

IDENTIDAD Y REALISMO EN LA NARRATIVA DE ADOLFO COUVE

José Alberto de la Fuente A.
UCSH

Resumen

El propósito de este trabajo, en su aspecto medular, es analizar y valorar la narrativa de Adolfo Couve desde su opción de realismo descriptivo, en un contexto discursivo en el cual, identidad, realismo y modernización, convergen y divergen, influyen y explican ciertos cánones estéticos superados, vigentes y emergentes en América Latina.

¿Es Couve un escritor condenado a ser leído como premoderno?, ¿cómo se concibe la identidad a través de sus personajes? son, entre otras, preguntas que pretendo responder.

Abstract

The purpose of this paper is to contribute to the appreciation of Adolfo Couve's narrative through an analysis of his choice of descriptive realism in which identity, realism and modernization sometimes come together and other times deviate from each other, influencing and explaining certain aesthetic patterns that have either been outgrown, are still relevant or are beginning to emerge in Latinamerica.

Is Couve a writer that is doomed to be considered pre-modern? How is the concept of identity conceived through his characters? These are some of the questions, intended to be dealt with.

1. Introducción

El propósito de este trabajo es presentar, al lector interesado en la narrativa chilena, a un autor bastante convencional en sus técnicas y recursos escriturales, pero que supera sus propias opciones teóricas en la atmósfera de sus cuentos y novelas. Además, introducir y poner sobre la mesa crítica a un escritor omitido, deliberada o inconscientemente, por los estudiosos que tienen la posibilidad de relevar a los valores de la literatura y de contribuir en la difusión frente a los iniciados, sean estudiantes o seguidores de los buenos espacios novelescos.

No es fácil interpretar la narrativa de Couve. Su estilo hurga en el lenguaje y en la sintaxis hasta agotar la paciencia de sus propias correcciones; su narrativa es una forma particular de poesía, una operación fronteriza entre la síntesis que huye de la retórica y la intención de desbordar los límites de la experiencia, que el mismo narrador, a través de la forma de presentar y «esfumar» a sus personajes, pretende rescatar, enfrentando, desde el fondo de la memoria, a la bajeza y a la grandeza humana. Para Couve, como para los mejores poetas, el verso no solo está en el origen, sino en la restauración y misterioso desarrollo de la presencia del hombre en contextos sociales radicalmente insatisfactorios.

Pienso que Couve (1940 - 1998) es uno de los escritores chilenos más significativos y originales en la narrativa de los últimos cuarenta años del siglo XX. Su prosa es única y difícilmente clasificable en las tendencias tradicionales de la literatura hispanoamericana y nacional. Como es natural, en un país de negaciones y exclusiones como Chile, no figura en los índices de popularidad editorial y el periodismo cultural tampoco lo ha asumido como un fenómeno estético e ideológico para completar y analizar la evolución de la literatura nacional.

2. Un artista de dos talentos

Couve pertenecía a la especie de artistas solitarios, marginales y excéntricos, alejados de la parafernalia social de la calle, de los pasillos y de los salones del arte. El escritor Jorge Edwards lo califica como «*el escritor de la penumbra, aquellos que se permitan salir a la luz y enseguida replegarse*». En

treinta años publica doce obras, algunas cercanas al microcuento o a la miniatura narrativa como producto incesante de la síntesis formal y precisión verbal. Su idea era crear «*objetos verbales*» más que discursos retóricos. Su obra publicada no alcanza a las novecientas páginas; su calificación de «*artista de dos talentos*» se debe a que cultivaba la pintura, la cual va abandonando paulatinamente para dedicar gran parte de su tiempo a la literatura, antes de decidir su muerte.

Entre sus obras más destacadas, se pueden nombrar: *Alamiro* (1965); *En los desórdenes de junio* (1974); *La lección de pintura* (1979); *Balneario* (1993); *La comedia del arte* (1995); *Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia* (póstuma, 2000), etc.

Couve, inicialmente fue un pintor de notoriedad; estudió en la Escuela de Bellas Artes, prosiguiendo su formación plástica en el Art Student's League de Nueva York y en la Ecole National de Beaux Arts de París. Expuso en los museos de Bellas Artes y de Arte Contemporáneo de Santiago y en el Museo de Chicago. Fue docente de estética en la Universidad de Chile y consideraba que el pintor realista no copia la realidad, sino que la traduce con una actitud mística, absolutamente consciente de la muerte y con una fuerte necesidad de aferrarse a lo que ve. Esta misma consideración profundiza en su narrativa y, desde su lenguaje, trata de contar, saber del mundo y de sus circunstancias.

