

## **DECREPITUD NOSTÁLGICA EN EL REALISMO DE ADOLFO COUVE (1940-1998): «EL PICADERO», «EL PARQUE» Y «BALNEARIO»**

Valentina Andrea Albornoz Toloza  
Universidad de Concepción (Chile)  
*vaalbornoz@udec.cl*

Juan Daniel Cid Hidalgo  
Universidad de Concepción (Chile)  
*jdcid@udec.cl*

**Recibido:** 12/04/2021 - **Aprobado:** 19/10/2021 - **Publicado:** 15/04/2022  
DOI: [doi.org/10.17533/udea.lyl.81a19](https://doi.org/10.17533/udea.lyl.81a19)

**Resumen:** Con el presente trabajo sostenemos que los cuerpos decrepitos, descritos en estas tres obras breves de Adolfo Couve, acaban por aferrarse a la espiritualidad de las anatomías juveniles. La lectura defendida pretende desentrañar la alegoría de una ruina inevitable que se cuela por los espacios más remotos de la nación y que exhibe una muestra mimética de la burguesía gris y fracasada, a los ojos de un artista cuya obra observa detenidamente los alcances del claroscuro social.  
**Palabras clave:** ruina; realismo; nostalgia; alegoría.

### **NOSTALGIC DECREPITUDE IN THE REALISM OF ADOLFO COUVE (1940-1998): «EL PICADERO», «EL PARQUE», AND «BALNEARIO»**

**Abstract:** With the present work we maintain that the decrepit bodies, described in three short works by Adolfo Couve, end up clinging to the spirituality of juvenile anatomies. The reading advocated tries to unravel the allegory of an inevitable ruin that creeps into the most remote spaces of the nation and that exhibits a mimetic sample of the gray and failed bourgeoisie, in the eyes of an artist whose work carefully observes the scope of social chiaroscuro.

**Keywords:** ruin; realism; nostalgia; allegory.

## 1. A propósito de la narrativa de Couve<sup>1</sup>

**A**dolfo Couve Rioseco (1940-1998) se definió desde la infancia por su talento plástico, de hecho, su padre, al encontrarlo pintando retratos con materiales domésticos, resolvió regalarle una caja de óleos para que adoptara la pintura como pasatiempo. No obstante, Couve vería esto como algo más que una distracción y acabó por matricularse en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, punto de partida para estudios posteriores en París y en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York. La narrativa de Adolfo Couve, por tanto, nace como una respuesta a lo que consideró el fracaso de su carrera como pintor, la quema de su obra y su autoexilio en Cartagena (Chile), un balneario venido a menos, pero cubierto por el halo de un diluido pasado aristocrático. En dicho lugar, el autor acaba suicidándose bajo el delirio que le provocó una severa depresión.

En relación con la personalidad de Couve, Cid y Grandón (2020) señalan, a propósito del carácter *sui generis* del autor chileno:

Su personalidad difícil, su heterodoxa relación con el mundo de las artes (plásticas y literarias) y su elusividad respecto de los centros metropolitanos lo fueron retratando como un sujeto excéntrico al que se le reprochaba la ausencia de militancia política y la negativa a operacionalizar su práctica artística frente al arte comprometido y de vanguardia vigente durante la dictadura chilena (pp. 145-146).

Entretanto, la propuesta de Couve se basa en la traducción de la realidad, tanto en la pintura como en la escritura. Su afición por el realismo ha sido juzgada por la crítica, lo que ha hecho de su obra un elemento complejo de clasificar para los críticos. Al respecto, Campaña (2015)<sup>2</sup>, subraya que «desde un principio, sus propuestas pictóricas y literarias fueron consideradas por el medio un tanto anacrónicas. Y como su obra era difícil de clasificar se la describió como marginal, extemporánea, tradicional e, incluso, decimonónica» (p. 19). Por otro lado, Ángel (2012) comparte esta idea y relaciona el realismo con la angustia que el artista dejaría percibir en su entorno. Según el autor, «la manera que Couve tiene para contrarrestar esta angustia, es el cultivo del arte a través del realismo, ya que es la forma de abstraer[se] del impacto del transcurso del tiempo» (p. 155). Esta condición de borde, percibida por la crítica, es la que sostienen algunos estudiosos para definirla como inclasificable, según apuntan, por ejemplo, De la Fuente (2002) y Martínez (2006). No obstante, pareciera que existe consenso en

1. Los fragmentos trabajados fueron extraídos de *Obras completas. Adolfo Couve* (2013) de Tajamar Editores. La *nouvelle* «El picadero» fue publicada en 1974 y «El parque» en 1976 junto a «El tren a cuerda». «Balneario» salió a la luz en 1993 en el libro homónimo que incluyó la *nouvelle* «El parque».

2. Claudia Campaña es profesora titular de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile; ha trabajado intensamente en la difusión, puesta en valor y catalogación de la obra pictórica de Adolfo Couve. Su libro *Adolfo Couve: una lección de pintura* (2002) fue ampliamente revisado, ilustrado y documentado en 2015 bajo el respaldo de Ediciones Metales Pesados. Desde ese momento, se ha transformado en un texto imprescindible para el conocimiento de la obra del pintor y escritor tan injustamente invisibilizado, aunque paulatinamente valorado por las generaciones jóvenes. Dos años después, publica *Adolfo Couve. Imágenes inéditas* (2017), obra con un material que, lamentablemente, no tuvo a la vista en el momento de la monumental redición de *Adolfo Couve: una lección de pintura*, donde el relato técnico de la especialista se mezcla con la experiencia vivida junto a ese sujeto con tan «peculiar temperamento» (Campaña, 2017, p. 14).

adscribir su trabajo literario en las coordenadas de la Generación del 60, la cual acoge a escritores como Antonio Skármeta, Mauricio Wacquez, Ariel Dorfman, Carlos Olivárez y José Leandro Urbina.<sup>3</sup>

Por otra parte, Morales (2018), subraya que las narraciones de Couve no plasman la realidad de un presente histórico propiamente tal, sino que:

en cualquier caso no es la cotidianidad de un presente «histórico», que viene de una «historia», cuyo movimiento, o proceso, lo trascenderá. El presente de Couve no puede ser sino fantasmagórico: es el presente de una historia detenida en el tiempo. O también, es el presente de su propia historia, o es una historia que coincide con su presente (p. 76).

En definitiva, su obra no corresponde más que a una narrativa en «estado de flotación, de suspensión temporal» (Morales, 2018, p. ), un espacio donde los pueblos y los sujetos que ahí se desenvuelven viven su vida en una repetición continua y además, existe una pulsión de fatalidad: «la latencia de una catástrofe» (p. ) tal vez signada por ese bucle perturbador. Hablaríamos de una nación fantasmagórica condenada a repetirse continuamente.<sup>4</sup> La adhesión al realismo sostenida por Couve, como por una parte importante de la crítica sobre su obra, la podemos entender de dos maneras. Por un lado, como un realismo descriptivo (De la Fuente, 2001), más declarativo que técnico (Morales, 2018), en que el narrador chileno se presenta como un artista en las antípodas de los movimientos de vanguardia y experimentación vigentes en Chile en los setenta y ochenta, y por lo tanto, su proyecto narrativo y plástico pareciera inclinarse naturalmente a la lógica imitativa en resistencia a los emplazamientos sobre su trabajo autoral, reflejado en su distanciamiento de la ideología dominante y el carácter utilitario del arte, como una forma de combatir el poder del dictador *de facto*. Al respecto, en el prólogo a *El cuarteto de la infancia*, Couve (1996) apunta:

no me importaron ni las vanguardias locales ni las modas; quería alcanzar una prosa depurada, convincente, clara, distante, impersonal, unos renglones donde tuviera que corregir y corregir, castigar el contenido y el lenguaje, intentar ese engranaje que da como resultado, más que un libro, un verdadero objeto (p. 8).

Por otro lado, su realismo *sui generis* convoca en sus coordenadas elementos fantásticos<sup>5</sup> e irreales —«Bombillín

3. Frente a la adscripción de Couve en las generaciones de la historia literaria chilena, Schulz-Cruz (2016) precisa que el autor «perteneció a la Generación del 68 junto a Antonio Skármeta, Mauricio Wacquez y Carlos Cerda, entre otros, aunque dista mucho de ellos en su estilo narrativo» (Schulz-Cruz, 2016, p. 157).

