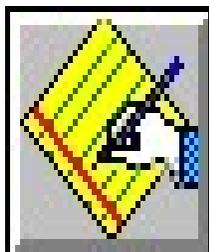
Cuando Julián perdió a su madre tenía cuarenta años. Era alto y grueso. Se dejaba unas descuidadas patillas, colorinas en su mocedad, ahora entrecanas, que hacían pensar en los últimos destellos de un fuego consumido. Las mejillas sonrosadas, los ojos pequeños e incoloros. Las cejas, el único detalle firme de su cara, le eran ajenas, como postizas. La enorme barriga descansaba en el cinturón, ocultando la hebilla. Siempre usaba, fuera y dentro de la casa, botas, fusta y sombrero de paño. Fumaba cigarrillos fabricados por él mismo. Poseía una bolsita de cuero para el tabaco y cajas de papel de arroz. La bolsita se cerraba por medio de una minúscula argolla. En sus manos anchas y velludas mostraba varios anillos, que contrastaban con su indumentaria campesina. Lo más característico era su risa. Afluía de golpe y se desarrollaba cada vez más sonora y contagiosa.

Sus gustos eran sencillos, pero impropios para el lugar. Tenía predilección por los mariscos y la ópera. Tanto lo uno como lo otro debía buscarlo lejos. Era dichoso cuando su capataz se los traía frescos. Si por los alrededores de la casa se escuchaba la grabación de «Una furtiva lágrima», era seguro que Madrazo comía ostras.

Bien temprano, hacía llamar a su escritorio a Rómulo, el campero, y disponía la jornada. Afuera, en el patio enladrillado, le aguardaba su caballo con silla mexicana. Subía a él con dificultad y se alejaba por entre los viñedos y frutales muy lento, sin apurar jamás el tranco, deteniéndose de vez en cuando ante un grupo de inquilinos para darles indicaciones con la fusta. El sombrero blanco de Madrazo se vía toda la mañana sobresalir por entre su viñas.

**Fragmento (extraído de la Narrativa completa, Seix Barral, 2003).**

## Actividad Individual N°1



A partir de las características aprendidas acerca del mundo realista, te invitamos a vivenciar la experiencia de escribir un cuento basado en tu propia historia familiar. Para esta aventura, te recomiendo utilizar la técnica del narrador omnisciente, ya que él lo sabe todo! Además, integra las características del mundo realista extraídas del fragmento de la novela leída con anterioridad. El cuento debe alcanzar dos páginas de extensión.

## Actividad individual N° 2

Escucha y lee atentamente este tema musical, a fin de desarrollar las preguntas formuladas a continuación, cuyo tema apunta a plantear las reflexiones sobre el rol que ocupas en nuestra sociedad.

Recuerda que, por otro lado, estamos tratando de distinguir cuáles son aquellos elementos de la corriente estética llamada **realismo** y dónde es que estos elementos se hacen presentes tanto en la narrativa de Adolfo Couve como en la letra del tema musical que escucharás a continuación.

### No necesitamos Banderas

(Los Prisioneros)

Con la autoridad que nos da el buen juicio  
Y en pleno uso de nuestra razón  
Declaramos romper de forma oficial  
Los lazos que nos pudieron atar alguna vez  
A una institución o forma de representación  
Que nos declare parte de su total  
Con toda honestidad y con la mente fría  
Renegamos de cualquier color  
Ya todas las divisas nos dan indiferencia  
Renegamos del cualquier patrón  
Se llame religión se llame nacionalidad  
No queremos representatividad  
No necesitamos banderas  
No reconocemos fronteras  
No aceptaremos filiaciones  
No escucharemos mas sermones  
Con la autoridad que nos da el buen juicio  
Y en pleno uso de nuestra razón  
Declaramos romper de forma oficial  
Los lazos que nos pudieron atar alguna vez  
A una institución o forma de representación  
Que nos declare parte de su total  
Con toda honestidad y con la mente fría  
Renegamos de cualquier color  
Ya todas las divisas nos dan indiferencia  
Renegamos del cualquier patrón  
Se llame religión se llame nacionalidad  
No queremos representatividad  
No necesitamos banderas  
No reconocemos fronteras  
No aceptaremos filiaciones  
No escucharemos mas sermones  
Es fácil vegetar dejar que otros hablen  
Y decir "ellos saben más que yo"  
Ponerse una insignia  
Marchar detrás de un líder  
y dejar que nos esgriman como razón



No vamos a esperar la idea nunca nos gustó  
Ellos no están haciendo  
Lo que al comienzo se pactó  
no necesitamos banderas  
No reconocemos fronteras  
No aceptaremos filiaciones no no no no no no.

### Desarrollo de la actividad. Responde desde tu propia experiencia.

1. ¿Cuál es el concepto de persona que se vislumbra en la canción?
  2. ¿A qué crees que el vocalista se refiere cuando afirma: *...es fácil* *vegetar, dejar que otros hablen y decir "ellos saben más que yo"*?
  3. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación? Argumenta tu respuesta.
  4. ¿Cómo percibes la sociedad retratada en la canción?
  5. ¿Cómo percibes el rol de persona expuesto en la canción?
  6. ¿Cómo te percibes tú al interior de nuestra sociedad actual? Después de los conceptos vistos en clases, cuáles crees tú que serían los elementos utilizados por Los Prisioneros que podrían definir al texto musical como un texto artístico realista. Acaso... ¿se identifican elementos que representen nuestra forma de ser como chilenos? Piensa.
- **Realiza una reflexión final (una página) que contenga la visión del rol que ocupas en nuestra sociedad.**

### 6.3.1 PLANIFICACIÓN CURRICULAR

#### UNIDAD TEMÁTICA N°1

SUBSECTOR: Lenguaje y Comunicación

DURACIÓN: 6 clases.

NIVEL: II MEDIO.

NOMBRE DE LA UNIDAD: *Redescubriendo el mundo realista.*

OBJETIVO GENERAL: Valorar el mundo realista como registro identitario de nuestro país.

VALORES: Respetar y valorar las ideas y creencias distintas de las propias, y reconocer el diálogo como fuente de humanización, de superación de diferencias y de aproximación a la verdad.

OFT: **La persona y su entorno**, es el objetivo que responde a la necesidad que existe de involucrar al estudiante con su medio, escenario desde donde configura su imaginario de joven chileno.