El día de su muerte, el mayordomo lo encontró vestido con la ropa que utilizaba para los eventos en los cuales debía asistir tanto en Chile como en sus estadías en el extranjero. Tal vez interrogantes no resueltas, además de su opción final y voluntaria para proseguir en la búsqueda del sentido de la vida, para terminar con la ansiedad de vivir en un eterno peregrinaje, del cual ni la literatura ni la pintura consiguieron librarlo, le obnubilaron la mirada que finalmente lo llevó al camino de la decepción. En una oportunidad, le declara la periodista Cecilia Valdés, «*Que la edad es terrible; una realidad en que la juventud se va, y a mí me importa envejecer. Creo que el estado de ánimo que rige al hombre es que va morir y la melancolía no es otra cosa que ello*» (Diario «El Mercurio», E. 27, 6-9-1995).

3. Una perspectiva inconclusa

En el prólogo a *El Picadero* (1974), el mismo Couve declara: «*cuando comencé a escribir (...) no me importaron las vanguardias locales ni las modas; quería alcanzar una prosa depurada, convincente, clara, distante, impersonal, unos renglones donde tuviera que corregir y corregir, aprender a hacer bien la tarea, leerlos en voz alta, castigar el contenido y el lenguaje, intentar ese engranaje que da como resultado, más que un libro, un verdadero objeto*» (pág. 8, Op.cit). Su estilo casi no permite separar o distinguir ficción de realidad; la identidad está siempre justificada en otros referentes, en otros lugares y personas anticipadas en el tiempo, recuerdos, sueños, herencias, dolores y fracasos por afectos no correspondidos. En *El parque* (1976) es casi patético el motivo sobre la configuración de una identidad por las influencias que imponen modos de ser ajenos a los individuos hasta conseguir su destrucción. Sofía uno de los personajes, chilena, debe metamorfosearse en alemana para congraciarse con su esposo que viene exiliándose desde Alemania como partidario de Hitler.

Couve cierra su círculo narrativo en la novela póstuma *Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia*. En esta obra predominan los motivos sobre la posibilidad del desquiciamiento, la fragilidad de las órdenes, la extrañeza de lo cotidiano, el asomo de lo macabro. La investigadora Adriana Valdés, a propósito de su última novela, ha señalado a partir de la factura psicosocial del protagonista: «*adentro del capuchón no había absolutamente nada, solo tinieblas. La cabeza de cera, la falta de cabeza, el capuchón vacío y en el segundo episodio, el miedo de tener el cuerpo de otro, la falta de disfraces y luego una máscara igual a la propia cera. Todas estas son variaciones ornamentales en torno a una misma angustia, la pérdida del rostro, la de la desidentidad*» (prólogo, página 21)

4. Localización del realismo couveano ¿una hipótesis?

El realismo de Couve hay que situarlo en oposición a las coordenadas del «realismo maravilloso o mágico» de Gabriel García Márquez, a partir del modelo realizado a través de la novela *Cien años de soledad* (1967), en el cual «Macondo», más que un lugar del mundo, es un estado anímico y el texto se concibe como «*una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo*» (Márquez, 1982

en entrevista a Plinio Apuleyo en «El Olor de la Guayaba»); también en oposición de la incipiente propuesta de Luis Sepúlveda con la publicación de *El Viejo que leía novelas de amor* (1989), desde la cual, su presentador de la edición chilena, trata de superar la concepción del realismo precedente al referirse a «la magia de la realidad» como un hecho que transportaría, a los latinoamericanos, más allá de la ilusión y de la imaginación; y finalmente en oposición al «realismo virtual» acuñado por los escritores Alberto Fouquet y Sergio Gómez, en el prólogo de la antología de cuentos *Mc Ondo* (1996), quienes afirman que «*el gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?), y agregan que la realidad es individual y privada, una marca registrada, y Mc Ondo sería ya un chiste, una sátira, una talla*» (Editorial Mondadori, pág. 15, 1996). Couve, por el contrario, centra la proyección de los personajes en sus conductas como producto de su alineación y cierta fatalidad de destino.

