

UNA MIRADA A LOS NIÑOS REYES DE ADOLFO COUVE

A GAZE UPON ADOLFO COUVE'S LITTLE KINGS

Felipe Toro
Universidad de Chile
felipetorofranco@gmail.com

RESUMEN

Privilegiando una lectura de *El pasaje*, la última de las *nouvelles* de Adolfo Couve sobre la infancia en ser publicada (1989), pesquisamos el modo en que su narrativa utiliza la figura del niño rey o el príncipe destronado para representar un orden social caduco. Sugerimos leer estos cuerpecitos (tropos) desde una larga tradición de imágenes de infancias principescas (sacadas de la moda, literatura y pintura), para luego proponer cómo en la escritura diminuta de *El pasaje* comenzamos a perder de vista la infancia en el paisaje costero, vislumbrando el giro que vendrá en la narrativa de Couve durante los años posteriores.

PALABRAS CLAVE: Adolfo Couve, infancia, novela chilena, aristocracia.

ABSTRACT

Focusing on *El pasaje*, the last of Adolfo Couve's childhood-devoted *nouvelles* to have been published, we investigate the way his narrative uses the figure of little kings or dethroned princes to represent an abolished social order. We read these little bodies (tropes) through long-standing traditions of images of courtly childhood (taken from fashion, painting, and literature). Finally we propose that in the miniaturist writing of *El pasaje* we begin to lose sight of childhood as it is absorbed by seaside landscape, which seems to announce the turn Couve's narrative would take in the years to come.

KEY WORDS: *Adolfo Couve, Childhood, Chilean novel, Aristocratic imagination.*

Recibido: 20 de enero de 2014

Aceptado: 13 de junio 2014

Pocos escritores del siglo XX chileno han representado con tanta insistencia los cuerpos de la infancia como Adolfo Couve, sólo comparable al caso de José Donoso, al punto de regresar, relato a relato, sobre el mismo tropo, o mejor dicho, recreando la misma figura predilecta: la de un bello niño aristocrático, ser privilegiado y de aire principesco, reyecito, tirano o angelito; encarnación de un tiempo perdido, de una edad áurea de la clase alta que bien podríamos identificar con nostálgicas memoraciones de la *belle époque* criolla. Niños patricios que encandilan la mirada de sus narradores, preciosuras hechas de una sola pieza que nos salen al paso vestidos con traje de marinero, de monóculo y frac cortado a su medida (*El tren de cuerda* 116-7), posando como reyes soberanos (“en una especie de trono de respaldo alto y todo incrustado de clavos de bronce” [*La lección de pintura* 205]), e incluso ensayando en los sirvientes órdenes que remedan las de un Nerón pueril (“Quiero que me construyas una ciudad de cartón para quemarla” [*El tren de cuerda* 131]). Infancias que recuerdan la famosa expresión acuñada por Freud, *His Majesty the Baby*¹ (cuando éramos los reyes de la casa), y que de buscar un parentesco con otros niños pijes de la literatura chilena, quizás los más afines, por imaginario social, serían Wenceslao y los demás primos de *Casa de campo* (1978), de Donoso: esos otros muñecos decimonónicos, contemporáneos a los de Couve, tiranuelos emperifollados también como condes y marqueses (“[c]halecos de piqué blanco” [189]; “[c]uellos de marinero” [127]; “[t]única de seda cardenalicia” [95]), aunque desprovistos totalmente de inocencia².

Ante estos antiguos caballeritos envueltos en terciopelo, que en su desconfiado y tímido silencio parecen bastarse a sí mismos y sospechar que no son de este mundo, el lector no puede dejar de preguntarse: ¿qué clase de singular trabajo del duelo se opera en estos textos donde el recuerdo de la gloria y posterior decadencia de una época se condensa en los cuerpos de rutilantes varoncitos con ínfulas de nobles, como si en la diminuta belleza de esos seres se conservara aún el último resplandor de un tiempo de boato? ¿Por qué si no, entonces, estas criaturas surgen precisamente en textos que apelan sin cesar tanto a la memoria de la novela decimonónica como a sus páginas

¹ En su “Introducción al narcisismo” (1914).

