

Creación y recepción artística en la obra narrativa de Adolfo Couve

Una aproximación desde la noción de *amateur*

Artistic creation and reception in Adolfo Couve's narrative work

An approach from the *amateur* notion

FELIPE JOANNON*

Université Paris 8 (Francia)

fgjoannon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9299-6591>

Resumen

El artículo explora el alcance interpretativo de la noción de *amateur* que la crítica utilizó para calificar el oficio de escritor de Adolfo Couve y, por extensión, las peculiaridades de su obra literaria. En base a los testimonios de su disciplina de trabajo y al análisis de algunos pasajes narrativos en que el autor describe la experiencia artística, se evalúa la pertinencia de dicha noción y se señalan los ámbitos en que esta se vuelve necesaria para comprender el ideario estético de Adolfo Couve.

Palabras clave: Adolfo Couve; *amateur*; receptor ideal; narrativa chilena.

Abstract

This paper explores the interpretative scope of the *amateur* notion used by the critics to describe Adolfo Couve's writing discipline and, by extension, the peculiarities of his literary work. Based on the testimonies of his writing practices and the study of some of the narrative passages in which he describes the artistic experience, I assess the relevance of this notion and highlight the scope in which a determined definition of amateur is necessary to understand Adolfo Couve's aesthetic ideas.

Keywords: Adolfo Couve; *amateur*; the ideal spectator; Chilean narrative.

* Estudiante doctoral de literatura de la Universidad París VIII. Realizó estudios de Economía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde obtuvo el título en 2009. En 2017 obtuvo el grado de Master en la Universidad París III (Sorbonne-Nouvelle) con una investigación sobre las crónicas urbanas del escritor Roberto Merino. Desde septiembre de 2017 trabaja su tesis doctoral sobre la obra narrativa y los soportes no fictivos de Adolfo Couve, bajo la dirección del profesor Julio Premat.

Introducción¹

Desde muy temprano se volvió lugar común considerar a Adolfo Couve como un escritor *amateur*. Varios aspectos biográficos trabajaron en esa dirección: se trataba de un escritor que venía de ejercer la pintura (que no abandonó sino por un período limitado)², no estuvo vinculado a la academia literaria sino a la artística (a través de su cátedra de historia del arte en la Universidad de Chile), prácticamente no trató con los escritores contemporáneos, aunque tuvo palabras halagüeñas para algunos (principalmente poetas)³, y en los treinta y cinco años que comprende el período de su producción literaria (desde *Alamiro* hasta la póstuma «*Segunda comedia*») dejó una obra que apenas supera las quinientas páginas. En definitiva, su condición de marginal al campo literario, ajena en apariencia a todas las exigencias que rodean al escritor profesional (presión de las editoriales, influencia de modas literarias, etc.), justificaba hablar del escritor *amateur*, adjetivo que, cuando se asocia a Couve, suele asomar en la crítica desde una acepción positiva del término.

Además de esta figura de autor que fue construyéndose con trazos de su biografía, su obra exhibió, inmediatamente, diferencias respecto de las novelas de sus contemporáneos. Parte importante de su producción literaria fue escrita a lo largo de la década de los setenta, a pocos años de la consagración de los autores del *Boom*. Y sin embargo, los breves relatos que compone en esta época (aquellos que años después aparecerían reunidos bajo el título de *Cuarteto de infancia*), no parecen deberle nada a este fenómeno. Ni desde un punto de vista formal (nada de corriente de conciencia, apenas uno que otro experimento narrativo en *El picadero*), ni en atención a su

contenido (débiles referencias al contexto sociopolítico, escenificación de un tiempo sin historia). Se estaba visiblemente, y así lo refrendaban sus novelitas de setenta páginas, ante otra forma de literatura. De modo que no fue difícil extender a las particularidades de la obra las cualidades que volvían atractiva la figura de su autor. Se cifró el encanto de su prosa en una suerte de diletantismo, estableciéndose una relación causal entre un modo de ejercer el oficio (un modo *amateur*, aficionado) y la experiencia de lectura de sus relatos.

Ahora bien, más allá de esta primera lectura superficial o aproximativa, ¿es posible sostener esta correspondencia? Es decir, ¿hay algo en su manera de acercarse a la creación artística o en su metodología de trabajo que pueda calificarse de *amateur*? Si la hay, ¿qué acepción del término (teniendo en cuenta su ambivalencia histórica) se está privilegiando? Y, en segundo lugar, ahora desde la obra de arte como resultado, ¿qué huellas quedan de este ejercicio supuestamente aficionado en sus novelas? ¿En qué medida el estudio de este concepto provee de una vía interpretativa fecunda de sus relatos?