Couve no se plantea el problema de la identidad desde un estado de ánimo, de un lugar mítico o desde una simulación de la realidad; por el contrario, lo hace desde un personaje genérico, una especie de palíndrome denominado «Camondo», uno de los protagonistas de la galería de personajes que integra su Comedia del arte en las versiones temáticas de sus últimas novelas. 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 de vuelo de la imaginación y que simultáneamente sustituye la estética por imágenes mecánicas que demostrarían el fracaso del arte (de amar) latinoamericano. Al rechazar las imágenes «macondianas» en latinoamericana, «*las tuyas son imágenes del deseo frustrado, de la caducidad de las expectativas, de su propia sonrisa irónica, de antemano insatisfecha, la sonrisa que contiene dolor*» (A. Valdés, 2000).

5. Los argumentos novelescos que construyen una identidad

Couve, en una oportunidad, declaró: «todos somos inmigrantes. Nos sentimos un poco arrendatarios de América» (Revista de libros, Diario «El Mercurio», 2-2-89, página 20). El personaje Camondo en *La comedia del Arte* representa su visión europeizante, visión que permea la idiosincrasia y entrega los elementos identitarios de los latinoamericanos. Es, además, la representación del artista falli-

do, el cual se sumerge en un proceso de autoafirmación como hombre-artista, proceso no exento de dudas ni consideraciones, impedido de ir tras su cabeza a enfrentar dioses y demonios para lograr su cometido. Para Couve la narrativa es un arte temporal, pues implica sucesión y movimiento. En la narrativa el lector está obligado a internarse en un proceso, cuyo derrotero es casi siempre superado por su propia capacidad de asimilación e imaginación; en cambio, en la pintura, arte eminentemente espacial, asume una perspectiva más «geográfica» y de menos temporalidad. En las novelas más extensas de Couve, la identidad surge en espacios como expresión de sentimientos. Su prolepsis, es decir, los tiempos del relato, del recuerdo, de la (des)realización por cuestiones ajenas a la voluntad individual, la sensación de la finitud que saca a los sujetos de escena (de la vida) en la medida que transcurren las desavenencias, los alejamientos, las despedidas y los olvidos. Los reencuentros, los intentos por reconstruir las emociones perdidas, generan una sensación de extrañeza, desde la cual la identidad se desplaza hacia espacios vacíos y abandonados.

Los símbolos son aquellos imaginarios que representan algo más que su significado inmediato y obvio. Tienen un aspecto inconsciente que nunca está definido con precisión y completamente explicado. Explorar los símbolos en la narrativa de Couve es intentar reconstruir, con las herramientas de su realismo descriptivo, la necesidad de expresar lo que solo se adivina o se siente.

En una de sus primeros relatos, *En los desórdenes de junio*, los personajes están situados en la encrucijada de la apariencia y de la realidad. El hombre está distante de la figura que le toca representar en la historia; se siente como un trágico de pantomimas. Preguntarse por la identidad es tratar de saber dónde termina el disfraz y donde comienza el rostro. Son catorce cuentos enmarcados en la historia de la revolución francesa y en sus efectos para la modernidad. Varios textos carecen de mensajes claros; son como alegorías entre pedazos de espejos triturados por la incomprensión de los procesos históricos; sus finales son ambiguos; los motivos dominantes, son anticipatorios de los enigmas que no logra descifrar el hombre común. La identidad popular, la de los adherentes que necesitan del culto de la personalidad para dar cuenta de su existencia, se desconciertan y se pierden entre sus interrogantes no resueltas y en medio de la muchedumbre que los reúne en la soledad. En el cuento intitula-

do «El Ministro Blumer», la figura del político o del mandatario aparece al revés de lo habitual; Blumer es bueno, transparente, trabajador, humilde y muy alejado de la corrupción; en cambio, en *El Picadero*, el realismo y la identidad se asocian a la inmoralidad. El crítico Martín Cerda afirma que en esta obra se encuentran todos los gestos crepusculares de la modernidad, el mundo ya desacralizado tocando fondo en personajes oligárquicos, cuyas relaciones les provocan pánico en vez de amor; nihilismo y pensamiento sin consuelo, mundo fragmentado, degradación, sueños y frustraciones; el naufragio desde la nostalgia por la tristeza del mundo, la fugacidad del tiempo y la disolución de las pasiones en la vanidad y en los gestos inútiles de una familia, cuya identidad no se construyó con referentes sólidos. Los satisfactores, los anhelos, siempre están en otra parte y muy distantes; el amor, en los amantes y fuera del matrimonio; el hijo, en la distancia afectiva de los padres; los vínculos parentales, en la frialdad y en la indiferencia.