Aprendizaje Esperado	Actividades Genéricas	Recursos	Producto	Evaluación	Actividades en el aula	Tiempo Total
<p>Que los alumnos conozcan y comprendan el concepto de mundo realista.</p> <p>Que identifiquen las características propias de este mundo posible y existente dentro de la narrativa de Adolfo Couve.</p> <p>Que los alumnos comparen e identifiquen elementos realistas en la narrativa de Adolfo Couve v/s un tema musical de Los Prisioneros.</p>	<p>Escuchar la clase expositiva del profesor frente al concepto y características del mundo realista.</p>	<p>Material confeccionado por el profesor o la profesora que contiene fragmentos de las novelas de El Cuarteto de Infancia.</p> <p>Diario The Clinic</p> <p>Radio</p> <p>Tema musical <i>No necesitamos banderas</i>, del grupo Los Prisioneros en formato de disco compacto que incluya video musical.</p>	<p>Trabajo escrito que contiene el mapa conceptual del mundo realista dentro de las novelas de El Cuarteto de Infancia.</p> <p>Trabajo escrito que contiene las características del mundo realista identificadas en los fragmentos de las novelas de El Cuarteto de Infancia, específicamente de El tren de cuerda.</p> <p>Texto literario (cuento) que contiene los elementos del mundo realista.</p> <p>Texto literario (cuento) basado en la historia familiar del estudiante, que articula los elementos del mundo realista vistos en clases.</p> <p>Trabajo escrito que contiene la visión política que el periódico The Clinic posee del país, así como la visión que el mismo grupo tiene de la nación.</p> <p>Trabajo escrito que contiene la reflexión del estudiante frente al rol que desempeña en la sociedad actual cuyo eje ha sido la comparación entre la narrativa de Couve y la letra de una canción de Los Prisioneros.</p>	<p>Observación directa.</p> <p>Pauta instruccional y de cotejo realizada por el profesor.</p> <p>Plenario donde un representante por grupo expone oralmente solo la visión que poseen de Chile</p>	<p>Organizados en grupos de seis personas, los estudiantes, realizan un mapa conceptual sobre los conceptos y la materia expuesta en clases.</p> <p>Los estudiantes leen e identifican las características del realismo, en el fragmento escogido por el profesor de: El tren de cuerda, de Adolfo Couve.</p> <p>Inventan un cuento, de una página de extensión, integrando las características del mundo realista vistas en clases.</p> <p>En forma individual, inventan un cuento basado en su historia familiar, articulando los elementos del mundo realista.</p> <p>Organizados en grupos de seis personas, leen el diario The Clinic entregado por el profesor a fin de sonsacar la visión política que el periódico tiene del país, articulando, además, la visión que el grupo posee ante nuestra nación.</p> <p>En forma individual, los estudiantes escuchan el tema musical <i>No necesitamos banderas</i>, con el objetivo de analizar el mensaje del tema, articulando una reflexión personal acerca de su rol en la sociedad actual y tratando de distinguir en la letra cuáles son aquellos elementos artístico-literarios realista presentes en la letra de la canción.</p>	<p>12 Horas pedagógicas.</p>



## 6.4. EXPOSICIÓN DE LA UNIDAD TEMÁTICA N°2

Continuando con el desarrollo de nuestra propuesta pedagógica, damos paso al desarrollo de los conceptos teóricos fundamentales de la unidad N°2.

### 6.4.1. Lo fantástico: expresión de las existencias ocultas

Remitiéndonos a los criterios que sustentan nuestra propuesta pedagógica, nos encontramos con que uno de ellos tiene apunta a comprender los mundos ficticios, específicamente, el mundo realista, el fantástico y maravilloso.

De los tres nombrados en el párrafo anterior, desarrollaremos a continuación el segundo de ellos, es decir, el mundo fantástico, debido a que forma parte integral de nuestro Seminario de Título, y que ocupa un espacio destinado a ser soporte para las novelas Cuando pienso en mi falta de cabeza y La comedia del arte.

6.4.2. Mundo Fantástico: aquel que irrumpe el orden racional de manera súbita e inexplicable. Existe una diversidad de definiciones referidas a lo fantástico. Al pensar en nuestro mundo racionalizado y cotidiano, donde no habitan seres sobrenaturales, nos damos cuenta que estamos en un lugar donde nada extraño puede ocurrir, ya que la realidad se rige por leyes naturales que son infranqueables. La irrupción de acontecimientos imposibles de explicar por las leyes de la naturaleza, produce una *ambigüedad*, que opera como base de lo fantástico.

En síntesis, lo fantástico implica una irrupción de hechos inexplicables y hasta increíbles dentro del mundo real y cotidiano que se vive en el texto. Durante la lectura, el lector vive momentos de vacilación como también el personaje, quienes deben decidir si lo que perciben es parte de la realidad diaria o no.

Así, lo fantástico ocupa el breve tiempo de *incertidumbre*.

Para finalizar, debemos agregar que a este mundo se le suma lo grotesco

6.4.3. Lo grotesco: espacio derivado del mundo fantástico que posee sus raíces en los orígenes de la humanidad, por tanto, se sustentará para dar cuenta de este origen en la mitología griega, por lo cual, está impregnado de divinidades.

Al igual que el mundo fantástico, lo grotesco se sustenta en la trasgresión de un acontecimiento extraño en la realidad. Debido a este hecho, la persona que vivencie un acto de carácter grotesco indagará en el inconsciente y lo onírico, a fin de encontrar respuestas ante tal situación fuera de lo común.

## Guía N° 2

# El mundo fantástico: expresión de existencias ocultas

### ✚ Actividad Grupal

Lee, junto a tus compañeros, los fragmentos de las novelas: *La Comedia del Arte* y *Cuando Pienso en Mi Falta de Cabeza*, que aparecen a continuación, comentando cada una de ellas, para responder las preguntas que siguen.

### La Comedia del Arte (1995)



La trifulca en el jardín de Marieta no sólo se debía a la embestida del viento que casi descabezaba las palmeras, meciendo los pinos hasta barrer con ellos el suelo sino al permanente ajeteo y asedio de la policía, carabineros y vecinos que colaboraban en la búsqueda de Camondo.

La verja abierta permitía toda suerte de intrusos, comadres, que traían datos equivocados, decían haberlo visto en los cuatro puntos cardinales; hasta una vaca que rondaba entró al jardín y al ser sorprendida, resbaló sobre los pastelones/cayendo de flanco entre las pitas.

La modelo, con una toalla como turbante y envuelta en su vieja bata, retorciase las manos junto al teléfono.

El taller era objeto del peregrinaje de los intrusos que iban del Moisés amedrentador hasta los desnudos de la modelo, la mayoría sólo reconocibles por ciertos detalles, los que en las telas más académicas aparecían bien precisos.

Una muda, amante del cuidador de la esquina, frente a las pinturas, no cesaba de emitir gruñidos, llevándose las manos a la boca, gesto por lo demás sin objeto.

El término de esta romería coincidía con el final del día, y al último portazo, y el candado a la reja, seguía el grito desolado de la pobre mujer que ignoraba cómo solucionar su problema.

Entonces intentaba asumir una actitud positiva, imaginaba que Camondo estaba por llegar, colocaba su puesto a la mesa, y sentábase enfrente sin poder probar bocado.

Volvía al teléfono, llamaba a la comisaría, salía nuevamente al jardín, leía en el firmamento por si esa tela agujereada le sugería alguna pista.

Desesperada, en cierta ocasión abrió la verja y buscó el camino. La soledad de esas altas horas previas al amanecer, enseñaban su calle como equivocada, trasladada de lugar.

Leyó en el letrero montado en el soporte: León XTTI.

