

Adolfo Couve

LA COMEDIA DEL ARTE

Planeta 1995, Santiago

## I

*La comedia del Arte* —Adolfo Couve, Planeta 1995— es una obra que problematiza su inscripción en un género determinado, lo que se anuncia ya desde el nombre: Comedia resulta en el despliegue de la ficción una filiación que se va negando en el itinerario de la obra. Podemos decir que tragicidiza su desenvolvimiento. Desde un comienzo queda establecida su vacilación: ¿Comedia o Tragedia del Arte?

Aristóteles en su *Poética* separaba las aguas nítidamente “...la misma diferencia hay entre tragedia y la comedia: ésta pretende representar a los hombres peores de lo que son, aquella, en cambio, quiere representarlos superiores a la realidad”<sup>1</sup>. Tamaña distancia entre una y otra por lo pronto, resultaría insalvable; los méritos de la obra de Couve radican en la metamorfosis, si se quiere, entre una y otra, sin permitir la hegemonía de una de las alternativas, es decir, la comedia toma las indumentarias de la tragedia y esta última las de la primera. Camondo y Marieta son personajes tragicómicos; ellos experimentan la misma ambigüedad que los circenses personajes kafkianos, de ellos no sabemos si reírnos o asumir su fracaso.

La ambigüedad se instaura explícitamente desde las primeras frases que dan inicio a la novela: “tragedia o parodia”, para luego certificar una suerte de confesión exógena: “Es la tercera vez que intento este relato...Antes fracasé”, pero esta afirmación también conforma parte del cuerpo de la ficción. En consecuencia es, al mismo tiempo, una afirmación endógena, en la medida en que nos pone en presencia de los avatares previos al desenvolvimiento de la narración propiamente tal, pero al interior de la novela misma. Todo este juego de autodelación nos permite acceder a lo que puede considerarse una certificación correspondiente a la arqueología productiva de la ficción. En cierto modo, Couve juega a narrarnos la “verdad” del proceso de gestación, evento que ocurre al interior del cuerpo novelístico; se trata, en definitiva, de la simulación de un acto obsceno, en la medida que describe aquello de la cual la literatura no habla; de su proceso de producción.

Debemos agregar que, por esta vía, Couve responde a las demandas de verosimilitud que Aristóteles exigía a la tragedia.

## II

Los avatares del realismo en la novela de Couve son los continuos fracasos de la belleza. Se trata de un itinerario de larga data. Cuando Alcibiades en el *Banquete* de Platón, ingresa a los festejos de Agatón triunfante, los discursos sobre el amor han dominado

<sup>1</sup>Aristóteles. *Poética* (1448 a p. 78). Obras, Aguilar. Segunda De. 1977, Madrid.