² En consonancia con Leonidas Morales, quien ya ha advertido sobre las conexiones entre Donoso y Couve en tanto narrativas alegóricas que ponen en escena la disolución del sujeto, no deja de ser revelador que ambos narradores se encuentren en Cartagena, hacia el final de sus proyectos escriturales, con dos breves novelas paródicas sobre pintores, publicadas casi en sincronía: *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), de Donoso, y *La comedia del arte* (1995), de Couve. En cuanto a la obsesión de Donoso por la infancia, remito al exhaustivo estudio comparativo de Sarah E. King *The Magical and the Monstrous. Two Faces of the Child-Figure in the Fiction of Julio Cortázar and José Donoso* (1992). En él se examina desde sus primeros cuentos, pasando por *Este domingo* y *El obscuro pájaro de la noche*, hasta llegar a los niños “sin inocencia” de *Casa de campo*, según su precisa caracterización (61).

sociales? En este sentido, *El picadero* (1974), la primera de las cuatro *nouvelles* que Couve más tarde reuniría bajo el título de *Cuarteto de la infancia*³, marca como una efeméride negra la pérdida de un orden señorial: en la muerte del heredero Angelino Sousa a causa de un accidente a caballo y en la imagen doliente de su madre Blanca Diana de Sousa se dejaba entrever, cual crónica perversa, la muerte de Hugo Errázuriz Vergara (en 1898, de doce años) y la tragedia de Blanca Vergara, descendiente de los fundadores de Viña del Mar y dueña del jardín cerrado (la quinta) que la guardaba del mundo⁴.

A partir de allí, me atrevería a sugerir que las siguientes narraciones de la infancia de Couve se elaborarán desde las afueras del parque de Blanca Diana o Blanca Vergara, desde la intemperie en que quedan los niños cuando han caído las rejas del parque que los protegían. Incluso, si tomáramos la producción narrativa de *Cuarteto de la infancia* en el orden en que sus piezas fueron dadas a la imprenta, podríamos trazar un progresivo distanciamiento con respecto a la cuna de oro, desde *El picadero*, su punto de partida, hasta *El pasaje*, su punto máximo de lejanía. Escrita a partir de 1977, pero publicada casi diez años más tarde, concluye el tema de la infancia con la vida de Rogelio Carter en lo que parece ser nada menos que un cité santiaguino: “En la primera cuadra de la calle Riquelme, entrando por la Alameda, se encuentra un portón de fierro forjado que sigue en la parte superior, la forma curva del vano que enmarca un largo y angosto pasaje al que da una docena de casas pareadas” (211). En la prosa elusiva y discreta de Couve, por supuesto, no se nombra la palabra *cité*, diríamos que hasta se la evita pudorosamente, quizá para desasirse del peso del retrato social de textos precedentes y de propósitos harto distintos a su proyecto literario; no obstante, la descripción —el arte de la descripción caro a Couve— resulta elocuente como para establecer la relación con un espacio urbano tan marcado socialmente: “Como las casas restantes, la casa que alquiló María Carter ocultaba, tras su frontis prolijamente estucado, la miseria interior” (219). ¡Cuán lejos estamos aquí de Angelino Sousa y su entorno social! Y señalamos esto porque habrá que esperar a ver cómo todavía persiste allí, contra viento y marea, el imaginario social⁵ de *His Majesty the Baby* en Rogelio Carter, solitario habitante del centro de Santiago durante los años 40.

³ Las otras tres *nouvelles* que lo componen son: *El tren de cuerda* (1976), *La lección de pintura* (1979) y *El pasaje* (1989).

⁴ He abordado con mayor detalle la relación de *El picadero* con la leyenda de la familia Vergara en “Continuidad de los parques: lectura viñamarina de *El picadero* de Adolfo Couve”, *Revista Laboratorio* 9 (2013). <http://www.revistalaboratorio.cl/2013/12/continuidad-de-los-parques-lectura-vinamarina-de-el-picadero-de-adolfo-couve/>

⁵ Por *imaginario social*, tomo aquí la dúctil definición que ofrece Sarah Maza desde un textualismo radical que abraza la fantasía y el mito (“class is an imagined form, not something