Al volver a casa vio que una figura de oscuro, arrimada a los pinos, emergía de su escondrijo y le interceptaba el paso. Le impresionó la blancura de esos dientes en la sonrisa más equívoca. El joven llevaba los cabellos cortos, los que se continuaban en una barba negra que hacía resaltar la nariz femenina y los hermosos ojos. Vestía de luto y una bufanda de seda ocultaba el cuello impecable y la corbata.

Marieta trató de ingresar al jardín, pero el joven se lo impidió. Incluso fue violento al cogerla por las solapas de la bata.

La modelo tropezó en el escalón y estuvo a punto de caer.

El joven sacó una fotografía de carnet y la exhibió.

—¡Camondo! —el grito de Marieta dejó indiferentes a las ventanas, algunas iluminadas, del vecindario.

El joven barbado retiró la cartulina, la introdujo en su bolsillo, y con un gesto preciso le indicó que lo siguiera.

Primero llegaron a la escala de peldaños hechos trizas que va hasta la avenida La Marina.

Allí no existía alumbrado, así es que descender a tientas significaba confiar en el enigmático guía.

Marieta intentó cogerlo del brazo, pero éste la rechazó, por lo que tuvo que arreglárselas sola, encontrando dificultad en los múltiples accidentes de esa escala que, de tanto en tanto, se interrumpía para continuar por la falta de peldaños en un montón de tierra.

Una vez en la cancha de patinaje, los escasos faroles hicieron el camino más llevadero. El joven mucho más adelante, no se preocupaba de ella.

Al iniciar el tramo de la terraza, cuando cruzaban a los pies de la Virgen de los Suspiros, a la modelo se le doblaron las piernas y cayendo de rodillas, dio la pose más conmovedora de su vida.

El joven esta vez se detuvo y aguardó pacientemente a que Marieta terminara su plegaria. Sus ojos se volvieron dos ranuras incandescentes y palideció la tierra.

Un resplandor débil pintaba los pies de la imagen; las velas de las mandas aún encendidas, demoraban en consumirse y agónicas —en tanto quienes las habían ofrendado dormían—, daban los últimos destellos antes de volverse extensos goterones de esperma.

En el recodo de esa terraza tallada en el flanco abrupto del peñón, las olas empujadas, elevándose, volvíanse abanicos verticales que en equilibrio mantenían un instante su diseño, antes de desplomarse, dejando al irse pozas en la vereda y en el aire flotando una tenue llovizna.

Cuando la modelo llegó a la curva desde donde se divisa la Playa Grande, el joven la miró intensamente y aceleró el paso. Antes de cruzar la calle, tomó a Marieta de un brazo y la condujo al interior del pasaje Zenteno.

Al pie de la insólita casa angosta pintada de rojo, madriguera de drogadictos, sacó de entre sus ropas una bolsa de plástico y con ella le cubrió la cabeza. La modelo por instinto no opuso resistencia. Encapuchada la condujo por una puerta trasera hasta el interior de San Julián,

auxiliándola en los corredores, sobre todo en la escala donde tuvo buen cuidado de que Marieta no se apoyara en la baranda y reconociera el lugar.

Una vez en la torre, la que habían recubierto con paños negros para volverlo un lugar diferente, el joven quitó la bolsa a la mujer, quien se enfrentó a Camondo. Estupefacta, la modelo retrocedió unos pasos. La réplica del viejo era colosal, sólo a escasos centímetros se advertía que se trataba de una figura de cera, porque a cierta distancia daban ganas de hablarle, mostraba sus rasgos, ademanes y la mirada tan verídicos, que Marieta en su anhelo de encontrarlo con vida, se le echó encima, abrazando contra su cuerpo ese volumen rígido que se golpeó contra el muro.

Cuando quiso indagar sobre todos estos hechos, el joven barbado había desaparecido.

Marieta descorrió los paños, reconoció el atillo y entonces los peinadores la situaron aún más en esa realidad.

Pensando que era víctima quién sabe de qué extorsión, no perdió la calma y un impulso la instó a quitar la cabeza del cuerpo de cera y con ella en los brazos, dejó la residencial y volvió camino a casa.

Como ésta pesaba tanto, tuvo que descansar varias veces a lo largo de la terraza.

Los ojos de vidrio la miraban fijo y al pasar frente a la Virgen de los Suspiros, pensó que no había diferencia entre el trofeo que llevaba en su regazo y esa imagen empotrada en el peñón frente al océano:

—¡Tampoco tú eres la genuina madre de los cielos! —le dijo.

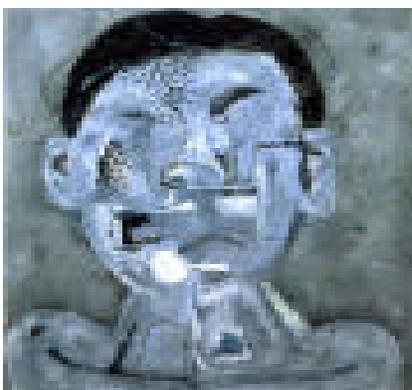
Marieta, siempre desconcertada pero más tranquila, sintió que era cosa de aguardar, que todo este enigma debía responder a una lógica, que las réplicas tienen un sentido, los parecidos logrados apuntan a profundas compensaciones, llenan vacíos que la ausencia reclama. Porque sabido es que lo que realmente amamos nos es esquivo, difícil de recomponer en la memoria. Sólo se puede recordar con nitidez lo que nos es indiferente.

Son pruebas infalibles del odio y el amor.

Además, ¡volverse una copia inanimada, fría y perfecta no había sido el constante empeño de Camondo durante su vida;

**Fragmento (extraído de la Narrativa completa, Seix Barral, 2003).**

## **Cuando Pienso en mi Falta de Cabeza (2003)**



Iba rumbo a Cuncumén.

¿A quién no se le ha presentado un compañero cuando transita un largo camino solitario? Fue mi caso. Cerca de Sepultura, en la cuesta de Los Tordos, un hombre de edad incierta, piel tostada, cabellos igualmente oscuros, barba hirsuta, apuntando en ella el destello de las primeras canas me interceptó el paso. Vestía un temo virado, también negros zapatos que evidentemente no andaban

con su número; me habló de sus hermanos, con quienes vivía dijo llamarse Albrecht, sólo Albrecht, evitó el nombre de pila. Un vaho a alcohol emergía de sus palabras. Como advirtiera que yo notaba ese detalle, se justificó argumentando que venía de un bautizo, que la fiesta había durado la noche entera.

Su ocupación consistía en buscar muebles antiguos en las casas de campo, los balnearios viejos, las iglesias rurales, cualquier sitio donde el tiempo se hubiese detenido. Nada inquirió sobre mi pasado, y yo, para impedirlo, indagué todo lo que se me antojó sobre su oficio. En medio de estos interrogatorios, me habló de un aparador con cubierta de mármol, una mesa frailería, la pila central, otra de correderas, los tableros adicionales, una de alas, dos sillas enjuncadas, un mueble chino y siguió enumerando la lista completa de hallazgos que yo escuchaba con deleite, como un poema.