4. Entendemos el concepto de nación como una comunidad imaginada capaz de materializarse en la literatura. Con ello nos apegamos a los dichos de Ignacio Álvarez en «Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil», donde, apoyado en los planteamientos de Jameson, explica que: «la presencia inevitable de la alegoría nacional se debe a que en el tercer mundo aún no ha ocurrido, como en el primero, la separación de lo poético-libidinal y lo político-económico.» (Álvarez, 2012, p. 17).

5. Frente a este aspecto, De la Fuente (2002) relaciona la materialización realista de Adolfo Couve con el realismo mágico de Gabriel García Márquez, en el sentido de que su tratamiento es «una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo» (García Márquez, 1982, s. p.), relación que, no compartiendo del todo, creemos valiosa. El investigador, además, señala que «la consecuencia de su realismo descriptivo sobrepasa las barreras de las escrituras francesas del siglo XIX; se yuxtapone a la atmósfera del “realismo maravilloso” de los ‘60 y no cae en la superficialidad programática del “realismo virtual” que promueven aquellos que no ven en el neoliberalismo un estadio mutante y decadente de la cultura hegemónica desde el centro hacia la periferia» (De la Fuente, 2002, p. 102).

el payaso», «Apolo y las musas» en *La comedia del arte*; o, «La señora Carter» en *El pasaje*; o, «La pesadilla, el sueño y la soledad» en *Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia*—, que exhibe una mirada de la realidad en que la decrepitud, la marginalidad, el deterioro y la pobreza parecieran ser las imágenes a que alude la afamada metáfora del espejo de Stendhal, a través de la cual el novelista francés explicaba el carácter realista de su trabajo.<sup>6</sup>

Entrando en materia, «El picadero» (1974) narra la historia de Blanca Diana, quien siendo parte del lúgubre recinto de Villacler, toma clases de equitación con quien resulta transformándose en su joven amante que, a su vez, repasa la historia familiar del fallecido hijo Angelino Sousa y su parco padre, el señor Sousa. Adicionalmente, se recurre a historias menores, como la del gobernador Zapiola, singular antepasado, o de la hermana mayor Raquel, la cual luego de vivir grandes sueños, acaba huyendo junto a su profesor de canto, un hombre maduro con quien construye una triste subsistencia dentro de espacios ruinosos. Por su parte, «El parque» (1976), por su parte, narra la historia de (des) amor del matrimonio de Federico Lochner y Cleopatra Lebas, el primero un joven muchacho, hijo de un matrimonio chileno-alemán, y la madura Cleopatra, una mujer adinerada, pero infeliz a causa de la nostalgia y la falta de uno de sus ojos. La trama de esta narración se centra en las dudas en torno a Federico y la imagen del parque con el que Cleopatra se obsesiona. Finalmente, «Balneario» (1993) narra los inconclusos deseos de Angélica Bow, una anciana, mimetizada con la vieja Cartagena.<sup>7</sup>

Ante este panorama, nuestra propuesta de lectura analítica se funda en que los cuerpos decrepitos, mimetizados con los espacios descritos por Adolfo Couve, se ensamblan a la espiritualidad de los efebos y las jovencitas como la alegoría de una ruina inevitable, capaz de traspasar los escenarios descritos en las tres *nouvelles* de nuestro autor. El cuerpo decadente y el sujeto ruin se aferran al idealismo de la anatomía juvenil con el fin de luchar contra la inevitable ruina que se cuela en los lienzos narrativos del autor chileno, en los cuales percibimos la alegoría en

6. Singular importancia cobra entonces el registro certero y vívido del estímulo realidad en la narrativa de Couve. Basta apenas recordar dos momentos iniciales de sus textos: «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» (Couve, 2013, p. 173), en *La lección de pintura* y «Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese infinito, techos aguzados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos entre las rocas» (Couve, 2013, p. 307), en *Balneario*.

7. Las *nouvelles* sujetas a estudio en este artículo han suscitado el análisis de la crítica desde diversas perspectivas. Por eso, hemos tenido en cuenta algunos artículos —que además recomendamos entusiastamente— tales como: «De la luz a las sombras: los jardines de José Donoso y Adolfo Couve» de Schoennenbeck (2018), donde trabaja la estética del jardín como una marca de clase y una demostración de la nostalgia presente en las ruinas que se acumulan en ellos, todo esto dentro de los espacios descritos en «El picadero» y en «El parque». Esta visión la compartimos asumiendo las teorías de Andreas Huyssen en «La nostalgia de las ruinas» (2006) y de Walter Benjamin en «El origen del drama barroco alemán» (2006) y «Tesis de filosofía de la historia» (1989). En segundo lugar, consideramos el trabajo de Chiuminatto y Toro (2014) titulado «El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de La lección de pintura, de Adolfo Couve», donde conciben el trabajo del autor como un ejercicio de corrección al modo de una obra pictórica que se despliega en su inscripción. En tercer lugar, «Identidad y realismo en la narrativa de Adolfo Couve» trabajo De la Fuente (2002), quien se acerca a matices realistas del autor chileno, como la mimesis exagerada y la problemática de la modernidad. En cuarto lugar, acogimos algunas nociones de Schulz-Cruz (2016) en «El claroscuro homosexual en El picadero, de Adolfo Couve», donde entrega una lectura desde «lo gay», rastreada no solo en «El picadero» sino también en «Balneario» y «El parque». Finalmente, consideramos los aportes desde el punto de vista de Toro (2013) en «Una pieza secreta: Juegos y juguetes en la narrativa de Adolfo Couve».

fisionomías y espacios ruinosos, para llegar a la exhibición de la nostalgia presente en los cuerpos juveniles y el sentimiento de plenitud experimentado al acercarse a la ruina, signada como valiosa y hospitalaria.

## 2. Aferrándose al espíritu: placer antes del nicho

Las corporalidades de los personajes mayores en Couve aparecen descritas desde la inconformidad, la sensación de rechazo, la frustración o la desesperanza; todas ellas cualidades que suelen evocar cierta compasión en el lector, a pesar de que sus actos puedan ser considerados deleznables. En ese sentido, notamos una significación identitaria que solo puede conformarse a partir de la alegoría, puesto que dichas caracterizaciones podrían incluirse como un fragmento significativo dentro de una realidad mayor que, podría ser, la realidad de la comunidad nación. Con base en ello, consideramos la galería de personajes couveanos como la manifestación alegórica de una comunidad mayor que adolece frente a las consecuencias de una modernidad que solo parece arrojar escombros. Así, tomamos en cuenta los postulados de Walter Benjamin (2006), quien cita a Goethe para explicar la importancia de esta figura retórica:

Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este otro último modo, que expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. Pues quien capta vivo algo particular, obtiene con ello al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta, o dándose cuenta sólo más tarde (p. 377).

De este modo, leemos la obra de Couve como una manifestación de fragmentos ruinosos<sup>8</sup> que a su vez guardan más residuos, los cuales, de forma desordenada, representan un sentir mayor, una ruindad superlativa, la ruina moral, revelada en los personajes y su mimetismo con los espacios deteriorados.<sup>9</sup> Asimismo, podemos comprender las obras como un *collage*, una acumulación de residuos que desorganizados parecen contener un aura mortuoria, condición que está en armonía con los planteamientos de Andreas Huyssen (2006) en «La nostalgia de las ruinas» donde apunta que «la ruina arquitectónica se destaca vgilante en el fondo de una imaginación estética que privilegia el fragmento y el aforismo, el *collage* y el montaje, el despojo de ornamentos y la reducción del material» (p. 34). Los textos de Couve exhiben precisamente ese desapego a una concepción burguesa de la ruina,

8. Para ampliar la mirada sobre este asunto, recomendamos el texto titulado «Acerca de los espacios novelares marginales en *La comedia del arte* de Adolfo Couve» de (Cid Hidalgo & Grandón, 2020), donde los autores buscan reflexionar, desde la perspectiva de los estudios interartísticos, acerca de la práctica narrativa de Couve, quien tematiza el mundo plástico en toda su producción narrativa. Los autores subrayan que, a partir de una concepción desprejuiciada respecto de lo marginal, de la fealdad y la miseria, el escritor y pintor chileno despliega una mirada alterna en los espacios de borde en busca de la reivindicación de la miseria, a la vez que relativiza el canon estético que prestigia temas y motivos lejanos al campo de referencia de quienes habitan el borde.