En «El tren de Cuerda», la identidad, en cambio, se consolida a través de los efectos, y cuando estos dejan de cultivarse, se desmorona la imagen de sí mismo que poseen los personajes y se diluyen en la naturaleza y en las cosas. Esta novela hace referencia explícita a la zona central de Chile hacia la cordillera de la costa. La presencia del ferrocarril es la encarnación del progreso que corta el patio de la casa en dos mundos, el de la identidad y el de la modernización, el del pasado bucólico y agreste frente al futuro mecánico y mercantil.

En la novela *El Pasaje*, su protagonista Rogelio, es un niño que descubre en sí mismo la vergüenza de su madre prostituta en una barriada regulada por el despotismo, la usura y el contrabando. El leitmotiv es la pena en todas sus expresiones afectivas y sociales; la pena por la forma de vida miserable; la pena por la muerte de la madre ancestral que será la marca emocional que hará que todo permanezca igual y continúe a la deriva y la sombra de un padre aventurero, irresponsable y desconocido. Es la huerfanía que impide la reconciliación consigo mismo y con los demás. Sin duda, a mi modo de ver, esta novela es la más lograda y representativa del realismo sustentado por Couve; se podría afirmar que debe leerse como un reportaje cinematográfico, cuyas fuentes se encuentran en los pobres de cualquier parte del mundo, donde la gran ciudad arrasa con los individuos, transformándolos en cifras de su propia negación.

En la novela ***La lección de pintura*** (difundida por el Ministerio de Educación para lectura de adolescentes), su protagonista, el niño Augusto, es parido detrás de la puerta por su madre avergonzada; jamás sabe quién es su padre y simbólicamente nunca habla durante todo el desarrollo de la novela. Es la identidad de la bastardía y de quienes valoran los talentos artísticos en medio de un imaginario cultural demasiado rústico, empobrecido e impelido por una precaria subsistencia; en «El cumpleaños del señor Balande», el tipo de familia es opuesta a la del protagonista de ***La lección de pintura***; constituye la presencia desdeñosa de un narrador maldito y con mentalidad de coleccionista. Para Adriana Valdés, esta «*es una novela contrahecha, una novela enana*», con una gran densidad de matices. La identidad se conforma al interior de una típica familia burguesa arribista, superficial, banal, cosificada por objetos y por opciones que transforman la vida y la realidad en miniaturas que sustituyen la falta de afectividad y la dimensión natural de las cosas.

La comedia del arte y ***Cuando pienso en mi falta de cabeza***, son novelas que están precedidas, en el orden de publicación, por ***Balneario***, antología de cuentos y fragmentos de escrituras concebidos en diferentes tiempos y construidas en trece textos disímiles y de gran fuerza metonímica; ***Balneario*** y ***El pasaje*** son los modelos más consecuentes del realismo descriptivo. Angélica, el personaje protagonista, viuda, apuesta su identidad en la imagen de su esposo fallecido; su realidad, personal y social, se reduce a la añoranza de un amor desaparecido en un tiempo de felicidad y satisfacción sexual. En ***La comedia del arte***, además de lo ya denotado, se plantea la tesis de que el arte (pictórico) es un intento fallido para salvar y darle sentido al oficio del artista y de su justificación por trabajar en la búsqueda de la belleza como la única verdad irrefutable. Fotografía y pintura se enfrentan denodadamente frente al desnudo de una modelo que enfría y paraliza la vida y las pensiones. Frente a la naturaleza, es muy difícil captar la plenitud: erotismo, ensueño, amor e infidelidad, son las conductas y valores que desequilibran la personalidad de muchos de sus personajes. Para el narrador, las técnicas son trampas, lo cual exige estar volviendo a los orígenes y a la recuperación del sentido común. En la novela ***Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia***, la identidad es un sueño y una pesadilla; los referentes identitarios se reducen a una fantasmagoría con claros indicios de elementos biográficos y religiosos. Al parecer, el origen y la motivación de esta última Comedia es la soledad