De pronto, luego de un velador Imperio y coronaciones, se refirió a una cabeza de cera de factura impecable, una verdadera obra de arte.

Creí desfallecer, sentí que se reducían mis piernas, que el camino se volvía pantanoso, me tomé de un brazo, me transpiraba la frente a borbotones.

— ¿Una cabeza de cera? —le dije.

— La adquirí en una botillería de Barrancas, estaba rebanada en el cuello el pelo natural los ojos de vidrio más vivaces que los suyos — al mirarme presentí le turbaba el parecido, pero se sobrepuso y continuó su historia—. La envolví en unos pañales, la metí en una bolsa, me la llevé y la vendí al cura de Cuncumén, quien, al verla, la adquirió pensando que con ella podía armar un santo e introducir entre sus ropas una reliquia de tiempos inmemoriales que no había encontrado su lugar apropiado en el templo.

Reunió el cura a un grupo de mujeres, beatas todas, encargadas del altar del cambio del agua de los floreros y el remiendo de los ornamentos sagrados; entre todos acordaron confeccionar el muñeco, un San Tarcisio, abrir un espacio bajo el altar mayor y allí reclinar tras un vidrio, en un cojín de felpa, al santo, o sea, la cabeza de cera vestida. Tuvieron problemas con las manos, pero una de las feligresas, la encargada del armonio, les sugirió enguantar unas de madera que andaban sueltas por la sacristía. Hicieron un traje de mártir romano; como la cabeza les pareció un tanto adulta, le rebajaron un poco las mejillas, dulcificaron la expresión de la boca, cubrieron las arrugas de la frente, afilaron la nariz, todas estas reducciones efectuadas con sumo tino. De ello se encargó el sacristán, viejo amigo mío, que fabrica las velas sumergiendo cordeles en cera hirviendo. Una vez que estuvo con su traje rojo, toga viril de mangas acuchilladas, la cota de malla y las sandalias, le abrieron el costado y allí dentro cosieron la astilla del fémur, traída directamente desde Roma en tiempos de Benedicto XV. Ciñeron sobre la frente una corona de laurel, también de cera, tan perfecta la imitación de las hojas, tan igual el color, que parecía real.

El mantel del altar, que antes llegaba hasta las mismas gradas, lo acortaron para dejar a la vista el santo tras la vitrina, y como la misa ahora no se oficia como antes, nada perturba su exhibición; además, dentro de ese nicho han conectado una ampolleta eléctrica para realzar sobremanera el efecto del cuadro plástico.

¡Mi cabeza, mi cabeza!

Me cubrí los ojos, no quería oír más sobre el asunto, pensé suspender el viaje ¿quién lo diría? Vendida, transportada, como la de Holofernes, la del Bautista, la de Medusa, la de Dioniso, Sorel, Dantón, Capelo y tantas otras; al abrirlos, mi sorpresa fue todavía mayor, el comerciante en objetos antiguos no estaba en ninguna parte, se había hecho humo, me pareció increíble. Acudí a un bosquecillo que corre paralelo al camino, nada; el hombre había desaparecido. No soplabla una brisa y, sin embargo, un arbusto comenzó a agitarse como si lo remecieran. Temblé, paralogizado, lívido vi de pronto una rama que colgaba sobre el sendero, incendiarse sola, una llamarada que hizo crepitar las hojas y el gancho, como si un rayo le hubiese caído encima.

Sobreponiéndome, eché a correr, sin mirar atrás, jadeante, llegué hasta donde el camino se bifurca, lugar desde el que se percibe el valle.

Un toro negro, salido de no sé qué escondrijo, me cerró el paso. Me santigué, el animal se desinfló cual si se tratara de un globo, cogí un par de ramas, las até en forma de cruz y, con ella en alto, continué el viaje.

A mis espaldas sentía la voz del comerciante que no cesaba de susurrarme incoherencias, suciedades, sandeces, la lengua tan revuelta que expulsaba todos esos horrores a medidas. No me atrevía a volverme, sólo pensaba en llegar al bajo. Cuando divisé las primeras casas de Cuncumén, se me puso por delante, las cuencas vacías, la boca verde, pútrida, las manos al revés y feas, le acerqué la cruz, arriscó los labios en un gesto de repulsión indescriptible, se volvió una rata grande y sarnosa. Me estiró un boleto, como no lo cogiera, lo dejó caer al suelo. De nuevo se esfumó, mi intención fue pasar de largo sin mirar ese papel que me atraía como una proposición deshonesto; al fijar los ojos en él, mi mano soltó el crucifijo y en su reemplazo tuve esa entrada. No supe más, perdí el conocimiento, el control, una fuerza violenta me llevó con una velocidad inaudita hasta depositarme bajo la marquesina de nuestro primer coliseo.

**Fragmento (extraído de la Narrativa completa, Seix Barral, 2003)**

## **Actividad Individual**

Contesta en tu cuaderno las siguientes preguntas, referidas al texto:

1. Explica en qué parte de los fragmentos identifican elementos propios del mundo fantástico.
2. ¿Existen elementos de otro mundo narrativo al interior de los relatos, como por ejemplo el mundo realista, visto en la unidad anterior?  
¿Cuáles son?
3. ¿A quién identificarías como personaje principal? Argumenta tu respuesta.
4. ¿De qué manera reacciona Camondo ante los sucesos que vive al interior del fragmento que leíste?
5. Identifica todos los ambientes recorridos por Camondo.
6. ¿A qué crees que se debe el repentino cambio de espacio temporal que se aprecia al finalizar la lectura? Argumenta tu respuesta.
7. Con la lectura realizada en ambos fragmentos, ¿Qué visión de mundo y de ser humano crees que aparece?

## **Actividad Individual**



*Crea en tu cuaderno, un cuento de una página de extensión, integrando las características del mundo fantástico o grotesco aprendido con anterioridad.*

## 6.4.1 PLANIFICACIÓN CURRICULAR

### UNIDAD TEMÁTICA N°2

SUBSECTOR: Lenguaje y Comunicación.

DURACIÓN: 8 clases.

NOMBRE DE LA UNIDAD: *El mundo fantástico: expresión de existencias ocultas.*

OBJETIVO DE LA UNIDAD: Valorar el mundo fantástico como una forma de expresión humana, que explota al máximo los niveles de la realidad objetiva operando, a su vez, como herramienta de autoconocimiento de los aspectos más íntimos del ser humano.

VALORES: estimar la creación personal como una forma de autoconocimiento.

OFT: El objetivo de **conocimiento y autoafirmación personal** ayudará a descubrir los mundos íntimos de cada alumno.