9. Respecto a la calificación de una persona como ruinosa, Simmel (1934) expone: «Tal vez con error, tal vez con acierto, creemos nosotros que a la esencia del hombre no le son inherentes esas gravitaciones hacia abajo opuestas al espíritu. Sobre todas las cosas del mundo exterior le reconocemos a la naturaleza un derecho que nace cuando la cosa nace. Pero sobre el hombre, no. Por esto la ruina humana [...] suele ser más triste que trágica y carece de aquel sosiego metafísico que acompaña la decadencia del edificio material, como si procediese de un profundo a priori» (pp. 216-217).

fundamentalmente porque su lienzo hecho con palabras se concibe desde la ingenuidad e inocencia, entendida como aquella cualidad propia de la infancia, su naturalidad, excentricidad violenta de expresar sin filtro lo que se piensa; observaciones desprovistas de intencionalidad expresa y que tanto llaman la atención a los lectores que seguimos su propuesta de belleza decadente (Cid & Grandón, 2020), cuya única ética es consigo misma. Dicha convicción, por cierto, no es impostada, sino que, por el contrario, ha sido enarbolada desde la trinchera del arte plástico y literario, pero también desde lo vital con su alejamiento de la pintura entre 1971 y 1983, al retirarse de la academia donde era profesor y el insilio voluntario en Cartagena, localidad balneario del litoral central chileno. Allí es posible rastrear el auge, la caída, la decrepitud y la ruina de uno de los lugares que evidencia la evolución de Chile en el último siglo.

La brevedad de las *nouvelles* del autor, junto a la precariedad de sus primeras ediciones, se funden en las ruinas descritas en las viviendas de los personajes, los elementos utilizados por generaciones, la decoración de mal gusto o cuya propuesta de belleza difiere del uso habitual

(*naïf*) y los vastos terrenos acosados por musgos y malezas. Una cualidad que cumple con la reproducción, una historia alegórica que no para de redundar en un bucle continuo donde se duplican los personajes, pero también se refrenda el trauma biográfico del autor.:<sup>10</sup> Sobre ese aspecto en particular, Morales (2018), considera

[...] que este nudo originario nunca fue resuelto y quedó sometido a lo largo de la vida de Couve a la compulsión de repetición. Más aún: si la obra narrativa de este autor nos ha abierto el camino a los traumas biográficos de Couve, es porque ella misma en la sucesión de novelas que la componen, en cada una de ellas, no ha hecho otra cosa que desplegar una «compulsión de repetición» paralela, es decir, la repetición de un modo de estar en el tiempo, de un tiempo descabezado ( p. 125).

Dentro de «El Picadero», nos encontramos con enigmáticos personajes vetustos. El primero de ellos, es el controversial gobernador Zapiola, un sujeto conocido por sus gustos excéntricos, además de ser el antepasado memorado por los Sousa dentro de la estancia de Villacler, el cual, continuamente recordado por su retrato — hablaremos de ello más adelante—, se ve en la constante necesidad de acogerse al exótico cuerpo de una esclava mestiza. Dicha obsesión se presenta como un remedio ante el tedio constante que significa su vida personal y su trabajo; no obstante, la tradición acaba por desplazarla y lo obliga a continuar ejerciendo su autoridad a través de sus azotes correctivos. Otro episodio ejemplar corresponde al sorteo de puestos en una mesa por petición del mismo personaje, lo cual acabó con un gran banquete en el que el llavero desdentado escupe las semillas y cáscaras de las frutas que come en frente de Zapiola:

A la hora de los postres se sirvió sandía y el llavero, sin poder contenerse, escupía las pepas al Gobernador. Al comienzo, Zapiola se pasaba la mano con resignación por la cara, pero cuando el pobre desdentado pidió repetirse otra tajada, nuestro señor montó en cólera y apretando con fuerza una alcachofa, la incrustó en la vinajera, salpicando

10. De la Fuente (2002) también describe el realismo del autor considerando este rasgo fundamental dentro de su artículo «Identidad y realismo en la narrativa de Adolfo Couve», donde señala que: «Couve desarrolla y avanza el relato a partir de la aparición paulatina de sus personajes, los cuales se van esfumando y depositando y acumulando en la memoria de los que van quedando o apareciendo en escena. Hay, por otra parte, una clara coincidencia con el motivo de la nostalgia del paraíso perdido; es la nostalgia por la infancia» (p. 101).

a todos los que tenía enfrente. El llavero, que creyó era esta una broma, escupió otra andanada de pepas y cáscaras a Zapiola, quien desenvainó en el acto. Las risas y el desorden fueron generales. Todos se escupían y arrojaban comida, volaban las verduras y a Cismarras le cayó una chirimoya en la sotana. (Couve, 2013, p. 128).

El desorden, la guerra de residuos, representa una constante dentro de la casa de los Sousa; miles de historias y fragmentos por años producidos cargan el lugar con una energía pesadísima. Es más, esta anécdota, algo desquiciada, por años fascinó a Zapiola, quien decide obligar a cada uno de los espectadores de aquel acto a que le narren su visión del espectáculo, riendo una y otra vez con las distintas historias. Un enfoque que se ajusta a la visión alegórica de la historia en términos de Walter Benjamin (1989) quien asume que:

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado (pp. 178-179).

La necesidad, entonces, de acercarse al cuerpo joven se manifiesta en la cansada figura de Cardillo, el profesor de canto de Raquel, la desafortunada hermana mayor de Blanca Diana. Este hombre comienza a trabajar en la casa de las muchachas luego de un pasado lleno de fracasos. Una vez allí, en el que se enamora de una napolitana, a la cual abandona luego de nacer su primer hijo huyendo así de asumir las responsabilidades familiares. De este modo, escapa hacia América, donde trabaja como afinador de órganos y como maestro de canto para niñas provenientes de buenas familias. En medio de todo esto, la juventud y personalidad despampanante de Raquel commueven tanto a Cardillo que lo llevan a obsesionarse con la idea de regresar junto a ella a su vida pasada:

Cardillo, vuelto a la vida, era un ser ávido que se aferraba a esa 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 (Couve, 2013, p. 137).

Otra característica pertinente a su condición ruin corresponde al futuro construido con la joven Raquel, ya que, aunque felices, el resto percibe con un halo de lástima cada una de sus apariciones y noticias dentro de la casa Sousa. Lo mismo podemos decir de su estilo de vida, pues Cardillo siempre está sujeto a trabajos esporádicos, poco remunerados y breves que terminan impidiendo el lujo a Raquel. Ella solo tiene a Cardillo con sus ocurrencias, quien se gana la vida como artista y locutor de radio. Este último oficio lo consigue a punta de recortes de periódicos recolectados en una rutina mendicante, un artesanal modo de informarse similar a la acumulación de ruina tras ruina en términos de Benjamin (1989).

Por su parte, Blanca Diana, la madre del fallecido Angelino, es un personaje que siempre vive a la sombra de la desilusión causada por Raquel, al verse obligada a realizar constantes colectas para la fugitiva pariente. Su matrimonio se construye con base en infidelidades y violencia por parte de su indiferente marido, y, en consecuencia, Blanca viaja junto a su hijo, quien muere en un accidente ecuestre. Estos hechos marcan profundamente a Blanca Diana, al punto de hacer su rutina un tedio constante en el que el velo negro del luto se transformó en su uniforme. Esta faceta guarda relación con los planteamientos de Benjamin (2006) —quien habla del luto como un estado

animico, una forma de actuar y transmitir—, puesto que aparece en el momento en el cual Blanca Diana se transforma en la personificación del *memento mori* que seduce a su joven amante. La protagonista, pues, se muestra perturbada, como en una lucha entre la naturaleza de la muerte y el placer que subyace en una corporalidad que desea y con la que jueguesa (el efebo), evento que se manifiesta en la descripción que el joven lleva a cabo:

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. Era cuestión, entonces, de solo insinuar algún deseo y todo lo imaginable era traído por manos solícitas. Había y no había, era y no era. Se estaba en ese paréntesis que nada ni nadie intenta definir. (Couve, 2013, p. 107).