frente al mundo, el cual no responde a sus interrogantes vitales. Lo grotesco aparece como la antípoda de lo sublime, aquello que no se puede desentrañar al otro lado de las máscaras. Esta «falta de cabeza» es una forma de conjurar la locura y la muerte, de desplazar la desesperación y el suicidio hacia otra temporalidad. En el texto, hay dos capítulos sobresalientes para sellar la sensación de expulsión y atracción en el dinamismo vital de los personajes, uno es «La cabeza mala (VI)» de la sección «Cuarteto menor»; y el otro «El demonio hila fino», de la sección «El camino de Santiago». La identidad es como un juego de espejos montados por una fina ironía. El protagonista, Enrique, le roba el espejo a Marieta; en ese movimiento, se refleja la imagen de ella, aquella que se le había desnudado en una calle. Es un relato mágico (que en cierto sentido contradice y pone en duda la consecuencia con la noción de realismo descriptivo). Las figuras que se han mirado o retratado en un espejo (la vida, los otros, la memoria, la vanidad, la confirmación de la presencia, etc.), reaparecen después en ausencia de las figuras que se han parado frente a ese espejo en otro tiempo circunstancia. Toda identidad se torna evanescente. Surge la pregunta ¿qué es y qué representa la imagen que aflora, por sí sola, en el espejo? ¿Es un negativo, un positivo, una fotografía fantasmal que se borra con la ausencia y el olvido; una pintura que se «despierta»? ¿Esto es la identidad? ¿Reconocerse en aquellas situaciones y personas que nunca satisfacen a las expectativas de quién es cada cual y quiénes somos en la relación con el otro? Sabemos que sin alteridad no hay identidad; sin rostros, no hay presencias ni diferencias, pero en este relato «Cabeza mala (VI)», se narra una situación fantasmagórica frente a un espejo 'anormal' que termina siendo destruido a pedradas:

«Había colocado el espejo de Marieta sobre el lavatorio, así es que debió quitarle el vaho con que el agua caliente lo empañara, restregándolo con una toalla.

«Entonces creyó morir: la luna biselada mostraba el dormitorio de su antigua dueña, el lecho en desorden, sus cortinajes, la ventana que daba al jardín.

Al fondo, sobre una consola, un casco de diosa reluciente; los ojettillos de una visera, muy expresivos, miraban de frente con una intensidad inusual.

«Volvió el hombre a restregarlo con el paño y otra vez como querien-

do borrar ese reflejo porfiado, equivocado de lugar, pero fue inútil. Su rostro no se reproducía, así es que con la barba de jabón intacta, descolgó el espejo y lo cambió de sitio. Siempre el dormitorio de Marieta reaparecía» (página 69, op. cit).

En el contexto de «El demonio hila fino» se presentan algunas situaciones premonitorias de la muerte de alguien, conjugadas con un transfondo religioso de sensibilidad teológica subyacente y oculta:

«(...) Los grandes espejos del foyer no reflejaron mi persona, las estatuas y alegorías de mármol movían los labios. Perdí nuevamente el sentido y al despertar me encontré en medio de la plaza Cuncumén. No tuve el valor de ingresar al templo y comprobar si realmente me encontraba de espaldas bajo el altar mayor.

«(...) Si en lugar de una linterna, el párraco hubiese llevado una palmaria, de seguro que ese templo hubiese ardido como yesca por los cuatro costados»

«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. ¿Sugestioné al cura con mi vehemencia? ¡Y eso que la duda no era su fuerte!

«-¡Me duele tanto la cabeza!

«-Pónte dos rodajas de papas en las sienes y una hebra de lana alrededor de la muñeca» (págs. 84 y 86, op. cit.)

En una ponencia leída por Couve en Valdivia en agosto de 1992, participando en el congreso de escritores Juntémonos en Chile, refiriéndose al «*oficio del escritor en la sociedad contemporánea*», citando a muchos y escogidos escritores de su preferencia, Couve llega a la conclusión de que la buena prosa es un lenguaje castigado y que la prosa contemporánea es producto del romanticismo, movimiento gestado en el país gallo durante la revolución, el imperio y las monarquías constitucionales, del sufrimiento del «mal del siglo», la desilusión de una generación que nació después de una epopeya expansionista: «*Nace la novela exacta, pero trunca, el castigo de ambas partes, forma a fondo, hacen posible el todo, y este todo apunta a la belleza, la única posibilitadora del conocimiento*» (Couve, 1992).

