

LEONIDAS MORALES. *ADOLFO COUVE, EL DESCABEZADO*.
SANTIAGO: EDITORIAL CUARTO PROPIO, 2018: 125 p.

Si la escritura del pintor y narrador Adolfo Couve parece haberse paseado en puntillas por la literatura chilena, puede que todavía sean más silenciosos los caminos de su recepción crítica. Escritor fantasmal, el enigma de su prosa nos sigue penando. Contra todo pronóstico, como los caserones de su derruido balneario de Cartagena, diríamos que continúa porfiadamente interpelándonos, acaso sin proponérselo demasiado y casi siempre al borde del olvido. Cada tanto, sin embargo, Couve aparece y desaparece del mapa con la misma delicadeza de sus niños, sin ruido, sin énfasis –de esto último dan cuenta la reciente edición de su obra completa y el rescate de sus escritos de arte. A casi veinte años de su muerte, *Adolfo Couve, el descabezado* (2018), de Leonidas Morales, viene a saldar una larga deuda de la crítica con el elegante naufragio de su escritura, esa “artesanía minuciosa del lenguaje” que, sobre palitos de fósforos, apuntalaba sus novelas (Morales 31). Respuesta a un mensaje encontrado en una botella, este es el primer libro de ensayos enteramente dedicado a su obra narrativa. Así, el estudio de Morales está llamado a completar el examen de la trayectoria de un artista bifronte, describiendo el gemelo oscuro del registro de su prosa.

Permítaseme comenzar señalando que la composición de este libro se sitúa en vecindad con la labor docente que llevó a cabo el propio Couve en la Universidad de Chile, en la sede de Las Encinas. A pocos pasos de allí, en el jardín de al lado de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Leonidas Morales, desde 2011 en adelante, viene realizando el único seminario monográfico en torno a la narrativa de Couve del que tengamos noticia, con una persistencia que nos recuerda, por cierto, la tenaz defensa de la pintura de caballete por parte de nuestro autor. De la reelaboración de sus notas de lectura para el seminario (apuntes y fichas), además de intervenciones públicas, proviene la vocación ensayística de este ejercicio crítico. Y, en este sentido, la obsesión por las formas de la prosa de Couve se espejea en la preocupación formal por el género del ensayo que inaugura este libro: si “[t]oda la obra de Couve es una eterna experiencia del tiempo, siempre cargada subterráneamente por pulsiones de muerte” (17), como advierte Morales, el horizonte de su crítica también comenzará, en consonancia, con la amenaza de otra muerte, a saber, la de la experiencia del tiempo del ensayo bajo el ciclo fáustico de la modernidad en los circuitos universitarios (reemplazado, o dado de baja, por el *paper*).

Vale la pena recordar que Couve subtuló, para uso universitario interno, su nouvelle y tesis de título *La lección de pintura* como *Consideraciones en torno a una crisis* (la crisis de la representación pictórica). Al abrir su discusión sobre Couve con una advertencia en torno al porvenir del ensayo, Leonidas Morales ha dispuesto las ruinas de la narrativa de Couve –surgidas en torno a una crisis– como una imagen especular para reflexionar sobre nuestra propia escritura académica: al abandonar o expulsar enteramente las formas del ensayo, ¿no nos arriesgamos a “perder la cabeza”, a convertirnos en el arquetipo del descabezado que erigió Couve en sus dos últimas novelas? El diagnóstico de Morales invita además a preguntarnos, a modo de estrategia: si Couve, académico también, llegó a presentar como tesis de título una nouvelle de cuarenta páginas y ofrecía a sus lectores relatos de apenas diez carillas como novelas, ¿qué clase de *papers* habría escrito de seguir entre nosotros?, ¿cómo habría salido de semejante camisa de once varas? La reflexión de Morales comienza donde Couve dejó la suya: ambos se encuentran en consideraciones en torno a una crisis, pero, esta vez, se trata de la nuestra, que “...no puede sino sintonizar con el tiempo ‘descabezado’ de Couve” (Morales 113).