Aprendizaje Esperado	Actividades Genéricas	Recursos	Producto	Evaluación	Actividades en el aula	Tiempo Total
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Que los estudiantes conozcan y comprendan el concepto de mundo fantástico, y el concepto de lo grotesco, enmarcado en este mundo.</li> <li>- Que identifiquen las características propias del mundo fantástico, así como de lo grotesco a modo de cualidades autónomas en ambos estilos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escuchar y responder la pregunta expuesta por el profesor: <i>¿Has vivido alguna vez una experiencia que transgreda la vida cotidiana?</i></li> <li>- Escuchar la clase expositiva del profesor frente al concepto de mundo fantástico.</li> <li>- Escuchar la clase expositiva del profesor frente al concepto de lo grotesco.</li> <li>- Escuchar la clase expositiva del profesor, frente a las características del mundo fantástico y lo grotesco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Guía confeccionada y expuesta por el profesor. Respondiendo la pregunta: <i>¿Han vivido alguna vez una experiencia que consideres fuera de lo normal?</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabajo escrito que contiene el mapa conceptual sobre las características de lo fantástico, y cómo estas se ven expuestas en un fragmento del libro Cuando pienso en mi falta de cabeza.</li> <li>- Informe escrito que con tiene las características de lo grotesco, en un fragmento de la novela La comedia del arte.</li> <li>- Entrega de cuento Fantástico o grotesco, creado por los estudiantes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Observación directa del cuento hecho en clases.</li> <li>- Pauta de cotejo, para evaluar los trabajos escritos de lo fantástico y lo grotesco.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organizados en grupos de seis personas leen la guía de lo fantástico y lo grotesco preparada por el profesor.</li> <li>- Lectura de los fragmentos de las novelas: La comedia del arte y Cuando pienso en mi falta de cabeza y comentario en clases.</li> <li>- Realizan un cuento, fantástico o grotesco de dos páginas de extensión.</li> </ul>	16 Horas pedagógicas.

## 6.5 EXPOSICIÓN DE LA UNIDAD TEMÁTICA Nº 3

Conceptos teóricos fundamentales para el desarrollo de la Unidad Nº 3

### ¿Comprendo a Adolfo Couve? Problemas de léxico.

1) Diferencias diacrónicas y diafásicas en el lenguaje.

#### a) Diacrónica

Son aquellas diferencias que se producen entre el significado de algunas palabras, originadas por el carácter histórico del idioma, que pueden generar problemas para comprender lo que se está leyendo. Pueden ser muchos los factores que incidan en esto último, pero si alguno de esos factores corresponde a una diferencia de significado o en la forma de una palabra por el factor tiempo, aquella se denominará diferencia diacrónica del lenguaje.

Ejemplo desde la narrativa de Couve:

“(...) nosotros simples comerciantes con la bolsa oculta en las *faltriqueras* sin fondo (...)”  
Pág. 438.

La palabra destacada es una de las tantas que este autor utiliza y que, en ocasiones, según nuestra percepción, podría hacer incomprensible la lectura de cualquiera de sus novelas y, con mayor razón aún, en el nivel de enseñanza de Segundo medio.

#### b) Diastrática

Son aquellas diferencias que se producen entre las palabras y sus significados cuando un hablante utiliza un léxico específico y correspondiente al de su ubicación como un hablante inserto en un estrato social específico. Las fases en las cuales se estratifica una sociedad, se ven reflejadas en el vocabulario utilizado por sus hablantes.

Es así como observamos que para los jóvenes de Segundo año de enseñanza media, y según lo que hemos rescatado desde nuestra propia experiencia de práctica profesional, puede resultar muy difícil la lectura comprensiva del Couve. El autor utiliza,

permanentemente, un vocabulario culto, muy elevado en ocasiones, rescatando el valor en especial de la utilización de sinónimos.

Ejemplificación desde la narrativa de Couve:

“(...) y se escondió, le apasionaba mirar a la gente detenerse, dudar, otear circunspectos en todas las direcciones (...)” Pág. 443.

En el fragmento anterior, extraído desde el relato titulado “Cabeza mala” del *Cuarteto Menor*, observamos el uso de dos términos que no corresponden al uso común y corriente del lenguaje, sino más bien estarían destinados a ser ocupados en situaciones cultas formales. El vocabulario de Couve, en tanto añejo y anacrónico, se convierte en una de las mayores dificultades para el análisis de su obra.

### Guía nº3

# ¿Comprendo a Adolfo Couve?

## ✚ Actividad Grupal

- 1.- Lean atentamente en forma grupal el siguiente fragmento de la novela el *Picadero* y anoten en su cuaderno, a lo menos, 10 palabras que no comprendan para buscar su definición en el diccionario.
- 2.- Finalizada la búsqueda de las palabras desconocidas, escriban al lado una definición para cada una de ellas, desde sus propias palabras, sin distorsionar su significado.
- 3.- Para culminar esta actividad, escriban en una página (de sus mismos cuadernos), un breve relato, cuyo tema es de libre elección, usando las palabras buscadas en el diccionario. En otra página, escriban el mismo relato utilizando las palabras definidas por ustedes. Comparen ambos relatos comentando sus diferencias y/o similitudes de sentido.

## El Picadero (1974)



Angelino Sousa descendía de una historia. La del gobernador Zapiola. Las líneas de sucesión han sido siempre respetadas. Ocupaba el lugar preciso, como el de una estrella. Cuanto vestía no recordaba a nadie una tienda.

El gobernador Zapiola cruzó lentamente el vestíbulo y apoyó la frente contra los cristales de la ventana. Abajo, en el centro de la plaza, una docena de carpinteros y gendarmes claveteaban la tarima. Remataba ésta en un sublime baldaquín cuyo dosel estaba ricamente adornado con borlas y guardamalletas de colores. Bajo aquella sombra se llevaría a efecto el sacrificio. En otra época sirvió para resguardar al mandatario del sol en tanto la muchedumbre lo aclamaba.

Han levantado el cadalso frente a las ventanas de mi casa exclamó Zapiola y dejó el lugar. El gobernador Zapiola rememora su llegada al Reyno. Me ha pedido que le sirva de albacea y escribano. ¡Hace tanto calor aquí en su celda! Ayer un hedor terrible nos invadía y hoy el alguacil y otros matarifes estaban haciendo un gran rueda junto al muro de adobe que sostiene por el flanco a la iglesia parroquial. Bajo un cerezo han encontrado el cadáver de un gendarme. Yo no quise mirar. El gobernador se ha mostrado inquieto. Este hallazgo le daba una malsana solemnidad al recinto. Lo han cubierto con un paño que ostenta las armas de algún noble descalificado. Suelen estar a la venta los mayorazgos en estas tierras tan lejanas. He oído decir que otros que no han olfateado títulos en su perra vida, hacen encargos a España y burlan el Consejo de Indias y las Cortes de Cádiz.

Narra, como digo, Zapiola su llegada al Reyno. Más adelante prefiero estampar los contratiempos de su travesía por mar, junto a otros enviados de Su Majestad que estaban destinados a Río de la Plata.