Adrien —esposo de Thérèse, la amante de Angelino— es otro personaje que habita entre el fracaso y la carencia. Aun cuando el parisino decide estudiar arquitectura, un accidente lo deja sin pierna y termina relegado a una pensión del Estado, razón por la cual su matrimonio se deteriora a tal nivel que, siendo asistido por amigas de la esposa, entabla relaciones íntimas con ellas. La frustración y el desengaño en la vida de Adrien se vuelven una rutina, incluso más considerando su malogrado deseo de trabajar como arquitecto, el arte que según Simmel (1934), corresponde a la manifestación que suscita el equilibrio, pues «en la arquitectura llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma, que aspira hacia arriba, y la pesantez, que tira hacia abajo» (p. 211), vale decir, «el triunfo más sublime del espíritu sobre la naturaleza» (p. 211). Sin embargo, en este caso el triunfo recae sobre la naturaleza, pues habita en un sitio paupérrimo, manifiesto en la descripción de su vivienda efectuada en la voz de Angelino, donde la apariencia de su hábitat se asemeja a una historia personal:

La escala que comunicaba con aquel aposento era tortuosa y la casa se había inclinado hacia la calle, siendo apuntalada por una descomunal estaca. Al terminar la cena, Thérèse se ofreció para acompañarme hasta la puerta, Adrien en un gesto de celos y al mismo tiempo de culpa, se precipitó sobre la baranda y blandió el bastón gritando en tanto nosotros bajábamos tomados de las manos (Couve, 2013, p. 152).

El París por el que transitan los personajes de «El picadero» (2013) se exhibe como la cicatriz de una historia mayor, constituyéndose en una suerte de pátina formada por eventos propios de la historia universal, donde las viviendas se caen sobre la acera y los sitios de recreo son principalmente tiendas de antigüedades. De este modo, el espacio se constituye en una réplica alegórica de los cuerpos, de corporalidades semejantes a la de Adrien que se manifiestan como la prueba de un desengaño que no tiene entrada en la historia universal, pero sí dentro de la literatura, entendida como un espacio para el discurso de la infamia. Adicionalmente, esta visión es convergente con los planteamientos de Augé (2003), donde postula que:

La arquitectura sigue a la historia como a su sombra, pese a que los lugares de poder se desplazan en función de las evoluciones y las revoluciones internas. La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas. Esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano y son ellas, sin ninguna duda, las que hacen que la ciudad nos resulte tan próxima, tan conmovedora (p. 122).

Algo similar ocurre con el señor Sousa, el padre de Angelino, un sujeto decadente desde el punto de vista

moral, indiferente con su hijo, agresivo con su esposa y libertino a sus espaldas. Este hombre es producto de una infancia gris, fruto de un padre violento al cual ve morir y, mientras acompaña el féretro, la madre lo reprende por expresar su sufrir más de la cuenta. Estamos, en este caso, frente a la hostilidad llevada al extremo, de una niñez bestial que parece explicar su adulterio patriarcal e indolente. Por eso, Sousa se mueve entre distintas clases sociales,<sup>11</sup> sin más motivación que el tedio y la necesidad de sexo y acaba por convertirse en un fárrago de antivalores con un obsesivo interés por la muerte. Esto último puede observarse en una de las escenas de la *nouvelle*, en que muestra una extraña fascinación por la osamenta de la madre muerta durante el entierro de Angelino.<sup>12</sup> Por otro lado, resulta significativo su temor a los sismos, pues corresponde a un fenómeno generador de ruinas, vale decir, una forma de derribar la fuerza del espíritu humano y demostrar el poderío superior de la naturaleza. Además, podría comprenderse como un terror al pasado, a la luz de Simmel (1934), cuando señala que: «La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado»<sup>13</sup> (p. 219). En lo que respecta a «Balneario», vemos como la ruina del espacio de Cartagena se mimetiza con el cuerpo de la protagonista, Angélica Bow, una anciana que busca aventuras con jovencitos esperando romper la monotonía que ha llegado con los años. En este relato, la realidad es descrita desde el residuo, desde la imperfección y los objetos. No obstante, su desarrollo no es extenso ni detallista, sino que nos describe la realidad de un modo nebuloso, con ciertos espacios vacíos como si fuera un recuerdo borroso que nos hace evocar las pinturas del autor empírico. Así, los personajes y los espacios circulan dentro del desamparo que es el balneario: «Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos agujados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos entre las rocas» (Couve, 2013, p. 445).

El cuerpo de Bow también es una manifestación ruinosa camuflada en la nostalgia que se siembra dentro de la antes aristocrática Cartagena, donde el mal gusto y la insalubridad de la playa la terminan invisibilizando ante los ojos acostumbrados a tan repetido paisaje. Dentro de Angélica, la naturaleza de la vejez hace lo suyo,

11. En su libro recientemente editado, *Ensayos sobre el patio y el jardín*. Couve. Wacquez. Donoso, Schoennenbeck (2020) amplifica su reflexión en torno al carácter contradictorio del jardín y su capacidad expresiva superior de materializar la clase, el paso del tiempo, la ruina y la memoria, a partir de una tematización de la mirada, por cierto, en el sentido propuesto por el historiador y crítico de arte rumano Victor Stoichita en su breve, pero iluminador texto *Ver y no ver* (2005). Parafraseando a Schoennenbeck (2020) podemos señalar que relatos como «El parque» desfilan el jardín y su contexto inmediato, el paisaje, para exhibir el imperio de la naturaleza que exige el retorno de sus plazos. Al respecto, el crítico literario dice: «El modelo del jardín que opera como referente extratextual en ambos autores corresponde básicamente al de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Que el jardín en los imaginarios de Donoso y Couve se module con una fuerte marca de clase se explica, en parte, gracias a esta relación con un proyecto histórico de arquitectura de paisaje gestado por las élites» (Schoennenbeck, 2020, pp. 55-56).

12. Encabezó el cortejo y durante el responso en el cementerio, se asomó curioso a la cripta para ubicar el cajón de su madre de entre los restantes. Cuando lo descubrió, dio un grito de felicidad y llamó a Saldías: —Saldías, ven a ver, mira cómo está mi madre, si ya no queda nada! (Couve, 2013, p. 162).

13. «Lo que si 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. Descontrolado, mientras las columnas de Villacler se bamboleaban, se daba de golpes implorando a la tierra que se calmase. En tanto hacia votos de una mejor vida, miraba de reojo sus porcelanas chinas y los cuadros que cubrían los muros» (Couve, 2013, p. 163).

mientras el deseo de su espíritu se interpone a que permanezca estatuaría en sus aposentos mal decorados. Bow espera concretar una aventura, pero las otras vetustas amigas la aconsejan, señalándole que un hombre joven solo busca dinero y así la mujer se ve en la ensoñación constante para poder lidiar con un espacio privado deprimente y sus sirvientes esmerados por mantenerla en el hogar. De esta manera, lo privado es una zona insegura que le recuerda el paso del tiempo, su propia ruina y detrimento. No obstante, ella se pasea estoica por la playa con su quitasol pasado de moda, con el cual se identifica al volver a su cuarto: «El dragón del quitasol observa como Angélica se acicala ante el espejo repleto de oscuridad, y sus ojos de vidrio miran tristes a ese otro dragón idéntico abandonado también sobre una cómoda» (Couve, 2013, p. 257).<sup>14</sup>

El espacio es precario y ella se funde en su presencia, sin ser vista, pues se manifiesta como metonimia de una población degradada, descuidada y olvidada en su totalidad. Esto explica cómo lo público se transforma en posibilidad para el ensueño, pero también le ayuda a alejarse de los espejos, abundantes en su habitación, haciéndola olvidarse de autocompadecerse y fijar su atención en hacia la patética ciudad. A partir de esto, vemos una comunidad que se pierde en la historia nacional y no es apta para la típica portada de Chile; Cartagena es una ciudad de olvido y decadencia. De ahí que Couve la utilice como punto de partida para narrar a través de estas historias menores la debacle nacional e interna. Por eso, en sus palabras, el autor chileno retrata la verdadera apariencia del lugar donde reside: «Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos aguzados, perdida entre la muchedumbre como un despojo a la deriva» (Couve, 2013, p. 458).