Castigar la letra

El casi medio centenar de entrevistas que concedió durante su vida puede darnos algunas pistas para responder a las primeras preguntas, aquellas referidas a su modo de acometer el oficio de escritor. Couve rehuía las preguntas personales, de modo que casi la totalidad de sus intervenciones rondaba un solo tema: su concepción del arte⁴. Desde la naturaleza de la vocación artística hasta el rol del escritor latinoamericano, desde su filiación a la escuela realista francesa hasta la crisis de las artes plásticas tras el advenimiento del cine y de la fotografía, el autor dejó constancia en sus entrevistas de la importancia que concedía a la elaboración de un ideario estético exhaustivo y coherente, que le permitiera entrar en el proceso creativo con cierta seguridad.

En este sentido, no son escasas las alusiones a su disciplina de trabajo, tanto en pintura como en escritura. Sobre esta última, ciertas acotaciones que

1. Las numerosas entrevistas de Adolfo Couve que cito en este artículo tendrán como referencia en el cuerpo del texto el apellido del entrevistador. Me tomé esta libertad puesto que no existe un libro que las reúna a todas y porque la citación de cada título de entrevista entorpecía significativamente la lectura. En la bibliografía, sin embargo, aparecerán bajo la autoría de Adolfo Couve, indicando por supuesto el nombre del entrevistador.
2. Entre 1973 y principios de 1984 (Véase Campaña 18 y 105).
3. A Nicanor Parra y Enrique Lihn los menciona más de una vez (Warnken 10-11, Kandora 5). Una confesión interesante (hasta ahora, creo, no consignada por la crítica) es su admiración por José Donoso. En una entrevista de Paulina Salman de 1992, esta le pregunta: «¿Cuál es el más exitoso escritor chileno?», a lo que Couve responde: «José Donoso, y se lo merece» (9).

4. Una buena selección de los mejores pasajes de las entrevistas que Couve concedió durante su vida puede encontrarse en el libro titulado *La tercera mano* (2016), editado por Catalina Porzio y Macarena García. Como apunta Roberto Merino en la contratapa del libro, la mejor manera de acceder al ideario estético de Couve es a través de sus entrevistas.

podrían parecer anecdóticas comienzan a perfilar su peculiar figura de autor. En una entrevista de principios de 1980, a la descripción física de la postura física que adoptaba cuando escribía («[Escribo] sobre la cama, con un cuaderno y un lápiz de pasta») la sucedía un rotundo: «No soy un profesional de la literatura» (Aguirre). Algunas años antes, luego de haber terminado *El picadero* (1974), su primera novela, afirmaba en la misma dirección que «un escritor que tiene escritorio y biblioteca está liquidado. Menos mal que no soy un profesional de la literatura» (Suetonio 4). Es posible ver, en tempranas entrevistas como esta última, un afán de automarginación bastante anterior a su exilio voluntario en Cartagena (en 1983), que pasaba por una toma de distancia del «escritor profesional», frase bajo la cual Couve agrupaba a la exitosa literatura latinoamericana de su época⁵. Ahora bien, este desmarque tajante de un modo profesional de ejercer el oficio ¿hacia del suyo uno que podríamos asociar al *amateur*?

Desde distintos ángulos, la crítica académica ha reparado en un aspecto esencial de su metodología creativa: el proceso de corrección de sus escritos, etapa a la que el autor concedía la mayor importancia. Chiuminatto y Toro, por ejemplo, proponen una aproximación genética a *La lección de pintura* a partir de la lectura de su manuscrito, poniendo especial énfasis en los borrones y tachaduras, «huellas y materiales que el escrupuloso rigor formal suprimió como cuerpos indeseados» (76). Francisco Cruz, por su parte, autor de uno de los dos libros que se han dedicado integralmente a Adolfo Couve⁶, incluye un capítulo titulado «La corrección infinita», en el que profundiza en los lazos que unirían su estética a la de Flaubert desde su común procedimiento de escritura, marcado por un penoso ejercicio de corrección. Ambas publicaciones, siguiendo las alusiones del propio autor, asocian a su proceso de escritura un léxico que evoca principalmente una sensación de dolor en la composición.

Bajo esta perspectiva, no deja de ser revelador que una de las palabras que el escritor chileno utiliza con mayor frecuencia para dar cuenta de su poética sea la de «castigo». Siguiendo una perspectiva hegeliana del arte, el autor insiste en numerosas ocasiones en que

la obra se alcanza mediante el equilibrio adecuado entre forma y contenido. Este equilibrio Couve pretendía lograrlo en la etapa de corrección, mediante la restricción de la forma y del fondo, o del «lenguaje» y del «tema», como afirma en el siguiente pasaje: «Una obra se compone de lenguaje y de tema, y para mí la belleza acontece en el momento en que ambas cosas se equilibran. Ese equilibrio supone *castigar* un poco estos dos elementos en función de lograr el todo, por eso estoy lejos del ‘pintoresquismo’, del realismo anecdótico» (Valdés 7). Significativamente el autor no habla de «ajustar» o de «restringir» la forma y el fondo, sino de «castigarlos», y esto en múltiples instancias⁷.