Despuntaba el día y, como es de conocimiento de todos los vecinos, el camino es fatigoso y hay que picanear los bueyes, haciéndoles agujeros que si no fuera por la tierra con que se los tapan, llegarían a Santiago rojos de sangre. Primero el viaje con sus paradillas en las pocas posadas que levantan en estas superficies. Porque todo el entarimado y arreglo es necesario hacerlo pocos minutos antes del arribo. Hicimos el último alto en la iglesita de la Comadrona de Jesús Inválido. Allí mi amo mandó regar el suelo con agua a destajo. Le gusta al gobernador Zapiola sentarse al reposo en lugar humedecido. Misiá Volita y la joven novicia tenían los ojos sueltos en la cara de todo el tizne y tierra que las recorría enteras. Buscaron cómo lavar la ropa blanca y a las tres de la tarde, la iglesita era una lavandería. Dispuso el secretario de Zapiola unir las naves de la iglesia con cordeles y ahí tender la ropa de los nobles y lacayos toda revuelta. El sacristán, que es devoto sin política, anduvo mascullando sinsabores detrás del entarimado de la Santísima Madre de Dios, pero mi amo, que a su vez es rápido en sospechas y ligero en arrebatos, de una oreja le hizo

repetir las murmuraciones y cuando las escuchó todas (nosotros manteníamos el más grande silencio), soltó lejos el látigo riendo a carcajadas. Es peculiar en mi amo que cuando todos esperan de él las peores represalias, sale con la más angelical de las risas. Me da la impresión de que le gusta la valentía ajena y allí en situaciones límites. Aunque este humor torcido no va con su propia historia, y todos aquí en Santiago del Nuevo Extremo estamos seguros de que el verdugo no cambiará una risotada insólita por aquella descarga fiera que le separará la cabeza del tronco.

—Así es, oidor Miranda —me dice, apoyándose levemente en mi brazo.

Pero me aparto del relato. Una vez que el barullo de meriendas y lavados estuvo completo, el señor gobernador mandó revestir la carroza con tal cantidad de cartelones, cintajos, terciados toldos y drapeados que no reconocía yo el carronato que en tantas horas nos molió a todos. Ordenó enjaezar las muías con crespones tan lucidos que no los he visto ni en la procesión de los frailes. Era un coche muy abierto y pesado que se hizo ligero con las yuntas adicionales. Desplegaron los capitalinos todas sus galas y antes de llegar a la catedral, se veía por las calles cómo los vecinos descolgaban sus tapices y alfombras para que las pisara el mandatario. Hasta las mismas gradas llegaban los caminos de flores y pude ver cómo el sol destacaba la figura del obispo, recortándola dorada contra la oscuridad del templo.

—¡Fuera intruso!

El calor de La Ligua sudaba jinetes y corceles a la vez, y Zapiola tenía entre las ataduras del peto un gorrión que se reproduciría con la velocidad del viento. Antes de que asomara la comitiva regia en la curva de la iglesita, la prolija Pancracia despejó el camino apartando las recuas estiercoladas de muías que obstaculizaban el paso. Con qué gusto crujió el bastón en los ijares de las bestias y estas, trotando lentas a la sombra dejaron el atajo libre a los caballeros hidalgos.

Abría el cortejo un fraile desdentado llamado Cismarras, quien llevándose las mugrientas manos a la cara, hacía de bocina y anuncio a los vecinos. Tras este, el látigo saltando el polvo, y entre la turba algún mulato o indio que había de imprimir los primeros pasos al mandatario. Mucho más atrás, y medio ladeado, traían los gentiles el palio. Dorado en las borlas y desteñido en la cara que daba al sol. Y bajo esa sombra movediza, Zapiola dejando caer su magnificencia regia en un par de cojines de tafetán bordados que mostraban en el sebo las armas de un grande. Abanicos hacían los cuatro puntos cardinales de este príncipe, la turba revuelta entre las bestias, y por sobre las cabezas, docenas de penachos de colores flameando a poca distancia del acero. Fulgores, tierra y sudores, frailes con dolor de cabeza, arrepentimientos y susurros, y más de alguna chacota en los extremos, lugar predilecto de los truhanes y enanos que ante la fatiga sueltan la risa y comercian restos de galletas mal habidas en tiendas ajenas.

**Fragmento (extraído de la Narrativa completa, Seix Barral, 2003).**

### Pauta para la realización de la actividad n° 1

– Aspectos formales:

- 1.- El cuento debe alcanzar una página de extensión.
- 2.- Recuerda que debes respetar la sangría y mayúsculas cuando se requiera.
- 3.- El tiempo estimado para realizar esta actividad es de cuarenta y cinco minutos. Procura valorar el tiempo.

– Aspectos de contenido:

- 1.- El tema para la confección de tu cuento es totalmente libre.
- 2.- El número de personajes, el tipo de ambiente y de narrador es a tu elección.
- 3.- Los elementos que debes integrar apuntan a utilizar las características del mundo realista. Recuerda que este se caracteriza por retratar lo más fielmente posible la realidad cotidiana.

### Pauta para la actividad n° 2

– Aspectos formales:

- 1.- Al igual que en la primera actividad, el cuento debe alcanzar dos páginas de extensión.
- 2.- Recuerda que debes respetar sangría y mayúsculas cuando se requiera.
- 3.- El tiempo estimado para realizar esta actividad es de cuarenta y cinco minutos. Procura valorar tu tiempo.

– Aspectos de contenido:

- 1.- El tema para la realización del cuento aborda la historia personal de tu familia.
- 2.- Para respetar la intimidad de tu hogar, puedes modificar nombres o acontecimientos que consideres imposibles de relatar.
- 3.- Te recomiendo utilizar la técnica del narrador omnisciente, debido a la capacidad que tiene de conocer tanto los aspectos físicos como psicológicos de los personajes.

## 6.5.1 PLANIFICACIÓN CURRICULAR

### UNIDAD TEMÁTICA N°3

SUBSECTOR: Lenguaje y Comunicación.

DURACIÓN: 4 clases.

CURSO: II MEDIO

NOMBRE DE LA UNIDAD: *¿Comprendo a Adolfo Couve? Problemas de léxico.*

OBJETIVO DE LA UNIDAD: Incrementar el vocabulario de los estudiantes a modo de preparación léxica, para que se desenvuelvan con propiedad en los registros de habla culta formal.

VALORES: Respetar y escuchar la creación personal, como una forma de autoconocimiento y superación intelectual

OFT: **La persona y su entorno**, corresponde al objetivo que llevará al alumno a situarse con propiedad tanto frente a sus pares como a sus superiores en situaciones formales de comunicación.

Aprendizaje Esperado	Actividades genéricas	Recursos	Producto	Evaluación	Actividades en el Aula	Tiempo Total
Que los alumnos conozcan y comprendan el vocabulario presente en las novelas de Adolfo Couve, más precisamente las diferencias diastráticas y diacrónicas.	Escuchar las definiciones y ejemplos, preparados por el profesor, de las diferencias diastráticas y diacrónicas en el lenguaje narrativo y entregar listado lexicológico. Escuchar las instrucciones del profesor para la utilización del listado lexicológico, de las palabras diastráticas y diacrónicas e integrarlas en una creación narrativa propia.	- Guía y Diccionario.	- Redactar un trabajo, donde los alumnos escriban las palabras que no entiendan dentro un fragmento de la novela: El Picadero y busquen sus significados. - Escribir un cuento donde los alumnos apliquen el vocabulario aprendido.	Pauta de cotejo e instruccional.	Que los alumnos identifiquen en un fragmento de la novela El Picadero, las palabras más incomprensibles para ellos (mín. 10) y busquen su significado en el diccionario. Crear un texto narrativo, de 1 página de extensión, incorporando las palabras del vocabulario. Exponen en forma individual, sus creaciones ante el resto de los compañeros y el profesor, teniendo como requisito para la construcción del texto, la manifestación de diferencias diastráticas o diacrónicas en la lengua.	8 horas pedagógicas.