Pero así como los niños de Couve se alejan de la noble cuna—y de hecho, después de *El picadero* no habrá más hijos de señoras de alta sociedad-, los veremos siempre volviendo la mirada, añorando ese mundo extinto desde el destierro plebeyo al que han sido arrojados. ¿Y cómo reclamar una posición, sino a través de la infancia, mito privilegiado de los orígenes? Los relatos de Couve muchas veces vuelven sobre sus pasos y tentativamente hacen merodear a sus niños por escenarios que tiempo atrás ya habían sido desahuciados: en *La lección de pintura* (1979), vemos al pequeñín Augusto Medrano, en calidad de estudiante, pasearse por el jardín de Blanca Vergara (o Blanca Diana), recibir clases en su palacio veneciano, convertido ahora en escuela de Bellas Artes por la Municipalidad (196); para luego encontrarse —interpretamos- con el joven narrador de *El picadero* transformado décadas después en el esperpéntico y melancólico señor de Morais: “‘Vanidad de vanidades’, pensó para sus adentros...” (199). En *El tren de cuerda* (1976), Anselmo Méric irá a vivir a una abandonada casona patronal, cuyo parque en ruinas está coronado, curioso detalle, por la pileta de un niño con un cuerno de la fortuna (136). Reminiscencias que son el gesto de quien se aleja, pero no puede evitar mirar atrás.

Ahora bien, si en *El picadero* aquello que encandilaba la mirada del lector era la belleza infantil rodeada de lujo (un efebo que cual espejo narcisista invitaba a su propia destrucción⁶), el desamparo en que aparecen los niños de Couve en las *nouvelles* que vendrán ofrece un encanto todavía más efectivo: la puesta en escena de un silencioso huérfano, como en un teatro o una película muda, iluminado por un foco desde arriba, mientras el resto del escenario permanece a oscuras (“El falso interés que los esposos mostraron a Anselmo duró poco tiempo, al tiempo del cual se encontró nuevamente a merced de la soledad y el abandono” (*El tren de cuerda* 119)). Huérfanos, no sólo a causa de la muerte o la viudez de sus madres, sino porque se ven prontamente obligados a abandonar el hogar para vivir en casas de familiares lejanos—con frecuencia figuras extrañas, decrepitas o imprevisibles, un mapa afectivo de hostilidades⁷.

given in a ‘real’ world beyond this form” [Joyce, en Maza, 9]): “I would define the social imaginary simply as ‘the cultural elements from which we construct our understanding of the social world’. The most obvious sources of social imagery are political discourse [...], academic (in the widest sense) and other social commentary, and fictional works such as novels, plays, and films...” (Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie*, 10).

⁶ Así lo dice Adriana Valdés: “En los niños protagonistas que pueblan la primera parte [de su obra] [se elabora] una fuente de Narciso en cuyas cambiantes aguas van apareciendo los fantasmas, las invenciones, los recuerdos, los miedos, las angustias de la infancia” (“Adolfo Couve” 10).

⁷ Hay un notable artículo periodístico de César Aira sobre la edición de *Narrativa completa* de Adolfo Couve, y que sin duda debe ser considerado como un antecedente de

Pero quizá la más radical de las orfandades es la de Rogelio Carter de *El pasaje*, pobre y elegante criatura bajo la tutela de una madre desbocada (“[i]ba recitando algo ebria, poesías y arengas militares” [225]), y visitado de cuando en cuando por la figura truhanesca de su padre biológico (“[s]e denominaba “tío”, para alejar de ese niño rubio en algo el parentesco” [226]). Sin parecerse ni remotamente a ninguno de los dos, su aplomo y sus desplantes de señorito lo hacen ver *fuera de lugar*, como un ser venido de otra parte, de otro orden, desorientado entre los personajes populares del cité. Entonces, ¿de dónde salió? Equivocaciones del destino o la cigüeña. Aunque con esto, por supuesto, no pretendo en ningún caso insinuar que Rogelio no sea hijo de María Carter y el “tío” Víctor (lo es, y su infinita soledad radica en la imposibilidad de reconocerse en la silueta de sus padres), sino más bien subrayar la pregunta por los orígenes perdidos al colocar a un comedido noble en medio de la pobreza y los exabruptos paternos. Y al describir a un señorito ingresando a un espacio característico de la *novela social*, ¿no estará escenificando Couve, reconozcamos que con cierta insolencia, su entrada al cité de la literatura chilena? Soterrada declaración de principios, en secreta polémica con imágenes de nuestra tradición; quizá en la fábula del niño del pasaje que sueña con el *Perseo* de Cellini, reacio a jugar con los demás, podamos leer el esfuerzo por situarse en el vecindario de la Biblioteca local o imaginarse allí desde la diferencia. Si cada puerta del pasaje fuera un anaquel⁸, ¿quiénes serían los ingratos