Esta corrección penosa como eje de su proceso de escritura sugiere acotar la polisemia del término *amateur*, si se le quiere aplicar a este autor. Hay tres elementos de una determinada definición de *amateur* que entran en tensión con su modo de escritura: (i) el placer en la ejecución, (ii) la inconstancia o irregularidad del trabajo y (iii) el talento del ejecutor, elementos que podríamos encontrar en muchísimos pasajes de la literatura francesa de los siglos XIX y XX⁸, a partir de los cuales fue forjándose la idea de *amateur* que la crítica chilena fue adosando a Couve. Veamos, por ejemplo, un fragmento de *Le Lys rouge* de Anatole France:

J’ai vu de lui, au Champ-de-Mars, des médaillons qui sont très bien. Mais il produit peu. C’est un amateur, n’est-ce pas? – C’est un délicat. Il n’a pas besoin de travailler pour vivre. Il caresse ses figures avec une lenteur amoureuse. Mais ne vous y trompez pas, Madame: il sait et il sent; ce serait un maître s’il ne vivait pas seul (14).

Difícilmente podría identificarse el proceso artístico literario de Couve con este pasaje. Lejos del placer («*il caresse ses figures avec une lenteur amoureuse*»), el escritor confiesa tempranamente la sensación de malestar que le causaba la escritura (Sierra 79), lo que hemos podido corroborar destacando la importancia que concedía a un proceso de corrección más bien tortuoso.

5. Sus principales blancos son García Márquez e Isabel Allende. Véase la entrevista de Foxley de 1989.

6. Hasta el año 2018, ningún libro crítico había sido consagrado a Adolfo Couve. Recién ese año, cuando se cumplían dos décadas de su muerte, Leonidas Morales publica el primero, que titula *Adolfo Couve, El descabezado*.

7. Véanse las entrevistas de Foxley, Meza, Donoso (1995), Poo, Kandora, Dardel, y Warnken.

8. Véanse los numerosos ejemplos que provee el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<https://www.cnrtl.fr/definition/amateur>). El sitio del CNRTL permite además hacerse una idea clara de la evolución del término *amateur*.

Tampoco la inconstancia o la falta de regularidad («*Il n'a pas besoin de travailler pour vivre*»), dan cuenta de su trabajo literario. El rigor formal al que sometía sus escritos, sobre todo en la instancia de corrección de sus obras, sugieren una entrega total a la escritura. Por otra parte, su oposición a la escritura profesional convive con su convicción de que el escritor-artista no puede llegar a serlo si no hace del trabajo la principal actividad de su vida. El escritor que realmente trabaja, continúa Couve, no puede descansar en la comodidad de una rutina profesional, por muchas horas que esta última contenga. «Ahí nacen esas novelas asquerosas y repugnantes hechas en la paciencia que después no hay paciencia para leerlas» afirma, para luego oponer y justificar su método: «Para mí, escribir es muy difícil y puedo hacerlo solamente cuando no me queda otra. Lo que pasa es que tengo muchas horas en las que no hago nada, horas en las que estoy escribiendo sin la mano» (Donoso 1998, 63). Trabajar consistiría en cultivar la lucidez ante el paso del tiempo, distribuyendo las actividades creativas (reflexión, estudio, escritura, corrección) entre los momentos que les son propicios, sin apurar aquellos trabajos aparentemente más productivos.

Y en cuanto a una suerte de talento o gracia natural que caracterizaría al *amateur*, puede restarse a nuestro escritor de este grupo. Couve no fue un «*amateur dotado*, [...] un pintor al que entre cuadro y cuadro se le ocurrían historias y las contaba con las herramientas interpoladas de la luz, la línea, el encuadre, la composición» (Aira), como uno de sus mejores lectores lo puso. Podemos creer a sus propias palabras (los testimonios sobre la corrección de sus obras así lo aconsejan) cuando afirma que la escritura no se le daba con facilidad.

No, en todo caso, con la facilidad con que practicaba la pintura. Claudia Campaña, ayudante de Couve en su curso de historia del arte y estudiosa de su obra pictórica, afirma que cuando este pintaba «ejecutaba casi siempre sin corregir y en solo un par de sesiones» (20). Lo que sugiere, como veremos, que los tres rasgos del *amateur* que he destacado más arriba (placer, irregularidad y talento), acaso convengan al Couve pintor, sobre todo al pintor de la segunda etapa (desde 1984 hasta su muerte), en la que a pesar de algunas exposiciones en galerías menores, este ya había definitivamente relegado a un segundo plano su figura de artista plástico (Campaña 79).