## VII. BIBLIOGRAFÍA

### *7.0. Corpus de estudio*

- Couve, Adolfo: *Narrativa Completa*, Santiago, Editorial Planeta Chilena S.A., 2003.
- Couve, Adolfo: *El Picadero*. Santiago, Editorial Universitaria, 1974.
- Couve, Adolfo: *El Tren de Cuerda*. Santiago, Editorial Planeta, 1976.
- Couve, Adolfo: *La Lección de Pintura*. Santiago, Editorial Planeta, 1979.
- Couve, Adolfo: *El Pasaje*. Santiago, Editorial Planeta 1989.
- Couve, Adolfo: *La Comedia del Arte*. Santiago, Editorial Planeta, 1995.
- Couve, Adolfo: *Cuando pienso en mi falta de cabeza*. Santiago, Editorial Seix Barral, 2000.

### *7.1 Fuentes teóricas y Estudios críticos*

- Albaladejo, Tomás: *Semántica de la narración: La ficción realista*. Madrid, Editorial Taurus, 1992.
- Bajtín, Mijail: *Estética de la creación Verbal*. México, Siglo XXI, 1989.
- Barthes, Roland: “Efecto de realidad” en: *Realismo: ¿Mito, Doctrina o Tendencia histórica?* Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1969.
- Belic, Oldrich y Vodicka, Félix: *El mundo de las letras*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.
- Bonet, Carmelo: *El realismo Literario*. Buenos Aires, Editorial Nova, s/f.
- Carreter, Fernando Lázaro: *Estudios de Poética*. Madrid, Taurus Ediciones, 1976.
- Dolezel, Lubomir: “Mímesis y mundos posibles” en: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Editorial Arco/Libros, 1997.
- Eco, Umberto: *Teoría de la novela*. Madrid, Editorial Crítica, 2001.
- Fichter, Joseph H: *Sociología*. Barcelona, Editorial Herder, 1975.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI. 1993.
- Garrido, Antonio: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Editorial Arco/Libros S.L., 1997.
- Genette, Gerard: *Palimpsestos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1990.
- Fernández Moreno, César: *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1998.
- Habermas, Jürgen: “La modernidad. Un proyecto inconcluso”, en Foster H, Habermas y otros: *La posmodernidad*. Editorial Kairós, México, 1988.

- Harshaw, Benjamín: “Ficcionalidad y campos de referencia” en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros, 1997.
- Iser, Wolfgang: “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros., 1997.
- Jara, René: Anatomía de la novela. Valparaíso, Ediciones universitarias, S/f.
- Kayser, Wolfgang: Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.
- Lovecraft, Phillips Howard: El horror sobrenatural en la literatura. México, Premia Editora, 1989.
- Martínez, Antonio: La intertextualidad literaria. Buenos Aires, EUDEBA, 1995.
- Martínez Bonati, Félix: La ficción narrativa. Murcia, Editorial Universidad de Murcia, 1992.
- Moretic, Yerko: El nuevo cuento realista chileno (Introducción). Santiago, Editorial Universitaria, 1962.
- Pavel, Thomas: “Las fronteras de la ficción” en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros, 1997.
- Promis, José: La Novela Chilena Actual. Santiago, Editorial Universitaria, 1977.
- Quezada, Jaime: Literatura Chilena. Apuntes a un tiempo: 1970- 1995. Santiago, Depto. De Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación, 1997, Serie 20 años.
- Read, Herbert: La bella y la bestia. Argentina, EUDECOR, 1966.
- Schmidt, Siegfried: “La auténtica realidad es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura” en: Teorías de la ficción literaria. Madrid, Editorial Arco/Libros, 1997.
- Soler, Hipólito: El Realismo en la novela. Madrid, Editorial Cincel, 1981.
- Todorov, Tzvetan: Simbolismo e Interpretación. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1992.
- Todorov, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica. México, Premia Editora, 1987.
- Vargas Llosa, Mario: La Orgía perpetua. Barcelona, Editorial Bruguera, 1978.
- Vax, Louis: El arte y la literatura fantástica. EUDEBA, 1965.

### **7.2. *Textos literarios***

- Hahn, Óscar: *Fundadores del cuento Hispanoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998.
- Hugo, Víctor: *Cromwell*. Argentina, Editorial Espasa-Calpe, 1947.

### **7.3. *Revistas***

- Castro Antonio: *Revista Filosofía y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, 1999.
- Céreceu, Luis: “A propósito de Couve y Hegel narradores”. *Revista Aisthesis*, N°24, Santiago, Facultad de filosofía, Instituto de estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1991.
- SECh: “El oficio del escritor en la novela contemporánea” en: *Juntémonos en Chile*, 1994.
- De la Fuente, José: *Literatura y Lingüística* N °13, UCSH, Santiago, 2000.
- Giaconi, Claudio: “Una experiencia literaria” *Revista Atenea* N°380, Concepción, Editorial Universitaria, 1958.
- Howel, Robert, citado por Antonio Garrido en: *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Editorial Arco/Libros., 1997.
- Osses, Darío: “Novelas Breves, La paleta de un pintor”. *Revista Ercilla* N ° 2821, Santiago, 23 de agosto de 1989.
- Valdés, Adriana: *Revista de Crítica Literaria* N° 4, Santiago, octubre de 1989.

### **7.4. *Artículos de Diarios***

- Aguilar, Milton: “El libro y su comentario”. *Las Últimas Noticias*, 15 de noviembre de 1995.
- Alonso, María Nieves: “Adiós a Adolfo Couve. Un fino y delicado escritor chileno”. *La Segunda*, 15 de marzo de 1998.
- Banic, Mario E: “La excentricidad de Adolfo Couve”. *Diario El Ovallino*, 07 de febrero de 1992.
- Chandía, C. Guillermo: *Libros y autores. Reseña*. Concepción, 16 de noviembre de 1992.
- Del Solar, Hernán: “Adolfo Couve: El Picadero”. *El Mercurio*, Santiago, 29 de diciembre de 1974.
- Gacitúa González, Óscar: “Desmemorias de Adolfo Couve”. *Diario El Llanquihue*, domingo 18 de abril de 1993. A8.
- Herrera, Marco: “El Picadero”. *El Siglo*, 22 de julio de 1993.

