

“El transitar de Camondo. Cristianismo y paganismo en dos novelas de Adolfo Couve”

Este texto surge como el primer esbozo visible de la investigación que estoy llevando a cabo para el seminario de titulación de la licenciatura en letras hispánicas de esta casa de estudios. Digo esto pensando en que tanto la aproximación como el objeto mismo de estudio se encuentran en proceso de definición, y por lo mismo, propondré una lectura provisoria (aunque en mi parecer justificada) del protagonista de las últimas dos novelas de A. Couve, Alonso Camondo. Me guiaré, pues, más por la intuición y el raciocinio que por el ánimo de resultados precisos en este ensayo.

Pintor y escritor chileno de amplio prestigio, Adolfo Couve ha sido erigido como un caso difícil de clasificar en la tradición literaria chilena. Anacrónico, pre-moderno, fantasmagórico, marginal, solitario, hipersensible y contradictorio han sido algunos de los adjetivos con que la crítica y sus lectores han intentado describirlo. Pero el autor se resiste a los predicados y termina siempre apareciendo como un sujeto que ningunea las delimitaciones emergidas de la necesidad crítica (y neurótica) de interpretar y controlar lo inefable, lo etéreo que transforma sus historias mínimas en objetos de lenguaje de alto valor estético. Eso inefable (un “excedente de extrañeza”, como señala con precisión A. Valdés) que aparece en cada uno de los pliegues de su obra: en la sombras, en las miradas de los niños, o en esa imagen que se queda adherida, como veremos, a los trozos del espejo de la Marieta; o en la extrañeza de los rostros que ven pasar a Camondo en la micro con una marcara de cartón piedra “que representaba a un señor cualquiera”.

A mi entender, en *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, las novelas más inquietantes del autor, las más radicales, nos encontramos con el estilo de

Couve en su máxima expresión y desbocadura. Son obras cuyo excedente de extrañeza tiene un umbral de significación mucho mayor que en sus novelas anteriores. Propongo leer estas novelas no ya desde sus modelos estéticos explicitados y explícitos¹, es decir, desde el grotesco y el realismo, sino desde dos modelos de otra índole; espirituales, identitarios si se quiere. Me refiero a la espiritualidad clasicista antigua (pagana, politeísta y generada por una conciencia histórica limitada) asociada al imperio romano, y a la espiritualidad cristiana. Se oponen éstas (para volver operativa la hipótesis) como las formas de sentir, pensar y sobre todo de crear, antes y después de Cristo. Siguiendo el punto de vista de Erich Auerbach en su libro *Mimesis*, diremos que esta oposición contiene en sí misma otras oposiciones de estilo como las siguientes: parataxis / sintaxis, plano / perspectiva, distensión / tensión. Estas oposiciones, como se pretende demostrar, funcionan en estas novelas configurando dos dispositivos de lectura simultáneos: uno que subyuga al lector, al plantear la necesidad de su inclusión en el proceso de lectura exigiéndole la interpretación del texto (tal como lo hacen las sagradas escrituras); y otro que subyuga la realidad, y que se aprecia en el afán confeso de Couve por la técnica realista, es decir, por la interpretación de lo real mediante la representación literaria (lo vulgarmente conocido como *realismo*).

Por motivos de espacio, se realizará el análisis únicamente del protagonista de las novelas. Alonso Camondo, pintor realista, recorre un camino vital que se inicia con una invocación a los dioses romanos (en especial a Apolo, dios de la belleza y el equilibrio) como medida desesperada, al ver que su talento no daba abasto con lo que él pretendía de su oficio; hasta perder la cabeza en castigo por haber fallado al trato con los dioses. Marieta, la modelo, es convertida otra vez en la musa en un intercambio que supone la

¹ Me refiero a los modelos estéticos del realismo y el grotesco, explícito el primero en toda la narrativa de Couve, y explicitado el segundo por la crítica.

condenación, la venta del espíritu del artista a cambio del ánimo necesario para crear obras de arte válidas según sus parámetros. Recordemos que Camondo es un pintor realista, que tiene fe ciega en el valor artístico de la escuela pictórica del realismo. Y Marieta es una modelo venida a menos, con serias dificultades para dar la pose precisa.