La decisión de dedicarse a la literatura de manera más comprometida, le permitió, tras abandonar la

pintura por diez años, volver a esta solo por el placer que le proporcionaba. Esta imagen del Couve pintor tardío recuerda la figura del *amateur* que concibió Roland Barthes hacia fines de los años setenta, en quien veía un modelo alentador a imitar por parte del artista profesional (Chassain). El *amateur* sería, de acuerdo a Barthes, «*celui qui ne montre pas*» (396). La ausencia de exhibicionismo que caracteriza al *amateur* le otorga una libertad vedada al artista «oficial». Couve, retirado en Cartagena, olvidando gradualmente la recepción de su obra pictórica, probablemente pudo hacia el final de su vida lograr una práctica genuinamente *amateur*, una en la que, como describe Barthes, prima el gesto ensimismado en la creación artística.

El *amateur* como receptor ideal

Esta oposición en Couve entre la creación literaria y la pictórica, entre el trabajoso ejercicio de la corrección y el placer de la solución rápida en pintura, guarda su tensión cuando se coteja su modo de escritura con sus personajes artistas. En los múltiples pasajes en que pone en escena la realización de una obra de arte, el escritor destaca la seguridad en la factura del pintor, la resolución con que lleva a cabo el desafío creador. Los ejemplos más conocidos, y los más profundizados por el autor, son Augusto, el niño de *La lección de pintura*, y Sandro, el discípulo de Camondo en *La comedia del arte*. El primero es un genio, como declara Aguiar, su primer mentor, con un talento tan *natural* que es capaz de solucionar un cuadro con los elementos que tiene a mano: «para su sorpresa vio que el joven utilizaba, en vez de óleos que le estaban vedados, betún de zapatos para la carnación y pasta de dientes con la que reemplazaba el blanco de zinc, para lograr la barba cana de su modelo» (289). Sandro, heredero casual de los pinceles y la paleta de Camondo, demuestra la misma destreza innata («Conoce como si un dios antiguo y sublime le llevara la mano» 606), que el narrador contrasta con los frustrados intentos del viejo pintor.

En la narrativa de Couve, esta desenvoltura de sus personajes en la creación artística tiene su afinidad con una recepción artística igualmente desenvuelta de otros personajes, indiferentes a cualquier tipo de educación que proponga un saber especializado. Pero mientras esta desenvoltura proviene en el artista de su vocación particular y necesita de un trabajo continuo para su realización (alejándolo de nuestra definición de *amateur*), el receptor ideal, en cambio,

para quien el arte es una actividad parcial, aparece en Couve con todos los rasgos de un *amateur*.

Un ejemplo claro es Cleopatra Lebas, la protagonista de *El parque*, breve novela publicada junto a *El tren de cuerda* en 1976. La novela reflexiona sobre el inesperado amor que surge de un matrimonio celebrado solo por conveniencia. Cleopatra, viuda adinerada a la que le falta un ojo, cede ante el más «apuesto y frívolo» de los pretendientes que atraía su fortuna, el joven Federico. Pero el frío acuerdo entre personajes asimétricos (en edad, origen social y belleza) se torna en un amor inesperado, que desaparece, sin embargo, tan sorpresivamente como llegó. Las pasiones de Cleopatra tienen su correspondencia en el inmenso parque que rodea su casa y despiertan en ella una sensibilidad particular hacia la naturaleza y la cultura. El momento específico en que la protagonista adquiere esta nueva sensibilidad artística tiene lugar en el pasaje en que contempla la estatua del Perseo de Cellini:

Instalada tras la ventana de uno de los salones del primer piso, aquél de las celosías doradas por el polvo y el sol, permanecía largas horas, perdida la mirada en una réplica del *Perseo* de Cellini, que emergía de un soporte cubierto de salvas y helechos. Como lo miraba sin verlo, el Perseo, no intimidado, desplegaba libremente todos sus secretos de armonía y fuerza [...]. 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 quién era Perseo, se imaginó otra, atribuyendo esa decapitación a una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo (256).