- Marks, Camilo: “Una feliz reedición”. La *Época*, Santiago, 28 de septiembre de 1993.
- Meza, María Eugenia: Artículo de *La Nación*, 3 de octubre de 1993.
- Montes, Hugo: “Reedición de *El Picadero*”. *La Tercera*, 20 de noviembre de 1988.
- Poo, Ximena: “Adolfo Couve habla de su nueva novela”. La *Época*, 3 de noviembre de 1995.
- Quintana, Sonia: “*El Picadero*, Adolfo Couve”. *La Tercera*, 9 de noviembre de 1974.
- Riffo, Luis: “Un artista pagano”. *El Mercurio*, Valparaíso, 6 octubre de 1995.
- Valente, Ignacio: Artículo de *El Mercurio*, 27 de octubre de 1974.
- Vargas Llosa, Mario: Artículo de *El Mercurio*, Artes y Letras, Domingo 02 de mayo de 2004, Cuerpo E.

### ***7.5. Documentos oficiales y Diccionarios***

- Conclusiones del Congreso Teológico Pastoral: “Familia, matrimonio y uniones de hecho”. San Pablo, Santiago de Chile, 2001, pág. 21.
- III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. “Dios habla Hoy”, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1979.
- Constitución Política de la República de Chile. Santiago, Editorial Lexis Nexos, 2004.
- Diccionario de términos literarios. Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- Diccionario de citas. Madrid, Editorial Nóesis, 1993.
- Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena. Tomo V. Editorial Ramón Sopena. Provenza, Barcelona. 1991.

### ***7.6. Textos de Educación***

- Ministerio de Educación: Programa de Estudio Segundo año Medio, Lengua Castellana y Comunicación, Unidad de Currículum y Evaluación, Santiago, 1999.

### ***7.7. Páginas Web***

- <http://www.couve.cl>
- <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>
- <http://www.lettras.s5.com/couve320603.htm>

# ÍNDICE

## CAPÍTULO I

### Introducción

1.0 Motivación de los investigadores.....	2
1.1 Planteamiento del Problema.....	6
1.2 Hipótesis.....	8
1.3 Objetivos del Seminario.....	8
1.4 Relevancia de la investigación.....	9
1.5 Relevancia en nuestro quehacer Pedagógico.....	10
1.6 Diseño Metodológico.....	11
1.7 Producto esperado.....	13

## CAPÍTULO II

### Marco Teórico

2.0 Paradigmas de la Ficción literaria.....	14
2.1 El mundo realista.....	24
2.1.1 El Realismo.....	24
2.1.2 Contexto histórico del Realismo.....	25
2.1.3 El Realismo de Gustave Flaubert.....	26
2.1.4 Hacia una definición de Realismo.....	28
2.1.5 Las estrategias técnicas del Realismo literario.....	30
2.1.5.1 Personajes.....	30
2.1.5.2 Temática.....	31
2.1.5.3 Lenguaje.....	32
2.1.5.4 Verosimilitud.....	32
2.1.5.5 Modo narrativo.....	33
2.1.5.6 Efecto de Realidad.....	35
2.2 De lo Real a lo Fantástico .....	36
2.2.1 El mundo literario fantástico.....	36
2.2.2 Desarrollo de lo fantástico, breve recorrido a través del tiempo.....	37

2.2.3	Hacia una definición de lo fantástico.....	39
2.2.4	Hacia una definición de lo grotesco.....	43
2.3	Proyecciones del Realismo.....	46
2.3.1	Realismo en Latinoamérica.....	46
2.3.2	Realismo en Chile.....	47
2.3.3	Generación literaria del 50 en Chile.....	51
2.3.4	Las dos caras de la realidad.....	55
2.3.5	La Generación de 1972 o Contexto de producción de Adolfo Couve.....	57
2.3.6	Contexto y rasgos narrativos de Adolfo Couve.....	60

### **CAPÍTULO III**

<b>3.0</b>	<b>Método de análisis.....</b>	<b>62</b>
3.1	El Plano Lingüístico.....	63
3.2	El Plano Temático.....	64
3.3	El Plano de la Composición.....	65
3.4	La intertextualidad: Redes comunicantes.....	67

### **CAPÍTULO IV**

<b>4.0</b>	<b>Análisis de El Cuarteto de Infancia (canon realista).....</b>	<b>73</b>
4.0.1	El Picadero.....	73
4.0.1.1	Argumento.....	73
4.0.1.2	Recepción Crítica de la Novela.....	74
4.0.1.3	Plano Lingüístico.....	77
4.0.1.4	Plano Temático.....	89
4.0.1.5	Plano de la Composición.....	100
4.0.2	El Tren de Cuerda.....	109
4.0.2.1	Argumento.....	109
4.0.2.2	Recepción Crítica de la Novela.....	111
4.0.2.3	Plano Lingüístico.....	112
4.0.2.4	Plano Temático.....	120
4.0.2.5	Plano de la composición.....	137

4.0.3 La Lección de Pintura.....	145
4.0.3.1 Argumento.....	145
4.0.3.2 Recepción Crítica de la Novela.....	147
4.0.3.3 Plano Lingüístico.....	149
4.0.3.4 Plano Temático.....	159
4.0.3.5 Plano de la Composición.....	176
4.0.4 El Pasaje.....	183
4.0.4.1 Argumento.....	183
4.0.4.2 Recepción Crítica de la Novela.....	185
4.0.4.3 Plano Lingüístico.....	186
4.0.4.4 Plano Temático.....	191
4.0.4.5 Plano de la Composición.....	198
4.0.5 Análisis Intertextual de El Cuarteto de Infancia.....	206
<b>4.1 Análisis de las obras del contracanon (Lo fantástico).....</b>	<b>219</b>
4.1.1 La Comedia del Arte.....	219
4.1.1.2 Argumento.....	219
4.1.1.3 Recepción Crítica de la Novela.....	220
4.1.1.4 Plano Lingüístico.....	222
4.1.1.5 Plano Temático.....	235
4.1.1.6 Plano de la Composición.....	253
4.1.2 Cuando Pienso en mi falta de cabeza.....	261
4.1.2.1 Argumento.....	261
4.1.2.2 Recepción Crítica de la Novela.....	264
4.1.2.3 Plano Lingüístico.....	266
4.1.2.4 Plano Temático.....	276
4.1.2.5 Plano de la Composición.....	282
4.1.3 Análisis Intertextual de las obras del contracanon (lo fantástico).....	290
<b>CAPÍTULO V</b>	
5.0 Conclusiones.....	302

## **CAPÍTULO VI**

6.0 Propuesta Pedagógica.....	309
6.1 Desarrollo y descripción de lo realista y lo fantástico bajo la mirada de Adolfo Couve.....	309
6.2 Criterios que sustentan la propuesta.....	310
6.3 Exposición de la Unidad Temática N°1.....	314
6.3.1 Planificación Curricular de la Unidad Temática N°1.....	321
6.4 Exposición de la Unidad Temática N°2.....	322
6.4.1 Planificación Curricular de la Unidad Temática N°2.....	328
6.5 Exposición de la Unidad Temática N°3.....	329
6.5.1 Planificación Curricular de la Unidad Temática N°3.....	334

## **CAPÍTULO VII**

7.0 Bibliografía.....	335
-----------------------	-----