La construcción del despojo también puede observarse en la última *nouvelle*, «El parque», donde no hay personajes vetustos, sino incompletos y segregados. Este es el caso de Cleopatra Febas, la protagonista, quien vive en la incertidumbre de un matrimonio que todos juzgan como interesado, puesto que su marido resulta demasiado bello y joven como para amar a una mujer gris y sin un ojo. Es así como la solitaria Cleopatra se refugia en el paisaje de su parque, una propiedad con la que se identifica y en la cual imagina diversas historias dentro de los claroscuros formados para pasar el tiempo.<sup>15</sup> Esta manía por el paisaje deshecho se articula con los planteamientos de Augé (2003), cuando subraya:

14. La comparación con el dragón evoca un estancamiento que podría converger con una lectura alegórica que aludiría a una pervivencia fuera del progreso. Ello puede leerse considerando el estado de Bow y el balneario en sí. Lo mencionado se sustenta en la significación acuñada en el *Diccionario de símbolos*, donde se menciona que «La materia en involución, como serpiente o dragón, como adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores. A veces se ha identificado con el principio femenino, en cuanto éste es fuente de tentación y de corrupción, pero, principalmente, de estancamiento en el proceso evolutivo» (Cirlot, 1992, p. 99).

15. «Entre todas estas consideraciones alternaba Cleopatra, quien en el fondo nunca había encontrado a la belleza tan bien representada, como cuando en su soledad la descubrió en el entendimiento que había entre la materia esculpida y la hierba. Naturaleza transitoria y pretensión de durabilidad, hacían una ilusión de polos opuestos que excitaba su imaginación. Mundos tan contrapuestos como la rama que proyectaba un arco de sombra sobre la inscripción de una lápida, o el agua de la fuente que desdibujaba al caer las facciones de un centauro, o la enredadera que vestía de primavera a las musas, eran para ella señales de que allí se conjugaban los elementos que la hacían posible» (Couve, 2013, p. 250). Para un abordaje más amplio al respecto, recomendamos la lectura del trabajo de Norambuena (2010), titulado «El desplazamiento dinámico de la perspectiva: la profundidad como dilema en la construcción de mundo en *La comedia del arte*» (2010).

Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia sino vivir la experiencia del tiempo, pero en su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales. (p. 45).

La mujer, al precipitarse en la degradación y el tiempo, se consolida como ente creador, no solo al ver en la ruina una posibilidad de creación e inspiración, sino también como una forma de distracción ante el propio fracaso. Esto se manifiesta al asignarles nuevas significaciones a sus esculturas, puesto que, al desconocer la mitología griega que plasma en ellas, se ve en la necesidad de construir una nueva trama para la historia:

Así Cleopatra conoció la vida secreta de las obras de arte, tan caprichosas como la gente, púdicas en su evidencia de hermosura. Y como desconocía la historia de Medusa y quien era Perseo, se imaginó otra, atribuyendo esa decapitación a una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo (Couve, 2013, p. 256).

El desastre experimentado por Cleopatra al sobrellevar el desamor dentro de un matrimonio concertado se trasmuta en el parque que gradualmente muta a ruina.<sup>16</sup> El pasar del tiempo se convierte, pues, en la confirmación de su fracaso amoroso, de tal modo que las significaciones se diluyen al conocer la verdadera historia de Medusa, puesto que siente la necesidad de evadir su imagen. No obstante, los jardines del parque siguen siendo motivo de contemplación. En relación con lo anterior, coincidimos con la lectura de Schoennenbeck (2018), quien, entendiendo esta manifestación ruinosa del jardín como el desborde de la naturaleza y, apoyándose en los planteamientos de Walter Benjamin y George Simmel, concluye que:

El jardín en ruinas imprime un carácter alegórico al texto que lo alberga, puesto que la alegoría transita pendularmente entre lo visual y lo verbal y, al mismo tiempo, establece una analogía con la ruina. [...] El jardín descrito en ruinas podría ser alegoría de una historia no progresiva, un decir que niega una proyección utópica, porque este espacio verde, cita, al modo de una heterotopía, otros espacios, espacios vinculados a las bellas artes, al orden familiar y al orden nacional con el amague de degradarlos e incluso invertirlos. Dado lo anterior, el jardín no siempre es un paraíso así como lo fue el bíblico Jardín del Edén (p. 256).

En suma, comprendemos la anatomía longeva y defectuosa de los sujetos ruines como las manifestaciones de un estancamiento evolutivo que permanece dentro del continuo histórico. Adicionalmente, percibimos estas corporalidades como indicios de una alegoría mayor que representa una visión ruinosa de la historia, una perspectiva acogida por los teóricos ya mencionados. De este modo, nos acercamos a una visión más inclusiva de la historia, capaz de contemplar a sujetos considerados infames, pues son estos los que se mimetizan con los espacios nacionales y extranjeros, descritos por Couve en sus tres *nouvelles*. En ellas, los personajes se resisten al cambio, puesto que se niegan a un progreso o simplemente a una evolución personal. Esto coincide con la inclinación realista reconocida por el mismo Couve, pues, según Jameson (2018), «el novelista realista tiene un interés directo, ontológico, en la solidez de la realidad social, en la resistencia de la sociedad burguesa frente a la historia y al cambio» (p. 14).

16. Según Schulz-Cruz (2006), la unión entre Cleopatra y su marido Federico se basa en la necesidad de ocultar una tendencia homosexual en el muchacho. Por lo tanto, la unión entre ambos se sostiene en la conservación del *statu quo*, la búsqueda de un equilibrio.

### 3. Nostalgia y unión; admiración y deterioro

Los personajes juveniles de Couve cuando no están rodeados por el arte se encuentran sumidos en una situación de incomprendión, desencanto y nostalgia. Por eso, se ven en la necesidad de acoplarse a la vida contemplativa, a sujetos conocidos, a personajes de otra época o seres infames; en consecuencia, terminan sumidos en la búsqueda de antiguos espacios desconocidos en una actitud siempre melancólica. Hablamos de un sentimiento de desazón que pareciera que nunca se diluye y que moviliza un intento de restauración o de reflexión a partir de la nostalgia. Para analizar los alcances de dicho concepto, es necesario recordar los argumentos de Boym (2016), quien analiza el peso histórico de este sentimiento y lo sitúa como elemento de creación o de destrucción desde un punto de vista colectivo. Teniendo en cuenta esto y tomando como punto de partida la etimología de la palabra, la autora la define de esta manera:

La nostalgia (de *nostos*, regreso al hogar, y *algia*, añoranza) es la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir. Es un sentimiento de pérdida y de desplazamiento, pero representa también un idilio con la fantasía individual (Boym, 2016, pp. 13-14).

Además, Boym (2016) agrega que la nostalgia corresponde a un mal de la modernidad, una época bastante acorde a las temáticas abordadas por Couve, puesto que sus espacios detenidos en el tiempo dan cuenta de una *belle époque* que se añora, pero que jamás regresa. Sin embargo, ¿cuál es esa fracción temporal tan idílica? La respuesta es única, especialmente cuando hablamos de este autor: la infancia, dado que esta etapa corresponde a la retrotopía por antonomasia, a una fase de seguridad, pero también a la etapa de mayor aprendizaje.<sup>17</sup> A raíz de eso, la nostalgia por la inocencia queda plasmada en la siguiente cita de «El picadero»:

La niñez es la primera devoción que dejamos. Acercarse a una ajena es como soportar en una obra un acto que muestra un decorado insípido, por lo general un jardín con macetas de cartón, ladrillos de papel y perspectivas