La lectura de Morales explora la trayectoria narrativa de Couve, descifrándola *in extrema res*, es decir, a partir de sus dos últimas novelas, *La comedia del arte* (1995) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (1998, publicada de manera póstuma). En el minucioso examen de estos dos textos –que componen, a su juicio, el díptico de “una sola novela publicada en dos partes” (33)–, Morales encontrará la cifra que guiará la línea argumental de *Adolfo Couve, el descabezado*: la figura del pintor Camondo, quien luego de abjurar de la pintura en Cartagena, es convertido en estatua de cera por los dioses del Olimpo, y cuya cabeza “en un gesto de amor compulsivo” (37) es arrancada de su cuerpo por su antigua modelo Marieta. De este modo, propone, mientras las primeras narraciones de Couve giraban alrededor de una belle époque habitada por niños encapsulados en un pasado hecho trizas (en un “tiempo cotidiano sin horizonte, sin progresión” [42]), sus dos últimas novelas, mediante el cuerpo de Camondo y el escenario de Cartagena, extremarán el gesto de arrojarnos a un tiempo terminal: “... desde el comienzo, las novelas de Couve van reiterando un modo de estar en el tiempo que encuentra en las dos últimas, *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*, la alegorización de su sentido como el habitar de un tiempo descabezado, sin futuro” (43). Este es el punto de fuga letal que articula la lectura de *Adolfo Couve, el descabezado*. A menudo, desde la perplejidad crítica, nos hemos preguntado por las discontinuidades estilísticas del proyecto de Couve (agrupando, por un lado, sus relatos de la infancia y, por otro, más destartado, el conjunto de las *Comedias*). Por medio del privilegio de esta clave temporal, sin embargo, Morales ha conseguido describir el despliegue de la escritura de Couve como un solo movimiento que avanza hacia su propia disolución. Y desde esta perspectiva, el itinerario de su narrativa alcanza una macabra unidad en medio de la fragmentación y el detritus.

Además, será desde este particular modo de concebir y habitar el tiempo de donde surgirán –interpreta Morales– orgánicamente los medios de figuración más característicos de la prosa de Couve. Uno de los hallazgos de este libro consiste, precisamente, en visitar sus relatos desde la noción de alegoría propuesta por Walter Benjamin: si la alegoría exhibe nuestra condición temporal como la historia de una caída donde se acumulan ruinas a nuestro paso, no es de extrañar que lo que empezara como el recuento de una infancia plegada sobre sí misma termine en los caserones de Cartagena. Más encima, con su personaje principal, el decapitado Camondo –arquetipo de un tiempo sin futuro (Morales 47)–, exhibiendo su propio cuerpo como un muñón caminante.

Conviene subrayar las implicancias de esta posición crítica. Por un lado, la lectura de Morales consigue desplazar las máscaras del propio Couve como escritor realista (sus poses para un autorretrato póstumo) y explorar sus procedimientos de arqueólogo perverso, “abierto a lo irreal y fantástico” (78). Por otro, desde aquí comenzamos a vislumbrar las relaciones de filiación de su escritura: “La [pensión] San Julián y sus viejas [en Cartagena] representan un paisaje evidentemente ‘donosiano’: parecen haber salido, como réplica paródica, de la novela de José Donoso *El obscuro pájaro de la noche*, es decir, su ‘Casa de ejercicios’ (espirituales, religiosos), casa vieja y derruida como sus habitantes, antiguas sirvientas, ahora inútiles...” (35). Si, con respecto al panorama de la narrativa chilena, la escritura de Couve se preciaba de una orfandad semejante a la de sus niños abandonados (en este sentido, no tener padres significaría también haberse creado a sí mismo, renunciar a la herencia), la crítica de Morales examina el revés o las costuras del mito del artista, ofreciendo los andamios para una genealogía textual de su prosa. Y no sólo para ubicarlo dentro de la casa chilena, sino también para hacerlo circular dentro de las redes simbólicas de la figura mítica del descabezado, donde incorporará al malogrado Camondo al interior de una serie que ilumina sus rasgos específicos. La lectura de Morales, atenta a los rumores de sentido, invoca una galería de ilustres decapitados para discernir el lugar de Couve en la tradición (y sus desvíos): el relato medieval de Sir Gawain y el Caballero Verde; *Las aventuras del barón de Münchhausen* (1785, 1786); “La leyenda de Sleepy Hollow” (1829), de Washington Irving; la novela *Las cabezas trocadas* (1940), de Thomas Mann. En suma, nos recuerda que para leer un mito es necesario disponer sus versiones y variaciones a la manera de una partitura, como aconsejaba Lévi-Strauss.