la noche. Es en ese contexto, cuando la sobriedad ha sido deliberadamente impuesta, donde acaece el ingreso del joven ateniense, a modo de corolario de la fiesta. Platón deja o al menos permite la filtración de la irreductibilidad corpórea al mero discurso. Es el cuerpo bello que comparece en abierta solicitud. Alcibiades viene a negociar, quiere hacer una transacción peligrosa, busca la razonabilidad de Sócrates —de aquel que nunca se embriaga— a cambio de su cuerpo. Se trata de la embriaguez del propio deseo que construye su propia diferencia, su negación, si se quiere. Es el cuerpo que solicita su discurso, su espejo. La novela de Couve testimonia dicho fracaso, es el realismo como empresa literaria que da cuenta del fracaso pictórico del mismo patrón estético, se trata de la metáfora pictórica hecha metáfora literaria. Recordemos que para Aristóteles “hacer bien las metáforas es percibir bien las relaciones de semejanza... y es lo único que no se puede aprender de otro y es una señal de dones poéticos congénitos”<sup>2</sup>. Adolfo Couve maneja la metáfora y cumple con la segunda afirmación del estagirita. El fracaso del realismo es también el fracaso biográfico de sus personajes y también el fracaso de aquel balneario que Couve ha escogido como refugio. José Echeverría<sup>3</sup> nos decía a propósito del Quijote “...vivir es fracasar, aunque más no sea porque el tiempo nos pasa y el mundo sigue sin nosotros”. Camondo en sus arduos esfuerzos por coger la realidad del mar fracasa constantemente: “No contento con el resultado de su copia, cogía el cuadro y lo oponía al oleaje, comprobando la diferencia que aún persistía entre los colores del original y los suyos. Cuando estén idénticos —se decía— deberían confundirse cielo con cielo y mar con mar, de tal modo que el cuadro desapareciera completamente y la inmensidad del océano percibiera un diminuto rectángulo de inmovilidad, pero eso es pedir demasiado. Por lo que, desalentado, volvía a la San Julián y antes de entrar miraba con cierta amargura su trabajo y a veces arrimándose al borde del rompe olas, arrojaba el mar al mar” (p. 26). La construcción literaria de la ilusión pictórica de que el fragmento da cuenta, revela la imposible empresa que como artista Camondo se ha propuesto, pero también es necesario reconocer el logro narrativo que Couve alcanza dando cuenta de aquel ilusorio revés.

Toda derrota se vuelve espejo de otro fracaso, así Cartagena, la relación sentimental, la imposibilidad de la representación mimética y la vida humana, todas ellas, quedan atadas por la férrea cadena de espejos, donde cada una es la reflexión de la otra. Se trata, para seguir a Barthes, de “una metáfora esférica: cada uno de los términos siempre es el significante de otro término (ningún término es simple significado), sin que nunca se pueda interrumpir la cadena”<sup>4</sup>.

### III

Las referencias que Couve hace a los espejos son frecuentes, cumpliendo con esa casi satánica capacidad reproductora. Lo hace en el momento en que Camondo sorprende a Marieta con el fotógrafo —otro reproductor de imágenes—. “Camondo empujó la puerta, lo primero que vio fueron los dos peinadores que había en el cuarto, repletos sus espejos de agua y resolana; y bajo la mansarda, a su mujer en un todo con el hombre desnudo” (p. 41). La duplicación del mundo que el espejo genera agrade doblemente a Camondo. Es necesario tener presente que su faena como artista es la suplantación del mundo. En segundo lugar, debemos consignar el hecho que la transgresión de la

<sup>2</sup>Ibíd., 1459 a p. 100.

<sup>3</sup>Echeverría, José. *El Quijote como figura de la vida humana*. Ediciones de la Universidad de Chile, 1965.

<sup>4</sup>Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Seix Barral, Barcelona, 1973, p. 286.

cual es víctima, es duplicada por la reproducción a través de los espejos. Insiste Couve con el mismo recurso: “Abatido, el artista dejó finalmente de acudir al mar, solo, en cama, observaba su abandono dos veces retratado en el par de peinadores de la pieza”. (p. 44). La misma habitación, los mismos espejos, otro rostro del mismo revés. Platón en *La República* se refiere a esta especial función de los espejos para explicar esta duplicación del mundo en función análoga a la del pintor: “te basta tomar un espejo y dirigirlo hacia todos lados; en seguida harás el sol y lo que hay en el cielo, la tierra, a ti mismo, a los demás seres vivos, los objetos fabricados, las plantas y cuanto acabamos de mencionar. —Sí —replicó—, creaciones aparentes, pero sin ninguna realidad. —Muy bien —dije—, comprendes perfectamente el sentido de mis palabras, y entre esa clase de artesanos está, creo yo, el pintor”<sup>5</sup>. Sin duda, estas son las referencias que Couve tiene presente al novelar el arte. En este caso el pintor como productor de apariencias constituye el drama del realismo, en la medida en que configura su hacer en disputa con el espejo.