17. Múltiples son los acercamientos a la niñez y la infancia en la narrativa de Couve. Sin embargo, recomendamos en especial dos artículos: «El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de *La lección de pintura*, de Adolfo Couve» de Chiuminatto y Toro (2014). Los investigadores realizan un ejercicio comparatista entre el manuscrito de *La lección de pintura* (1979) —que además fungió como tesis de licenciatura de su autor—, sus correcciones, enmiendas y comentarios, buscando esos lazos que unen el ejercicio interartístico del narrador y pintor chileno: «En la medida en que *La Lección de pintura* se pregunta por cómo pintar, y cómo escribir, desde Chile en relación a la herencia europea, también dialoga con las preocupaciones y los modos de representación en el arte y la literatura que animarán, más tarde, *La comedia del arte* (1995) *nouvelle* en que el narrador nuevamente se identificará con un niño, pero ya no con un aprendiz que debe ser corregido» (Chiuminatto & Toro, 2014, p. 75). En tanto, en «Una pieza secreta: juegos y juguetes en la narrativa de Adolfo Couve» Toro (2013) reconoce el juego y la infancia como momentos productivos cercanos al grotesco: «Dentro de estas afinidades cervantinas, habría también que considerar los caricaturescos gobernadores coloniales de Couve, Meneses Lisandro (de En los desórdenes de junio) y Zapiola (de El picadero), cuyos desplantes hacen pensar en Sancho Panza rigiendo sobre la ínsula prometida: “Los otros licenciados que habitaban el castillo reían del futuro gobernador y una vez engrudaron un papel en su silla para que Meneses al levantarse se llevara en el trasero un cartelón profano” (En los desórdenes de junio 36); “A la hora de los postres se sirvió sandía y el llavero, sin poder contenerse, escupía las pepas al Gobernador [...]. El llavero, que creyó era ésta una broma, escupió otra andanada de pepas y cáscaras a Zapiola [...]. Todos se escupían y arrojaban comida, volaban las verduras” (El picadero 77). Dentro de las obras que recoge el catálogo pictórico de Couve hecho por Claudia Campaña, hay un dibujo de Meneses Lisandro en que lo vemos gordínflón, vestido de gala, marchando con algo que podría ser un catalejo en la mano: nos hacemos la idea de un Sancho Panza embutido en las ropas de Casimiro Marcó del Ponte» (p. 180).

engañosas (Couve, 2013, p. 133).

Aquí la infancia se presenta como un periodo de entrega completa, una fase que, tristemente, los sujetos pierden durante la juventud. No obstante, aquel ciclo de puerilidad es añorado hasta el hastío, lo que genera una sensación de desdicha que permite a los personajes identificarse con figuras a maltratar, tales como el profesor de canto malogrado, la bella mujer de luto tristecida, el arquitecto frustrado y cojo, la ciudad de Cartagena o una solitaria mujer tuerta. De este modo, el cuerpo lozano decide rechazar la experiencia de una vida juvenil y lanzarse de lleno a la ruina, reconociendo así el triunfo de la naturaleza sobre el espíritu humano; y, además, donde el alma se ve incapaz de seguir aspirando a las alturas (Simmel, 1934). En otros términos, entendemos la pérdida de la niñez y la entrada a la juventud, según esta línea argumental, como una venganza capaz de terminar con la plenitud que se poseyó en un momento de pureza.

Las opciones para recuperar el idilio perdido nos remiten a dos posibilidades. Según Boym (2016), hablamos de los conceptos de nostalgia restauradora y de nostalgia reflexiva. La primera refiere la necesidad de reconstrucción del hogar perdido, el gusto por los símbolos y la incapacidad de reconocerse como nostalgia. De esta forma, esta clase resulta improductiva y suele vincularse con la violencia; la segunda, por su parte, no rehúye de las contradicciones modernas y es capaz de imaginar nuevos espacios y formas desde el detalle, no desde los símbolos. En síntesis, el primer paradigma de nostalgia tiene consecuencias ligadas al terror y lo mortuorio, mientras que el segundo incrementa la comunicación y la construcción de nuevos aprendizajes a partir de la pérdida.

«El picadero» se constituye de espacios ruines desde una perspectiva moral y arquitectónica. La primera, predomina dentro del ambiente en que se desenvuelve el amante de Blanca Diana, un mancebo de características similares al hijo de la mujer. Este chico, como señalamos, cae rendido ante la figura lúgubre y a la vez dulce que proyecta la supuesta aprendiz de equitación. El suceso se enmarca dentro de una realidad de incomodidad, puesto que la servidumbre constantemente se burla del joven, abucheándolo, riendo y apuntando irónicamente a su figura. Por lo mismo, la hostilidad de los criados hacia él se constituye en un fastidio constante que lo inspira a buscar en Blanca Diana un escape, y ella no hace más que ver en este joven un modo de tolerar la partida del primogénito, ya que existía una peculiar similitud entre ambos mancebos.

En síntesis, Blanca Diana busca en su joven instructor de equitación un nuevo paliativo para aliviar la pérdida del hijo, no desde una relación maternalista, sino desde una perspectiva erótica que permita edificar un nuevo tipo de unión equivalente y así suscitar la reciprocidad inexistente con su hijo. Dicha aventura promueve la construcción de una novedosa forma de sentir que incluye al juego como posibilidad creadora y alivia, de cierto modo, el sentimiento de pérdida en la mujer y las fastidiosas rutinas de equitación dentro del picadero junto a los desagradables lacayos. En resumen, somos testigos de una relación que hace germinar una modalidad de nostalgia restauradora, una instancia productiva como el amor, ya que, de hecho, Blanca Diana en más de una ocasión llama Angelino a su joven amante.

Angelino se presenta desde el inicio como un personaje nebuloso e incierto; existe en su caracterización una condición andrógina que es distinguida por el resto de los personajes: no obstante, es capaz de anular lo femenino

y de optar por la norma de lo masculino al involucrarse con la joven Thérèse. En determinado momento, sin embargo, su relación más intensa la sostiene con el abyecto Condarco, un superior del colegio militar quien, a pesar de ser irreflexivo y rudo, se enamora de él y se somete a su voluntad. A pesar de ello, Condarco hace de Angelino su víctima al encerrarlo en su círculo social e impedirle relacionarse con otras personas.

El amor de Sousa y Condarco 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. El carácter caprichoso de Sousa siempre lo llevó a magnificar situaciones irreales. En el fondo, Angelino se había imaginado la vida, por ello se dejó arrastrar por la pasión de Condarco, quien muy pronto exigió a su víctima lo que esta le debía. (Couve, 2013, p. 117)

La unión entre ambos es fuerte y complementaria, de hecho, sus caballos comenzaron a parecerse a ellos, aunque la madre de Angelino desconfiaba de Condarco. La razón de su susceptibilidad no tuvo relación con el carácter homosexual del vínculo, sino con la simpleza, violencia y actitud viciosa del militar. Una muestra de ello son las ocasiones en que se este último se emborracha y se transforma en un hombre pendenciero, ensangrentado y destructor de todo inmobiliario que se le cruzara y, dicho sea de paso, tuvo la osadía de presentarse en Villacler sin un mínimo de mesura. Por lo tanto, la relación se deteriora, sin otra causa más que el dolor ancestral que se intensificó con los años sobre esta desdichada estirpe. Así lo explica el narrador al exponer las intenciones de Condarco:

No creía en los demás. De allí que amó a Sousa. Le podía dar un cuidado casi enfermizo. 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 (Couve, 2013, p. 121).

Ante estas circunstancias, Angelino configura una personalidad nostálgica, al mostrar una fascinación especial por el pasado; ello queda en evidencia en aspectos como su obsesión por la imagen de Zapiola, el ancestro alucinante e ilustrísimo, cuyo retrato no para de observar y al cual ofrenda su existencia. Por lo tanto, Angelino con su distintivo sentimiento melancólico, mantiene el recuerdo del gobernador y, de este modo, el jovencito intenta reconstruir el torbellino que visualiza en la historia familiar, del mismo modo que el ángel de la historia:<sup>18</sup>

Es de suponer que el gobernador Zapiola, hombre vital y desprejuiciado, no se sintiera muy a gusto en un joven melancólico y débil, incapaz de emprender la acción. Pero a su vez son estos vástagos sin fuerza los únicos que pueden prolongar en algo la vida de aquellos ancestros formidables que forjaron nuestra historia (Couve, 2013, p. 118).