Esta epifanía artística de Cleopatra Lebas forma parte de una de las tantas escenas en que Couve señala cuál es su receptor ideal, el que construye (entre otros elementos), en oposición a un tipo de receptor empírico del siglo xx, aquel que juzgaba en base a códigos inaccesibles para un público no especializado. Cleopatra Lebas, que no sabe que la estatua que contempla es la réplica de una obra maestra del manierismo italiano, se aproxima al Perseo, según la visión del autor, despojada de los (pre)juicios que rodean al objeto concreto. No le hace falta conocer el mito para lograr la plena identificación con la obra que desencadenará su catarsis, pues la historia de su vida, tal como ella la percibe, puede encontrar en el hermoso semidiós que esculpe Cellini a Federico (que es otro «príncipe en el exilio» 248); en la cabeza de la Gorgona, otrora bella y requerida por múltiples

pretendientes (Ovidio, *Las metamorfosis*, IV, vv. 793-794), su pasado y todos los fantasmas que representa su ojo perdido; y en el pomo de la espada ya sin hoja, la convicción de que el amor había terminado y daría lugar a las futuras infidelidades de su esposo. Ningún conocimiento específico, parece decirnos Couve en este pasaje, podría suscitar el intenso placer sádico y masoquista con que fantasea Cleopatra, como lo hace su experiencia de amor y desamor con Federico⁹.

Es también el caso de Raquel, hermana descañada de la elegante Blanca Diana, una de las protagonistas de su primera novela, *El picadero*. Amante de la ópera, Raquel está obstinada en llevar el dramatismo de este género a su vida cotidiana, lo que efectivamente logra huyendo de la casa paterna con su profesor de piano, Cardillo. Cuando este muere, Raquel, que vive en la miseria, decide poner a la venta el piano y escucha cómo los interesados lo tocan. En ese momento el narrador, cómplice de los pensamientos de Raquel, afirma: «Ninguno lo hacía como el autor de 'La melodía en casa'. Tenía Cardillo el encanto de las personas que tocan un instrumento sin las pretensiones de un intérprete» (141). El acceso de Raquel a la experiencia artística está, también, despojado de atenciones técnicas a la interpretación profesional. Esta se sostiene, por el contrario, en su experiencia vital: no solo la pérdida del ser amado, sino la obligación de tener que enfrentarse, ahora sin él, a las consecuencias trágicas que impone el destino en los relatos de Couve a los personajes que rehúsan seguir la senda que les traza su estrato social¹⁰.

Por último, podría pensarse en Julián Madrazo, uno de los personajes principales de *El tren de cuerda*. Convencido, cuando joven, de seguir la carrera de medicina, al cumplir treinta años cambia de opinión: «la madurez le enseñó a desconfiar de las prestigiosas carreras liberales» (215). Decide, entonces, dedicarse al campo, adquiriendo los rasgos y la personalidad del agricultor rústico y alegre que se convertirá en el padre adoptivo de Anselmo, el niño protagonista de la novela. Es este Julián Madrazo, y no el médico

9. Recordemos, además, que el Perseo de Cellini es una de las obras favoritas de Couve. Un año después de la publicación de esta novela, Couve publica un ensayo sobre esta escultura en el diario *El Mercurio* (13 de noviembre de 1977), recogido en las OC: 759-768.

10. Véase, por ejemplo, el destino de Sofia, modesta enfermera y madre de Federico Lochner, el ya citado protagonista de *El parque*. El matrimonio que la habría elevado de clase (242) termina con su asesinato a manos de su marido.

instruido que pudo ser, quien se emociona en medio del campo con un aria de Donizetti (216).

El carácter ejemplar de estos personajes en su aproximación no profesional al arte da cuenta, por una parte, de una suerte de nostalgia anacrónica pre revolución industrial (y, desde otro ámbito, de una nostalgia aristocrática, como veremos más adelante) en que en plena sociedad capitalista se intenta eximir al arte de la especialización que todo tipo de trabajo, como había pronosticado Adam Smith en el primer capítulo de *The Wealth of Nations*, debía seguir. Al carecer de la red en que se inserta el espectador profesional, la experiencia artística de estos personajes es solitaria (Cleopatra sola frente a la ventana, Raquel sola ya sin Cardillo, Madrazo solo en medio del campo) y constituye el complemento de la del *amateur* creador de Barthes, pues en ambas está ausente el horizonte de exhibición. A la crítica especializada, en cambio (sea académica o periodística), le estaría vedada una experiencia artística profunda, pues su posición en el proceso de recepción es siempre intermedia (entre el artista y el público), y por lo tanto, nunca gratuita. Esta visión de Couve sobre el arte y su recepción ideal se acerca, como bien anota Montes, a la sentencia rilkeana: «Las obras de arte viven en medio de una soledad infinita y a nada son menos accesibles como a la crítica. Solo el amor alcanza a comprenderlas y hacerlas suyas: solo el amor puede ser justo con ellas» (ctd. en Montes 129).