Indiquemos entonces que *Adolfo Couve, el descabezado* es, sobre todo, una crítica desde las formas (el ensayo) en torno a las formas. No podría ser de otro modo. Couve alguna vez señaló que buscaba dar con “un formato asfixiante como si una máquina neumática hubiera extraído el aire”. ¿Cómo funciona esta maquina?, ¿cuáles son sus registros? Morales, guiado por el hilo conductor del eje temporal, responde esta pregunta a través de cuatro formas recurrentes de la sintaxis narrativa de Couve: un género discursivo (el cuento de hadas), dos reflejos (la figura del doble y la autodefinition realista) y un escenario (Cartagena). Resumámoslas brevemente.

La forma del cuento de hadas resultará especialmente visible en *La lección de pintura*, que ya desde sus primeras páginas sugería al lector estar introduciéndolo en un tiempo “otro”, y en otra lógica (54). En uno de los muchos dones textuales de este libro, Morales sugerentemente mostrará que el de Couve es un mundo más cercano al de los relatos maravillosos habitados por héroes y ayudantes (el niño pintor, por supuesto, es un héroe) que al del empecinado verosímil realista de las declaraciones públicas de su autor: “...sólo un tiempo de estas características [sin progresión histórica]”, indica Morales, “...puede acoger en su interior vidas sometidas a la indeterminación del tiempo (y del espacio), propia...de los cuentos de hadas o cuentos maravillosos y de su irrealidad” (60). De paso, ¿no nos tiende este análisis también un puente para examinar la conexión entre Couve y César Aira, este último uno de sus más notables lectores (“Hasta hace poco definía mis libros como ‘cuentos de hadas dadaístas’...” [Aira “No hago novelas”])¹?

Ahora bien, ese paisaje de un tiempo “otro” de Couve –propio del cuento de hadas– se termina de clausurar al poblarse de personajes amenazados por su propia otredad, acechados por pesadillas simétricas donde yo es otro y el otro es yo (61). Aquella asfixia de la que hablaba Couve, podríamos decir con Morales, proviene de la misma hechura especular, narcisista y paranoica del entramado de sus ficciones: en su narrativa no sólo los personajes se desdoblaron o se escinden (*El picadero*), sino que los narradores también se fragmentan como espejos rotos (66). Incluso, en Cartagena, la misma pintura mimética del pintor Camondo implicará “...un tiempo que avanza como si se mirara en el espejo: repitiéndose a sí mismo” (63).

Ese es el tiempo de Cartagena, estación terminal, balneario aristocrático en decadencia convertido desde la década de los ochenta en la residencia (biográfica) y en el escenario literario predilecto de Couve. Estamos, indica Morales, ante un gesto de apropiarse del territorio americano por medio del lenguaje de larga data entre nosotros (tal como Misiones de Quiroga, Santa María de Onetti o Macondo de García Márquez [67]), pero también, contemplamos aquí la alegoría final y la marca de agua de la prosa de Couve: “...la playa es una superficie de borde, orilla donde el movimiento del mar se detiene y sobre la cual arroja cuerpos y desechos” (71). Situados en ese espacio contra-utópico, ¿qué queda entonces de aquella máscara realista, del contenido manifiesto de una apuesta por una escritura deliberadamente “decimonónica” y “flaubertiana”? Cual residuo, sugiere Morales, en Couve apenas quedaría el sentido de esa “amenaza oculta” que leyó Auerbach en Flaubert, es decir: “...una latencia de catástrofe, una inminencia trágica” (Morales 78).

¹ Aira, César. “César Aira: No hago novelas, sino juguetes literarios para adultos”. Entrevista de Álvaro Matus. *Revista Santiago*. 5 de noviembre de 2016. <http://revistasantiago.cl/cesar-aira-no-hago-novelas-sino-juguetes-literarios-para-adultos/>.

Minucioso recorrido de auspicios letales, *Adolfo Couve, el descabezado* cierra con la imagen de un tiempo que se mueve como un galope muerto sobre la playa, y con un “jinete” sin cabeza que porta un recado secreto: en la última estación de Cartagena, vida y escritura trágicamente se anudan en otro pacto especular de la obra de Couve, sólo para dibujar sobre la arena la mueca terrorífica de nuestra modernidad. Tal como alguna vez interpretara para el caso de la escritura de Arguedas y su diario de muerte, desde otra orilla, la crítica de Morales vuelve a reconstruir los fragmentos de un proyecto truncado, que no alcanzó a asomarse al nuevo siglo, pero cuyas fantasmagorías, sin embargo, lo anunciaban por nosotros. En *Adolfo Couve, el descabezado*, el tiempo fluido del ensayo recoge los gestos petrificados de nuestros caserones rotos, para permitirnos mirar de frente las estatuas de sal de la vida cotidiana chilena.

Felipe Toro
Georgetown University