6. Proyección de sus relatos y novelas

La importancia de Couve se verifica en su adscripción a la escuela realista francesa que va entre dos napoleones e incluye a escritores como Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant, Merimée, Michelet, Rénan, etc. ¿Es posible que a partir de esta opción, teórica y práctica, un escritor de fines de siglo XX, pueda hacer una lectura adecuada e innovadora, diferente y disruptiva que dé cuentas de su tiempo, tan distante y distinto al origen de la tendencia adoptada? ¿Por esto es un escritor condenado a ser leído como premoderno? Lo interesante de su narrativa reside en tomar distancia de las tendencias típicas de la modernidad y de las vanguardias; con una gran economía de recursos formales, hurgando en lo universal, apostando por la recuperación de los espacios provincianos y un humor sutil e inteligente, en todos sus cuentos y novelas recrea los conflictos e incorpora los factores que intervienen en la conformación de la identidad de sujetos que no tienen clara conciencia sobre cómo se hereda, se explican las diferencias y qué elementos determinan el sentido de pertenencia a una imaginario cultura determinado. En su tetralogía *Cuarteto de la infancia* (1996), la identidad se condiciona a la realidad de un pueblo que camina a otros estadios de su desarrollo sin haber consolidado y madurado en la etapa de su adolescencia. La búsqueda del padre, el desarraigo de la casa materna (por la necesidad de ir a educarse a otros lugares hasta abandonar las costumbres y las relaciones ancestrales), el dilema del sentido de la vida a través de la vocación artística y las rutinas de las familias de agricultores y de campesinos empobrecidos o dependientes del inquilinaje que han perdido su libertad, incluso al interior de sus propios hogares.

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. El pasado es el primer ingrediente de la ironía; la vida, nada más que «humo, fugacidad e ilusión». La figura trata de representar a un Chile ya demasiado cansado y agotado por las dictaduras, especialmente aquellas que actúan a través de la censura, el miedo y la seudoeducación de los valores cristianos traducidos en copia, repetición, tedio, dispersión y fuga hacia un horizonte que no satisface sus propias interrogantes. En efecto, estamos en presencia de un realismo transfigurador que no permite

encasillamientos en las clasificaciones que hace, por ejemplo, un estudioso como José Promis en su ensayo *La novela chilena del último siglo* (1993), en el cual trata de responder a la estructura general y a las características que han marcado la evolución de la novela. En este ensayo se proponen cinco líneas, dentro de las cuales la narrativa de Couve no calza estrictamente en ninguna. Promis se pregunta sobre cuál es la estructura general y las características que han marcado la evolución de la novela durante el siglo XX. Propone cinco agrupaciones que superan con creces los criterios orteguianos (de las generaciones) aplicados por Cedomil Goic y que predominaron, por mucho tiempo, en el ámbito de la crítica académica. El naturalismo es el inicio; luego continúa con un proceso de descrystalización de la realidad histórica hasta llegar a desacralizar esa misma realidad. Afirma que la novela chilena es esencialmente crítica, identificada con los valores del cambio y del progreso, contestataria y polémica de aquellos referentes en los cuales, esta misma novelística, no se reconoce. El modelo de Promis agrupa a toda la narrativa del siglo XX en cinco grandes tendencias: Novela de la descrystalización, de fundamento, del acoso, del escepticismo y de la desacralización.

La narrativa de Couve está distante de la novela de la descrystalización, la cual, asimilada al naturalismo, pretende colaborar en la corrección de los errores humanos y sociales. Es la novela como documento, en la cual su narrador es una especie de observador científico, condicionado por el medio y abre los cauces al mundonovismo, al telurismo y al criollismo; ejemplos de ellas son *Juana Lucero* de Augusto D'Halmar y *El Roto* de Joaquín Edwards Bello. Couve, tampoco compagina estrictamente con la novela de fundamento, la cual plantea la resignación, la perplejidad y la búsqueda metafísica. Representantes de esta novela, en distintos momentos de la historia, han sido Vicente Huidobro, María Luisa Bombal, Juan Emar, etc. Hay cierta coincidencia, tal vez, en cuanto a un narrador que suele perder el sentido de la omnisciencia naturalista y narra historia transversales antes del momento de la enunciación, distanciándose entre la narración y el tiempo de la historia, como es el caso del conjunto de relatos breves *Los desórdenes de junio*.