nuestro trabajo: “Son otras tantas variaciones al tema del “huérfano con padres”; los padres y madres proliferan alrededor de estos niños en una ronda de sustituciones que deja intacta la autonomía de esos Angelinos, Anselmos, Augustos, niños príncipes, impávidos como bibelots, figuras recortadas de un catálogo de aristocracias legendarias y pegados sobre un fondo de vulgaridad realista” (“Cuentos de fantasmas” E2). Ahora bien, es necesario preguntarse por cuál es precisamente ese catálogo de aristocracias de donde surgen, a qué tradición (literaria, visual) pertenecen, despejar su específica genealogía; y ése es en parte el propósito que vertebra este ensayo. Además, no podemos sino coincidir cuando señala: “Los niños de sus primeras novelas volvían del otro lado de la vida, radiantes espectros de belleza, figuras de la pintura rearticulándose en el lenguaje” (E3).

⁸ Por otra parte, precisemos que por el formato artesanal de esta prosa nostálgica de la infancia, el humilde pasaje de la calle Riquelme -apellido de niño huacho- nos evoca una *ratonera*, ese juego con bolitas de los escolares de antaño “que consistía en una caja de zapatos a la que se cortaban pequeñas entradas simulando cuevitas de ratones. Cada vez que una bolita del contrincante lograba penetrar por una de las puertas, el dueño de la ratonera le obsequiaba la cantidad de bolitas que marcaba el número” (Peña Muñoz 110). Desde aquí me atrevo a interpretar la siguiente observación caricaturesca del narrador: “...varias personas que había cerca *se introdujeron en sus casas, como bolas de billar en las troneras*” (Couve 243; énfasis mío). Conjeturalmente agreguemos un dato referencial a la causa: en el manuscrito de *El pasaje*, aquella calle Riquelme que desemboca en la Alameda del relato, se llamaba Manuel Rodríguez. Y esta calle sí que forma parte de la cartografía privada de Couve, quien

vecinos que Rogelio Carter mira con distancia: el niño Nicomedes, la viuda de algún conventillo? En fin, como un extraño entre quienes lo rodean, contemplémoslo en contraste con sus progenitores:

A pesar de ser un niño modesto, vestía con un cuidado excesivo, y la arrogancia que denotaba infundía cierto respeto [...]. Se notaba que con dificultad había compuesto ese atuendo [...]. Los pantalones conservaban intacta la línea de la plancha, y casi ocultaban los botines relucientes, de suelas protegidas con sonoros toperoles. El saco de franela se revelaba muy gastado, en tanto que el coqueto chaleco de pana rojo revelaba, por su tamaño, un dueño anterior. Una cadena de plata se introducía en uno de sus bolsillos, y el último botón permanecía desabrochado, cumpliendo así con aquella convención (214).

Con cadena de plata incluida, esta es la rutilante y minuciosa presentación de Rogelio Carter, la primera vez que el lector lo admira de cuerpo entero. Por jugar, diríamos que es un descendiente de los Ventura de *Casa de campo*, pero empobrecido. *Debió haber nacido en otra parte, en otra familia*, parece indicarnos esa artificiosa indumentaria de un “dueño anterior”, seguramente más encumbrado; verdadera investidura que aspira a remontarse metonímicamente por la línea del tiempo hasta un antiguo prestigio (entonces nada habría cambiado), como ya advertía Patricia Holland para el caso del uniforme escolar infantil: “A school uniform can invest its present wearers, with no effort on their part, with a prestige brought by past wearers [...]. In its claim to be an unchanging inheritance from the past, school uniform must be the antithesis of fashion, with little attention to convenience or comfort” (88). En este caso, se trata de una investidura sin sustento, y ahí está la secreta raíz de la arrogancia y el dolor de este hermano perdido de Angelino Sousa (“La nariz respingada y el labio superior fino [...] le daba [n] un aire casi despectivo, casi insolente, como de alguien profundamente herido” [214]). Herida social que es el principio del insólito desafecto e independencia con que Rogelio Carter, niño de apenas unos nueve años, se desenvuelve frente a sus padres: “Rogelio, obligado a permanecer junto a ella [su madre], le guardó distancia...” (215). Fantasear con otros padres, con otro origen: ese es el destino de toda *novela familiar*⁹.

estudió en el Colegio San Ignacio de Alonso de Ovalle, a pocas cuadras del escenario urbano que inspiró la principal locación de *El pasaje* (Alameda con Manuel Rodríguez), como si la *ratonera* hubiera sido montada sólo a unos pasos del patio del colegio.