Luego en un segundo movimiento de conciencia, Camondo abjura del trato con Apolo, al darse cuenta de que su búsqueda de la perfección del paisaje en el realismo pictórico es una empresa fallida, imposible, pero más que nada inexacta. Sufre pues la condena del olimpo y su cuerpo es transformado en cera, tal y como ocurre en la técnica de vaciado para confeccionar estatuaria en bronce. Y la cabeza de este hombre de cera que no pierde la vitalidad, es lo que se pierde en manos de Marieta. En la escena final de *La comedia...* un intertexto con *Rojo y negro* de Steandhal, vemos a Marieta escapando en taxi con la cabeza de camondo en su regazo, mientras el cuerpo destazado se queda inerte en el altillo de una residencial de Cartagena. Hasta aquí quedamos en el primer libro.

La figura de San Tarcisio, el apóstol apedreado, es lo que convoca a Couve y a quien habla a este coloquio. Me explico. La figura del santo ocupa un lugar central en la segunda novela. Aparece entrando al final de la obra, como depositario y modelo que sirve de cuerpo para el San Tarcisio de cera de la iglesia de Cuncumén. La cabeza de cera, la que la Marieta había perdido, fue comprada a un coleccionista por un sacerdote, justamente para confeccionar el santo de iglesia. La cabeza de Camondo, como representación o puesta en escena material de la conciencia del personaje, termina desplazada en el gesto (unos pómulos más respingados, la nariz más pequeña. Recordemos que San Tarcisio murió siendo niño) sobre una estatua sacra que iba a ocupar un espacio vacío detrás del altar de la iglesia de Cuncumén. Ahí fue a parar la cabeza perdida del pintor realista, con toda la carga simbólica que aquella imagen tiene. La trascendencia como transfiguración, la persistencia

del apego a los modelos, la repetición del motivo, todas estas figuras confluyen en ese sucedáneo humano que es la cabeza de cera de Camondo. El tránsito hasta allí no ha sido breve. El olimpo dejó sin cabeza a nuestro protagonista, y por ello la pregunta será, desde un comienzo: ¿de donde sale la “nueva cabeza” de Camondo? ¿de donde sale el narrador? ¿el hablante lírico? ¿Dónde está el soporte de esa voz, de ese registro? En *La comedia del arte*, el yo explícito de la primera frase: “Es la tercera vez que intento este relato...” indica que el narrador abandona su persistencia en el rigor por lograr el *narrador objetivista*, pilar del realismo literario tan buscado por Couve. El primer giro hacia una sensibilidad cristiana lo da el narrador, al transformarse en algo asimilable al yo bíblico (Dios, en otras palabras) entendido como el signo vertical que permite explicar el universo literario de la biblia. El yo que se esconde tras el pronombre, que no es más que eso: un pro-nombre.

El nombre verdadero de las cosas será siempre un misterio, pero lo observable es la autoría en ciertos aspectos del estilo que parecen inconfundibles en estas novelas. Estilos únicos, así como cada cocinero tiene su receta secreta. En realidad todos la tienen, en lo que hagas, en lo que pienses, en lo que borres, habrá siempre una pizca tuya. Pero en el caso de Couve esa pizca fue demasiado y necesita formas mucho más extremas para manifestarse en toda su potencia. Es asumir el riesgo de entremezclarse, de confundir el vino con la borrachera, el amor con el o la amante, la guerra con la batalla, el arte con la vida. Entremezclados, como decía Flaubert, o la vives o la gozas demasiado y de otra forma, te confundes y no ves ni lo uno ni lo otro. La vida en la realidad queda en estas novelas relegada a espacios sombríos con perspectiva, relieve, densidad simbólica, fragilidad sintomática, belleza deteriorada.