En literatura es difícil encontrar una obra cuya génesis y originalidad sea única e inclasificable en tendencias que presentes rasgos comunes a otras novelas. En Couve hay rasgos parecidos a ciertas novelas de la generación de

1950-57, entre las cuales se advierten rupturas definitivas con el naturalismo. Aquí la realidad es una máscara, una especie de vacío en el cual se sumergen las formas y percepciones equívocas de la vida cotidiana, pero en Couve no hay un «narrador herido»; por el contrario, se aprecia como «muy sano» y dominando conscientemente el proceso de su escritura. 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.

Es probable que, en un estudio más acabado y con distinciones más finas, se llegue a probar que la narrativa de Couve compagine con una serie de elementos ideológicos y estéticos de la novela del escepticismo, pero en Couve la realidad no se puede asimilar totalmente a una máscara que conduzca a la pérdida del sentido de la existencia. Ya hemos dicho que el narrador se afana en la perfección formal y suele representarse a sí mismo en el acto de su propia enunciación. Esta es una segunda hipótesis que queda abierta a una futura investigación.

7. Conclusiones

Lo identitario y lo modernizador se articulan en la narrativa de Couve a través de personajes representativos que no controlan totalmente sus destinos, y son caracterizados por un narrador que los envuelve en una ternura desbordante, dentro y fuera de sus propias circunstancias y peripecias. Sus personajes suelen asumir y soportar la realidad desde un curioso platonismo.

Educado en Chile, Nueva York y París, la imagen del mundo que representa Couve en sus obras, sin omitir la influencia de la década de los '60, es una recomposición de tres perspectivas que lo circunscriben en el devenir de un discurso que se diluye en la negación de sí mismo ante la escasa sensibilidad y pérdida del sentido de lo humano en las últimas décadas del siglo XX. Couve muere suicidado, en triste coincidencia, en la mañana del mismo día que en Chile se declaraba senador vitalicio al ex dictador Pinochet.

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 alcanzan a ver, en el neoliberalismo, un estadio mutante y decadente de la cultura hegemónica, globalizante, desde el centro hacia la periferia.

Compartiendo el juicio de Adriana Valdés, Couve no es un narrador de vanguardias locales ni de modas emergentes determinadas por la mediática: sus textos no se entenderían si el lector no se sitúa en su contemporaneidad, lo cual, en cierto modo, depende de qué concepto se tenga de lo «real», no como simple representación, sino como una mirada compleja respecto a un imaginario cultural en su dialéctica histórica y en permanente recomposición de lugar.

En general, de la narrativa de Couve, se desprende, a mi modo de interpretar, una paradoja, una utopía salvífica como arte de contar y la decepción disolvente de la modernidad que lo cuestiona y complica con los efectos negativos del paradigma del progreso que ha regido en la modernidad. El hombre que creyó que el arte estaba o debería estar al servicio de la expresión de cada ser humano; que la política estaba al servicio de la libertad y que la ciencia al servicio del bienestar.

La identidad de sus personajes se conforma en la base de un territorio superado por las emociones que se cruzan entre la enajenación y «el olvido lleno de memoria». La modernidad es la representación de la técnica que anula al artista y de ese modo la vida pierde su sentido. La identidad es la alteridad, más la herencia cautiva en la generación de las vástagos, quienes vienen a repetir el ciclo del pecado original para el cual sus personajes no tienen explicación. La identidad de cada uno está hecha por y desde otro(s), en permanente movimiento y juego de espejos, lo cual plantea un interesante desafío para un trabajo de mayor aliento y que base su reflexión en el concepto de alteridad históricamente situado.

8. Bibliografía

Obras escritas y publicadas de Adolfo Couve:

Alamiro, Ediciones Extremo Sur, Chile, 1965.

En los desórdenes de junio, Editorial Zig-Zag, Chile, 1968

El Picadero, epopeya familiar, Editorial Pomaire, Chile, 1974

El tren de cuerda, (la segunda infancia), Ediciones de Galería Época, Chile, 1976.

El parque, Ediciones de Galería Época, Chile, 1976.

La lección de pintura (tercera infancia), Editorial Arrayán, Chile, 1979.