Una última referencia a los espejos la encontramos cuando Camondo retorna a la “San Julián”; “Las historias vividas en ese rellano de la escala, el recuerdo de Gastón Aosta con sus lentes de espejos trepando peldaños con Marieta perfumada para la traición que, no sólo un peinador sino un par de muebles fijaron para siempre en los efímeros espejos, lo llenaron, a pesar de todo, de nostalgia.

Lo que va a los espejos no retorna. Recuperar esas imágenes es arduo trabajo de los culpables, pensó Camondo en su retorcida imaginación” (p. 133-134). La reproductibilidad del mundo generada a través de los espejos tiene una fructífera historia. Velásquez, para quedarnos en la tradición pictórica española, con su “Venus y Cupido” o la presencia de los reyes en el espejo de las “Meninas”, constituyen titánicos esfuerzos por romper con la esencia del espejo: la suplantación del mundo. Fugacidad que emerge en la novela también en las imágenes del comic representadas en la arena, que el mar se encarga de borrar. Sabemos que la tragedia de Narciso es el caer seducido por su propia imagen que el agua devuelve, su inasibilidad es justamente su fracaso. El Dalí velazquiano puede también inscribirse en este historial del espejo: “Dalí de espaldas, pintando a Gala de espaldas, eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas por seis verdaderos espejos”. Fijar en un espejo ilusorio un mundo ilusorio es la venganza de la pintura. Couve acrecienta dicha rebelión al volver el espejo y la pintura objetos narrativos, en definitiva, los espejos y las pinturas son ficciones que la literatura puede edificar con las palabras.

#### IV

Qué duda cabe, Camondo baja al comedor de la “San Julián” junto a Marieta, con las cornamentas de alce sobre su cabeza. Marieta le ha engañado con Aosta, el fotógrafo. Suplantación del fotógrafo sobre el pintor, se trata de la violencia del dispositivo técnico sobre el mimético oficio de los pinceles.

Camondo corneado por el fotógrafo, suplantado en su oficio y como amante, es decir, la bancarrota del arte, de la fidelidad.

Vincent también fue corneado por los buenos habitantes de Arlés, no soportando a un hombre loco por las calles, redactan una petición firmada por 81 habitantes para la internación de Van Gogh. La petición es aceptada. En esa época (febrero de 1889),

<sup>5</sup>Platón. *La República* (596 d-e), p. 433.

el holandés sale de noche con una corona de velas encendidas fijadas a su sombrero, diciendo que iba a pintar un paisaje nocturno<sup>6</sup>.

Si el fotógrafo violenta a Camondo, este último remeda plásticamente y violenta a aquel que hizo de la pintura una pasión desmesurada, con todo lo divino que ello conlleva. La agresión a la tradición que Camondo ejercita en dicho acto, arrastrando a Marieta al comedor para quedar expuestos a los parroquianos con las cornamentas sobre su cabeza, es la exposición de su fracaso, en definitiva de la clausura de su proyecto como artista. La simbólica devolución a Apolo de la panoplia pictórica no terminará en el Parnaso sino en un Mercado Persa.

Es indicativo el hecho que, al proceder a la entrega de sus implementos al dios para renunciar a su tarea de artista, Marieta le llame por primera vez por su nombre: “Alonso”, Alonso Camondo, como remedo de Alonso Quijano, o Adolfo Couve<sup>7</sup>. Recordemos que Don Quijote recupera su nombre en la proximidad de la muerte, en su último regreso. Camondo regresa a su nombre para morir como artista.

Couve se resiste a clausurar su novela a la manera de las tragedias abriendo una puerta a la esperanza. Haciendo emerger a un joven y talentoso muchacho que recoge la tarea abandonada por Camondo. Al dejar abierta la posibilidad al artista, Couve apuesta por la posibilidad de la pintura y, en definitiva, por el ARTE.

L. TIRSO TRONCOSO  
Universidad Diego Portales, Chile