Por otra parte, el discurso que se desprende de estas escenas de contemplación artística viene a inscribirse en la larga tradición mimética aristotélica, según la cual la obra de arte debía imitar el funcionamiento interno de la naturaleza. El efecto que producen las esculturas del parque en Cleopatra, el aria de Donizetti sobre Julián Madrazo y el recuerdo de «La melodía en casa» en Raquel, busca emular la sensación que genera la contemplación de la naturaleza en estos mismos personajes. Tal como afirma el narrador en el pasaje en que Cleopatra observa su jardín, la obra de arte tiene que ser «evidente» en su hermosura (como lo sería, por ejemplo, el mar o una noche estrellada) y por lo tanto accesible *a priori* para cualquiera que desarrolle una sensibilidad hacia la belleza. Lo que no implica, desde la visión de Couve, una suerte de democratización inmediata de la obra de arte (esta es, recordémoslo en el pasaje citado, «caprichosa» y «púdica»), pero sí la inscripción en ella de una vocación universal que permanece latente.

En una de sus últimas entrevistas, Couve es particularmente explícito al plantear su concepción de

la novela como un objeto que aspira a simular la autonomía de los objetos naturales:

[...] cuando una cosa es bella, como la Gioconda o las pirámides, ya está dentro de la enumeración de las cosas. Es lo mismo decir «mar» que «pirámide», es lo mismo decir «árbol» que «madonna de Rafael». Esos son artistas extraordinarios que han podido poner en la lista de lo que existe lo que no existía y que la naturaleza necesitaba (Warnken 10-11).

La segunda naturaleza que adquieren los objetos creados cuando se vuelven artísticos, de acuerdo a la visión del escritor, requiere de una mirada que no separe inmediatamente la obra del entorno, que no exija, como el especialista, un lugar privilegiado para acceder a ella. La epifanía artística de Cleopatra Lebas, que encuentra la belleza precisamente en la fusión entre los objetos inanimados de su jardín y la naturaleza, tiene como único proceso formativo la vivencia de su relación amorosa con Federico. Desde entonces, la experiencia contemplativa de Cleopatra se confunde con su vida diaria, al punto de atribuir a la decapitación de Perseo «una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo». Es esta promiscuidad entre vida y arte que caracteriza al *amateur* (renuente a establecer un límite entre ambas), lo que para Couve lo vuelve el receptor ideal.

Aristocracia y amateurismo

No es casualidad que los tres personajes que he nombrado en la sección precedente (Cleopatra, Raquel y Julián, los «receptores ideales», los verdaderos *amateurs*) deban su origen, a grandes rasgos, a un estrato social privilegiado. Uno que, si siguiéramos el juego de Couve, llamaríamos «aristocracia». Pues a pesar de que el escritor presenta a lo largo de toda su obra narrativa una crítica clara al núcleo social al que él mismo pertenecía (no solo encarnada en numerosos personajes, sino también en la representación de una estructura familiar fisurada), este le reconoce, a fin de cuentas, una sensibilidad estética infranqueable para el resto de los personajes. Sensibilidad, no obstante, que Couve compensa al asignarle un defecto que solo el estrato social dominante padece: la falta de audacia, que empobrece la experiencia artística al punto de reducirla, en ocasiones, a lo que el narrador llama «buen gusto». Algo de esto puede apreciarse en la descripción del departamento de los Balande, en la breve novela *El cumpleaños del señor Balande* (1989),

aunque en este caso se trate más bien de una familia burguesa de la capital:

Amaban sobremanera los muebles, y en general mostraban en la decoración un gusto refinado [...]. Desde luego, aquella colección valiosa no se arriesgaba más allá de lo convencional, de ahí que desafortunadamente para sus dueños, el precio de compra iba desgastándose como aquellas firmas efímeras a lo largo del tiempo (426).

De todas formas, esta sensibilidad privilegiada que concede a algunos de sus personajes aristócratas (evidente en sus primeras novelas y más sutil y ambigua hacia el final de su producción, en concordancia con su biografía) está representada como una relación paradójica entre estos y el entorno. El mismo discurso naturalizante que Couve emplea para definir a la obra de arte bien lograda («es lo mismo decir ‘árbol’ que ‘*madonna* de Rafael’»), puede percibirse en la forma de habitar el mundo de estos personajes, que no distinguen los límites entre naturaleza y cultura, así como no reconocen el carácter histórico de su estatus social privilegiado. Es decir, a pesar de la posición dominante que ocupan en la sociedad (he aquí la paradoja), su relación con el mundo se presenta libre de la noción de propiedad sobre los hombres y las cosas. Como en el siguiente fragmento de *El Picadero*:

Si cuando se llega al mundo nuestra casa tiene muchos, muchos años, y el parque otros tantos, entonces nunca nos sentiremos en lo propio. Ni la misma Blanca se atrevió a cambiar la disposición de los muebles de Villacler, y las pocas innovaciones que hizo se notaron tanto que siempre dieron la impresión de arreglos provisionales. Esos pesados muebles y sus sombras hacían un todo frente a los muros. La comida en Villacler no constituía un placer, sino más bien formaba parte de un ritual del comedor. Lo que allí se servía se hacía con el único afán de cumplir con la vajilla (117).