La copia de yeso, Editorial Planeta, biblioteca Sur, Chile, 1989.

El cumpleaños del señor Balande, Editorial Universitaria, Chile, 1991.

Balneario, Editorial Planeta, biblioteca Sur, Chile, 1993.

La comedia del arte, Editorial Planeta, biblioteca Sur, Chile, 1995.

El pasaje (cuarta infancia), Editorial Planeta, biblioteca Sur, Chile 1997-8.

Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia, Editorial Seix-Barral, España, 2000.

Cuarteto de la infancia, edición especial reunida, Seix-Barral, España, 1996 y contiene las novelas: *El Picadero*, *El tren de cuerda*, *La lección de pintura* y *El pasaje*.

Ensayos y tesis revisadas (sobre el fenómeno narrativo chileno):

- 1) Alonso, Nieves; Rodríguez, Mario, 1995: *La crítica literaria chilena*. Chile, Concepción, Editorial Aníbal Pinto.
- 2) Cortínez, Verónica, 2000: *Albricia, la novela chilena del fin de siglo*. Chile, Editorial Cuarto Propio.
- 3) Cánovas, Rodrigo, 1986: *Lihn, Zurita, Ictus y Radrigán, literatura chilena y experiencia autoritaria*, Chile, editado por FLACSO.
- 4) Cánovas, Rodrigo, 1997: *Novela chilena, nuevas generaciones, lecturas escogidas, el abordaje de los huérfanos*, Chile, Ediciones PUC.
- 5) Fouguet, Alberto; Gómez, Sergio, 1996: «Presentación del país de Mc Ondo», prólogo a la antología *Mc Ondo*, Barcelona, Editorial Grijalbo.
- 6) Hagel, Jaime, 1999 *Naturaleza de la obra narrativa y «Alrededor del cuento»*. Ambos textos se encuentran en *Saber y contar, producción de textos narrativos*, Santiago, Ediciones PUC.
- 7) Mendoza, Plinio Apuleyo, 1982: *El olor de la Guayaba*. Colombia, Editorial Oveja Negra.
- 8) Olivárez, Carlos, 1997: *Nueva narrativa Chilena*, Chile, Editorial Lom.

- 9) Promis, José, 1993: *La novela chilena del último siglo (XX)*. Santiago, Editorial La Noria.
- 10) Piña, Juan Andrés, 1991: *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Editorial Los Andes.
- 11) Quezada, Jaime, 1997: *Literatura chilena, apuntes de un tiempo, 1975-1995*. Edición del Ministerio de Educación.
- 12) Rojo, Grínor, 2001: *Diez tesis sobre la crítica*, Santiago, Editorial Lom.

Referencias Críticas

- 1) «Juntémonos en Chile, Congreso internacional de escritores», ponencias, 1994.
- 2) «El Picadero», crónica, Alone, 'Diario' *El Mercurio*, 13-10-74, pág. 3.
- 3) «La vida mía se la he ofrecido al arte», Ana Larrain, *Diario «El Mercurio»*, 20-08-89. (Suplemento).
- 4) «La Soledad de un artista es espantosa» Adolfo Couve. *Diario «El Mercurio» de Valparaíso*, 24-11-96.
- 5) «Couve, el autor en busca de la perfección del lenguaje». A.G. *Diario «La Época»*. 03-11-91, pag. 32.
- 6) «Los relatos póstumos de Adolfo Couve», Ignacio Valente. *Diario «El Mercurio»*, *Revista de Libros N° 568*, 25-03-2000.
- 7) «El final de un artista», *Revista de «El Sábado»*, *Diario «El Mercurio»*, N°11, 05-12-98.
- 8) «Autorretrato», *Revista Paula*, abril 1998.
- 9) «La muerte esta en mi obra, es mi gran problema», Ignacio Valente. *Diario «El Mercurio»*, 15-03-98, E4.
- 10) «Pintor de la soledad»; W. Sommer; «Última entrevista a Couve», C. Warnken; «La odisea literaria», I. Valente. *Diario «El Mercurio»*, 19-04-98.
- 11) «Dilemas de la creación, entre los talentos»; B. Berger. *Revista de libros N° 487*. *Diario «El Mercurio»*. 05-09-98.
- 12) «La posición de Couve, frente al arte», entrevista de E. Aguirre. *Diario «El Mercurio»*, 10-02-80.