La obsesión por los objetos de anticuario también representa un aspecto destacable en Angelino. Él deambula

18. La necesidad de recomponer la historia despedazada es explicada por Benjamin (1989). Él arguye que el progreso toma forma de huracán impidiendo la labor del ángel de la historia: «Hay un cuadro de Klee que se llama *Ángelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. [...]. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas» (p. 183).

por distintas dependencias, intercambia objetos y se hace pasar por experto en el rubro, al tiempo que aprende de los comerciantes, aunque finalmente es descubierto. El gusto por lo antiguo representa una necesidad de acumulación, pero también podría interpretarse como un acopio de fuentes históricas, puesto que cada objeto es la prueba fehaciente de un periodo determinado. Casualmente, esta afición lo lleva a conocer a la joven Thérèse, quien trabaja como curadora de las piezas del anticuario y como secretaria, mientras que por la tarde se dedica a robar frutas y a conseguir rastrojos para su inválido marido. Como señalamos en el apartado anterior, Thérèse vive con Angelino en una vivienda ruinosa y en condiciones miserables. Estas circunstancias, sumado a la infidelidad de ambos, los llevan a la ruptura.<sup>19</sup> Luego, Angelino vuelve a vivir una temporada con Thérèse en buenos términos, y, posteriormente, la unión da como fruto un embarazo que termina en aborto. En este difícil evento, Adrien se convierte en un apoyo emocional importante para la mujer, en tanto que Angelino pasa a ser un mero espectador.

La breve relación de Angelino y Thérèse parece tomar como catalizador la calidad de espejo que existe entre ambos, pues, aunque la diferencia de clase es notoria, dentro de estas almas jóvenes hay un afán por lo decadente, donde las ruinas, antigüedades y personajes ajados acababan siendo parte de su entorno. Esta unión puede comprenderse como un juego de espejos, en el que ambos se identifican y se necesitan en su soledad. No obstante, Angelino termina siendo conducido por los intereses de su madre y regresa a la hacienda donde, luego de gritar «No soy feliz» por los balcones de París, se transforma en objeto de burla para el padre y continúa con las rutinas ecuestres junto a la madre. En una de esas andanzas, pierde la vida precipitadamente en presencia de todos los sirvientes y deja la piel, el seso y el cabello entre las piedras. La violencia de su deceso da la impresión de que la vida lo castiga por no construir nada y desechar la capacidad creadora del amor. Según nuestra lectura, la pasividad de Angelino trae las consecuencias de la «nostalgia restauradora» (Boym, 2016, p. 19) que, al obligarlo a recuperar la tradición y el *statu quo* conlleva a una muerte impetuosa y traumática, alejándolo del aprendizaje que traería consigo la aceptación del amor.

Entretanto, la condición nostálgica de Angelino permanece por años vigilante dentro de Villacler a través de su retrato; no obstante, su mirada melancólica resulta insoportable para los residentes, tanto así que abandonan el retrato en el cuarto de invitados. Ello se presenta, según el narrador, como una suerte de fantasma cuidador, guardián de los intrusos o recibidor de quienes regresan: «Quizás lo dejaron ahí con la secreta ilusión de que ocupara una pieza destinada a los que regresan» (Couve, 2013, p. 125). Sin embargo, las buenas intenciones de Angelino parecen compensar su falta de acción y, por lo mismo, se transforma en una especie de mártir, puesto que su cadáver persistió inmune al paso del tiempo; no fue corrompido y, por tanto, deja a todos perplejos al momento de intentar removerlo, provocando así el vínculo de su recuerdo con un halo de misticismo.<sup>19</sup>

Raquel, hermana de Blanca Diana y tía de Angelino, se define por una actitud activa y creadora, desde niña se comporta vanidosa y soñadora, anhelando un futuro como cantante de ópera. Estos aspectos son la base de una

19. Coincidimos parcialmente con la lectura de Schulz-Cruz (2016) en este caso peculiar, aunque integramos los conceptos de Boym (2016) para una interpretación más completa: «El caballo desbocado es la sexualidad reprimida que lo arroja de cabeza contra el suelo destrozándolo, aunque años más tarde cuando se destapa su ataúd, el cadáver incorrupto del joven simbolice su esencia mortificada por el sufrimiento, como la de un santo» (p. 166).

vida de anhelos y grandes inquietudes, al punto de seducir a su profesor de canto siendo todavía una adolescente y este, impudico, decide huir con la chica. Ella, siempre caprichosa, hace vivir a Blanca Diana bajo sus sombras, puesto que Raquel posee dotes actorales y luchaba, bajo complejas rutinas de belleza, por superar la hermosura de la hermana, la misma que durante años la había asistido haciendo colectas para subsidiar su miseria.

Raquel enloquece por Cardillo como una muestra de la fijación de Couve por los artistas, pero al huir con él y encarnar un papel trágico en este nuevo sueño, acaba viviendo una vida paupérrima en una casa pobre de Limache. No obstante, Cardillo se aferra al deseo del cuerpo juvenil de la chica, aunque esta comience a perder toda su belleza, mas no los modales propios de su clase. De hecho, los sirvientes de Villacler la estiman por su inocencia eterna. En consecuencia, Raquel, a pesar de ser pobre, experimenta una vida amorosa plena, donde cada momento se transforma en una instancia creadora en que ambos cantan y Cardillo realiza diferentes papeles para entretenér a su amada:

Y Raquel, en aquellas noches solitarias con papeles y cartones en las ventanas, se arrimaba a su marido y cantaba para él melodías perdidas entre cerro y cerro sobre el trumao, bien acá de la cordillera de la Costa, donde el caminillo estrecho que guía dos potreros se ensancha y el lugar permite un poblado miserable. El gusto que sentían al cantar a noche perdida lo amenizaban con un vino de mala calidad, y antes de que los vidrios se impregnaran de escarcha, buscaban a tientas el lecho y el amor (Couve, 2013, p. 141).

La actitud creativa de Raquel, la misma que la hace afiliarse a la ruina que era Cardillo, la lleva a gestar el cambio, el arte, los hijos y muchas anécdotas para toda la familia que, aunque no le asignó una reputación positiva, ella siempre le respondía de modo asertivo y cordial, haciendo de cada momento de necesidad un periodo para aprender y gozar. Por lo mismo, respondía pacíficamente a las burlas del señor Sousa y recibía con cariño e ilusión las limosnas que le daba su hermana. En este sentido, su perspectiva de aceptación, resiliencia y reflexión artística le da un nuevo giro a su existencia e incluso a su propia muerte, pues, mientras Angelino se mantiene incorrupto como un santo, la indómita Raquel rechaza el ritual tradicional:

Ella no confesó ningún pecado y en un acto de teatralidad divina, le explicó:

—Padre, si todo comenzara de nuevo, volvería a hacer lo mismo. El sacerdote abrió la puerta de la pieza y les indicó que pasaran:

—Muere como una santa— les dijo, y se fue (Couve, 2013, p. 134).

Federico es, por su parte, melancólico, un personaje gris producto de una crianza violenta. Sus padres, un matrimonio chileno-alemán entre Sofía y Hans Lochner, marcan el inicio de un devenir que nunca acaba, donde el padre alcohólico lo persigue con perros y la madre lo reprende en un alemán ininteligible como un modo ridículo de mantener tradiciones ajenas. Esta unión es, en principio, rechazada, ya que la mujer se acerca a Hans motivada por la lástima que siente al verlo yacer accidentado en el hospital de Olmué. Y así, siguiendo la lógica del tiempo de la pintura de Couve, según Morales (2018), encontramos que: «Una estética semejante no puede sino implicar un tiempo que avanza como si se mirara en el espejo: repitiéndose a sí mismo» (p. 163).

A partir de lo anterior, la vida de Federico está destinada a buscar el desdoblamiento y la repetición de una

historia familiar de amores infecundos y sin pasiones. Ello significa para él el martirio que enluta su juventud, el mismo deseo oculto que Schulz-Cruz (2016) atribuye a una inclinación homosexual, pero que acaba en el matrimonio con Cleopatra Febas, con la cual logra identificarse y aprecia de un modo diferente. En este caso, observamos una atracción por el carácter monstruoso de la mujer como si la ausencia de uno de sus ojos funcionara a la manera de un imán y ella, caracterizada como un monstruo físico, atrayera al monstruo moral en que se convierte Federico; pero siempre considerando una identificación entre ambos personajes al modo de un «desdoblamiento por inversión» (s. p.), en términos de Morales (2018). En este, los personajes se complementan, pues uno carece de lo que le sobra al otro, constituyéndose en reflejos invertidos:

No obstante, aunque sabían que su unión en un comienzo había sido pactada, fueron con el tiempo víctimas de una identificación paulatina, como acontece a los que se miran en aguas revueltas y solo van reconociendo sus rasgos a medida que estas se aquietan. Y esta actitud resultó recíproca, haciéndoles a ambos resistir, porque ninguno de los cónyuges quería enamorarse (Couve, 2013, p. 247).