Esta manera de concebir el entorno, naturalizada al punto de no distinguir entre los accidentes naturales que circundan la hacienda y los objetos que la componen (como los adultos Ventura en *Casa de campo* de José Donoso, una de las novelas con que mejor dialoga la primera etapa narrativa de Couve), contrasta con el afán de posesión de personajes de otros estratos sociales, como Condarco, el joven militar del que se enamora el adolescente Angelino, también en *El picadero*. Mientras el amor de este último es

una pasión que el niño aristócrata imagina gratuita, el oficial, en cambio, funda su amor en la sumisión de Angelino, lo que consigue erigiéndose como su único servidor.

Pero si la sensibilidad receptora forma parte de las cualidades de la aristocracia en el primer período de Couve, el artista, en cambio, nunca proviene de la élite. Nuevamente el origen bastardo (pero sobre todo misterioso) del protagonista de *La lección de pintura*. O el caso de Cornelio Ambrosio, personaje sobre el cual trata el breve relato «El vástago» (*En los desórdenes de junio* 1968), nieto de una familia de panaderos que «sintió finalmente el llamado de las musas» (88). O, en fin, el del hombre desconocido que traza en la playa de Cartagena figuras de la cultura *pop* (patos Donald, barbies, etc.), ante las que el viejo Camondo queda anonadado. En su representación del artista no entra ningún tipo de determinismo social, ni siquiera formativo. Lejos del *amateur* aristócrata, se presenta un tipo de artista que, como bien apunta Montes, actualiza la concepción renacentista del niño genio, en quien a menudo se destaca el origen humilde para enfatizar su talento natural, como ocurre en varias de las biografías de Vasari.

Incluso se advierte, en la versión couveana del artista, la influencia de la noción religiosa de *vocación*, en el sentido etimológico del término, es decir, el de «llamada». Ser pintor, para sus personajes artistas, no es una elección sino la única forma de realización posible. Acaso permeen esta noción ciertas huellas de su formación escolar jesuita, que presentaba la vocación célibe religiosa como un llamado divino ineludible, único camino para la felicidad. Sea como fuere, además de las numerosas ocasiones en que compara en sus entrevistas el destino del artista con el de la vocación religiosa, la creencia según la cual el artista estaría marcado por un carácter indeleble desde su nacimiento es una de las convicciones más pertinaces de Couve cuando se refiere a su propia experiencia. En una temprana entrevista, la periodista Malú Sierra le pregunta: «¿Pero tú elegiste el arte?». A lo que responde: «Yo no elegí ser artista: nací artista. Yo no elegí nada. Se nace. Esto no se aprende nunca. Se es o no se es. Aquí no se saca nada con tratar de ser» (79). Frase que repetirá casi invariablemente durante el resto de su carrera artística¹¹.

11. Véanse también las entrevistas que concede a Foxley y a Warnken.

Conclusión

Un par de semanas después de la publicación del ensayo de César Aira sobre la *Narrativa completa* de Adolfo Couve, el crítico Ignacio Valente publica, en el mismo medio, un artículo que reacciona a la visión que propone Aira de un escritor *amateur*, en cuya escritura «ocasional» estaría escondido el «encanto tenaz» de su obra. Valente, que había criticado la obra del autor desde su primera novela (*El picadero*, 1974), refuta la versión de escritor aficionado de Aira, argumentando que este había sido «un perfeccionista de la palabra», uno que «se jugaba la vida en su escritura» (Valente).

La primera parte de esta investigación pretendió indagar precisamente en el modo de ejercer el oficio de escritor de Adolfo Couve. El rol central que juega la corrección en su proceso de escritura, tal como puede imaginarse a partir de las declaraciones de sus entrevistas y del estudio de sus manuscritos, permiten defender la lectura de Valente y disuaden una interpretación literal de la versión de Aira. Antes que un escritor al que entre cuadro y cuadro se le ocurrían historias, la realidad aparentemente era la contraria: la de un escritor que, entre novela y novela pintaba sus cuadros, solo por el placer que estos le proporcionaban, es decir, para gozar de la creación en tanto artista *amateur*.