En esta situación, el amor de pareja es juzgado por el entorno, por lo cual Federico sufre constantemente ante los comentarios maliciosos que dicen ver interés económico en esta unión; mas tal cosa no existe; hay un cariño sincero, pero no una pasión. Ello nos hace pensar en lo señalado por Schulz-Cruz (2006), quien interpreta la frustración constante como el peso de una sexualidad no asumida que se refleja en sus peleas con el chofer. Finalmente, la *nouvelle* cierra con el resumen de una constante dentro de este matrimonio: Federico intentando ser amable, Cleopatra esperanzada, Federico huyendo, en repetidas ocasiones ebrio de vuelta a casa, Cleopatra que observa las ruinas del parque mientras imagina resignificaciones dentro de las estatuas:

Bien entrada la noche, regresó Federico, desaseado y algo ebrio. Aquí Cleopatra, bruscamente volvió su atención al Perseo vengador para encubrir ese recuerdo, y su único ojo se detuvo lleno de resentimiento sobre la empuñadura de la espada que había perdido su hoja y aparecía inservible en las soleadas tardes de un parque (Couve, 2013, p. 258).

Finalmente, comprendemos las obras de Adolfo Couve como una manifestación nostálgica de corporalidades juveniles incapaces de concretar sus deseos. Ante ello, se hace necesaria la sumisión ante cuerpos mayores o ruinosos que promueven una identificación desde la nostalgia. Este último sentir puede generar tanto instancias de creación como de pasión violenta, en el caso de la nostalgia restauradora, como ocurre en el caso de Angelino o el desorientado Federico. Estos personajes masculinos se caracterizan por poseer un aura femenina que la aleja de la norma y los sume en una culpa y una inacción que vicia sus existencias.

#### 4. Conclusiones

Las *nouvelles* de Adolfo Couve se narran desde una suerte de nebulosa, un acercamiento a la realidad desde la decadencia. Esta narrativa puede ser calificada como realismo considerando algunos planteamientos de Morales (2018) y Jameson (2018), puesto que hablamos de una época fantasmagórica o un tiempo anticuado detenido. Ello parece tomar mayor relevancia en espacios marginados, pequeños pueblos donde las personas se transforman en

memorias legendarias y donde las diversas versiones de la oralidad definen la reputación de las personalidades, convirtiéndose en esclavas de su estirpe. Es así como dentro de las tres *nouvelles* se puede encontrar una visión histórica alégorica, ruinosa y críptica que deviene en muerte y nostalgia. Adicionalmente, somos testigos de una construcción de lo nacional a partir de lo particular y lo marginal, gestionando así comunidades nación decadentes que se alumbran desde sujetos olvidados e infames. De este modo, como señalamos anteriormente, estos poblados se transforman en la cicatriz visible de una historia nacional.

Por una parte, el aura mortuoria que persigue a los personajes y los espacios de Couve, posibilita una inercia que transporta a los sujetos a un padecer infructífero. Dicho sufrir se engrandece cuando el deseo es minimizado y se privilegia el *statu quo*. Esta decisión trae la supremacía de la nostalgia como la principal regidora de las acciones, lo que lleva a una prevalencia de la nostalgia restauradora sobre la nostalgia reflexiva, impidiendo así la reproducción y la sensación de serenidad dentro de los personajes. Sin embargo, la nostalgia reflexiva da lugar a la solidaridad, la creación y la resignificación de los objetos y espacios. Además, vemos cómo anula la violencia y transforma a la nación en una comunidad más inclusiva.

En cuanto a los espacios y edificaciones, Couve posee un interés particular por las casas de familia centenarias, puesto que acogen objetos y recuerdos heredados. Así, el espacio parece poseer una energía monumental, donde cada elemento guarda una anécdota y la nostalgia se transmite de generación en generación como una prueba que debe ser superada. No obstante, la repetición de la que habla Morales (2018) tiene presencia, la bella marginalidad observada por Cid y Grandón (2020) y el realismo en su retracción a la esencia percibido por Schoennenbeck (2018).

En conclusión, la ruina es una obsesión para los personajes y un objeto de deseo y contemplación capaz de generar una actitud de regeneración o destrucción. En la ruina humana —mucho más trágica y menos atractiva, aunque igual de provocadora— el fracaso y la infamia se hacen patentes, poblando de modo inusitado las narraciones de Adolfo Couve. Ello es crucial para comprender la borrosidad de su obra pictórica, donde el detalle del trabajo artesanal toma protagonismo, como si cada etapa mereciera un espacio en una pequeña obra.

## Referencias bibliográficas

1. Ángel, R. (2012). La búsqueda de la trascendencia en *La lección de pintura* de Adolfo Couve. *Acta Literaria*, 45, 153-158.
2. Álvarez, I. (2012). Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil. *Taller de Letras*, 51, 11-31.
3. Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
4. Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos* (pp. 175-192). Taurus.
5. Benjamin, W. (2006). El origen de «*Trauerspiel*» alemán. En *Obras completas* (Libro 1, vol.1): *Origen del drama barroco alemán* (pp. 117-459). Abada Editores.
6. Boym, S. (2016). *El futuro de la nostalgia*. Antonio Machado Libros.
7. Campaña, C. (2015). *Adolfo Couve: Una lección de pintura*. Metales Pesados.
8. Campaña, C. (2017). *Adolfo Couve imágenes inéditas*. Orjikn Editores.
9. Cid Hidalgo, J. y Grandón, M. (2020). Acerca de los espacios novelares marginales en *La comedia del arte* de Adolfo Couve. *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 50, 145-161.
10. Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
11. Chiuminatto, P. y Toro, F. (2014). El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de *La lección de pintura*, de Adolfo Couve. *Literatura y Lingüística*, 29, 75-93.
12. Couve, A. (1996). *Cuarteto de infancia*. Seix Barral.
13. Couve, A. (2013). *Balneario*. Obras completas (pp. 441-448). Tajamar Editores.
14. Couve, A. (2013). *El parque*. Obras completas (pp. 237-258). Tajamar Editores.
15. Couve, A. (2013). *El picadero*. Obras completas (pp. 93-168). Tajamar Editores.
16. De la Fuente A. J. (2002). Identidad y realismo en la narrativa de Adolfo Couve. *Literatura y Lingüística*, 13, 89-104.
17. García Márquez, G. (1982). *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bruguera
18. Huyssen, A. (2006). La nostalgia de las ruinas. *Documenta*, 12, 34-40.
19. Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo*. Ediciones Akal.
20. Martínez, M. (2006). Adolfo Couve, *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (*La segunda comedia*): Una mediocre réplica de lo auténtico. *Acta Literaria*, 32, 129-139.
21. Morales, L. (2018). *Adolfo Couve. El descabezado*. Editorial Cuarto Propio.
22. Norambuena, N. (2010). El desplazamiento dinámico de la perspectiva: la profundidad como dilema en la construcción de mundo en *La comedia del arte*. *Herencia*, 2(2), 12-16.
23. Schoennenbeck, S. (2018). De la luz a las sombras: Los jardines de José Donoso y Adolfo Couve. *Universum*, 33(1), 240-259.

24. Schoennenbeck, S. (2020). *Ensayos sobre el patio y el jardín*: Couve, Wacquez, Donoso. Orjikn Editores.
25. Schulz-Cruz, B. (2016). El claroscuro homosexual en *El picadero*, de Adolfo Couve. *Revista Nomadías*, 21, 155-173.
26. Simmel, G. (1934). Las ruinas. En E. Imaz, J. R. Pérez Brances, M. García Morente y F. Vela (Trads.). *Cultura femenina, y otros ensayos*. (pp. 211-220). *Revista de Occidente*.
27. Stoichita, V. (2005). *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Siruela.