Por otra parte, esta noción que resulta inexacta aplicada al escritor real, puede abrir vías interpretativas sobre la representación de la experiencia artística en su obra. Es lo que intentamos mostrar en la segunda sección. Aunque sus personajes artistas tampoco respondan a la metodología *amateur*, los receptores de las obras de arte exhiben las principales cualidades de este tipo. Al no formar parte de la recepción institucional, sus receptores ideales dan muestra de una libertad vedada al público experto. La falta de especialización de estos receptores *amateur* no consiste en la ausencia de un determinado saber sino en la renuncia a separar la experiencia de vida de la experiencia artística. Es en esta promiscuidad de vida y arte que el autor cifra su ventaja.

Por último, la tensión social que cubre al término *amateur*, en tanto sujeto asociado al estrato social dominante, está presente también en estos personajes de Couve. Aunque, una vez más, los artistas que representa parecen obedecer a leyes libres de determinismo social, estos receptores ideales sí que provienen de la élite. De manera más clara en su primer ciclo de escritura, y soterradamente en su segunda etapa, la representación de este grupo en

sus novelas incluye, en algunos de sus miembros, la concesión de una sensibilidad estética inaccesible para los personajes que provienen de otros estratos sociales.

Bibliografía

- AIRA, César. «Cuentos de fantasmas». *El Mercurio*. 1 jun. 2003. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/couve320603.htm>.
- BARTHES, Roland. *Ceuvres Completes*, tome IV. París: Seuil, 2002.
- CAMPAÑA, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- CHASSAIN, ADRIEN. «Roland Barthes: 'Les pratiques et les valeurs de l'amateur'». *Fabula-LhT*, 15, (2015). Disponible en: <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>. Consultado el 2 de abril de 2020.
- CHIUMINATTO, Pablo, y Felipe TORO. «El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de *La lección de pintura*, de Adolfo Couve». *Literatura y lingüística*, 29, (2014): 54-75.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: La soledad de una prosa bien escrita». Entr. Suetonio. *Las Últimas Noticias*, 2 de noviembre de 1974: 4. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «La difícil realidad de Adolfo Couve». Entr. Malú Sierra. *Revista Paula*, n.º 198, agosto 1975: 76-79, 94-96. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Soy afortunado en este mundo porque vivo en soledad». Entr. María Elena Aguirre. *El Mercurio*, 10 de febrero de 1980. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/entrevistacouve.htm>.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: Desafío sin distracción». Entr. Cecilia Valdés. «Artes y Letras», *El Mercurio*, 7 de julio de 1985: E7. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: un sentimental que se castiga». Entr. Ana María Foxley. «Literatura & Libros», *La Época*, 30 de julio de 1989: 4-5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Érase una vez Adolfo Couve». Entr. Paulina Salman. «Revista Ya», *El Mercurio*, 4 de febrero de 1992: 8-9. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Mi literatura es trunca; la belleza, también». Entr. María Eugenia Meza. *La Nación*, 3 de octubre de 1993: 34-35. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los artistas son monjas». Entr. Claudia Donoso. *Revista Caras*, n.º especial, julio 1995: 60-63. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los artistas nacemos dos veces». Entr. Ximena Poo. *La Época*, 3 de octubre de 1995: 11. Impreso.

- COUVE, Adolfo. «Couve: la mano derecha del siglo xx es un muñón». Entr. Alejandro Kandora. «Literatura & Libros», *La Época*, 3 de diciembre de 1995: 4-5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: La soledad de un artista es espantosa». Entr. Philippe Dardel. *El Mercurio de Valparaíso*, 24 de noviembre de 1996: C5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Autorretrato de artista». Entr. Claudia Donoso. *Revista Paula*, n.º 776, abril 1998: 60-64. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los grandes artistas viven la eternidad aquí». Entr. Cristián Warnken. «Artes y Letras», *El Mercurio*, 19 de abril de 1998: E10-11. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/couve2908021.htm>
- COUVE, Adolfo. *Obras completas*. Santiago de Chile: Tajamar, 2013.
- COUVE, Adolfo. *La tercera mano*. Macarena García y Catalina Porzio (ed.). Santiago de Chile: Alquimia, 2016.
- CRUZ, Francisco. *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- FRANCE, Anatole. *Le Lys rouge*. París: Le livre de poche, 1972.
- MONTES, Cristián. «La idea de arte y de artista en La lección de pintura de Adolfo Couve». *Anales de la Literatura Chilena*, 10, (2008): 119-135.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira (td.). Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.
- SMITH, Adam. *The Wealth of Nations*. New York: Collier, 1902. https://en.wikisource.org/wiki/The_Wealth_of_Nations/Book_I/Chapter_1
- VALENTE, Ignacio. «Esplendor literario. Couve entero» en «Revista de Libros», *El Mercurio*. 14 jun. 2003. <http://www.letras.mysite.com/couve300603.htm>. Consultado el 29 mar. 2020.