⁹ Aludimos, por supuesto, a *la novela familiar del neurótico*: “[L]a fantasía del niño se ocupa en la tarea de librarse de los menospreciados padres y sustituirlos por otros, en general unos de posición social más elevada. Para ello se aprovechan encuentros casuales con vivencias efectivas (conocer al señor del castillo o al terrateniente, en el campo, o a los nobles,

En esto Rogelio no deja de recordarnos a Morgan Moreen, el protagonista niño de *El pupilo* (1891), de Henry James. Antecedente obligado de Couve en tanto maestro y pontificador de la *nouvelle* –“the beautiful and blest nouvelle” (James “Preface to *The Lesson of the Master*” 104)-, no resulta azaroso que nos topemos con sus obras, sobre todo cuando Couve lo ha situado entre las afinidades de su escritura, al tiempo que planteamientos sobre “[e]l arte de la prosa como un desafío de exactitud” (Couve “Prólogo” 7) nos evocan sugestivamente las clásicas reflexiones de James sobre el género¹⁰. Además, ¿no insistía el mismo James en “la comunidad de método entre el artista que pinta un cuadro y el artista que escribe una novela” (*El arte de la novela* 15)? Como sea, *El pupilo* narra la relación de Morgan Moreen (niño prodigio) con su tutor, el joven Pemberton, en medio de las indecorosas actitudes de la familia del chico, falsos aristócratas que para llevar una vida de lujos y hoteles recurren a toda clase de engaños y extravagancias. El sentir de este niño hacia sus padres no difiere demasiado del de Rogelio Carter:

El rasgo más extraño que formaba parte de la grandiosa y pequeña personalidad del niño, [era] un temperamento, una sensibilidad, incluso una especie de ideal que le hacía guardar una especie de rencor soterrado hacia la forma de ser de su familia. Morgan poseía un secreto, una pequeña dosis de altanería que engendraba un elemento de reflexión, un desdén doméstico que no le pasaba desapercibido a su tutor [...]. *Era como si Morgan fuera un pequeño caballero y hubiera pagado un precio por descubrir que él era la única persona así en su familia* (James 17; énfasis mío).

El drama de *El pasaje* se expone en esta última frase sobre el carácter de Morgan Moreen, y la fórmula de Couve también parece compuesta por “pequeñas dosis

en la ciudad). Tales vivencias casuales despiertan la envidia del niño, envidia que luego halla expresión en una fantasía que le sustituye a sus dos padres por unos de mejor cuna” (Freud 218).

¹⁰ Baste recordar las disquisiciones de James sobre la *nouvelle*: “[t]he main merit and sign is the effort to do the complicated thing with strong brevity and lucidity –to arrive, on behalf of the multiplicity, at a certain science of control. Infinitely attractive [...] the question of how to exert this control in accepted conditions and how yet to sacrifice no real value; problem ever dearest to any economic soul desirous to keep renewing [...] its ideal of economy (“Preface to *The Lesson of the Master*” 105). Al parecer, Henry James ha encontrado un discípulo más en nuestras tierras, como decía un anónimo reportaje de 1977: “Su elección [de Couve] del camino más difícil permite emparentarlo con Henry James, a quien las dificultades que enfrentaba su labor literaria lo fascinaban” (“El tren de cuerda, un regalo de Couve”). Hilando más fino, digamos también que ambos proyectos introducen significativos desvíos a la tradición del realismo, relaciones de continuidad y discontinuidad.

de altanería” o “rencor soterrado”: “La voz sonora del padre, los enormes brazos que no cesaban de agitarse y la manera bulliciosa en que lo requería, hacían que su hijo, avergonzado, lo evitara” (Couve 226). Pero, ¿cuál es el precio de semejante descubrimiento, la pena que deben pagar los niños de Couve, como Morgan Moreen? Todas las *nouvelles* responden en la misma dirección: soledad radical, como cierra *La lección de pintura* (“[c]onoció por primera vez la soledad que aguarda en este mundo a los más afortunados” [207]); o pena de extrañamiento para los caballeritos: “[e]se trajecito tan completo lo hacía sentirse un príncipe en el exilio...” (*El tren de cuerda*). *Príncipes en el exilio*: esa es la cifra, la expresión que condensa el lugar donde se sitúan las criaturas desamparadas de Couve. En tono de queja, la madre de Rogelio Carter lo dirá al pasar, y no podemos sino coincidir con ella y advertir que sus palabras tienen mayor alcance de lo que aparentan: “¡Éste nació para príncipe! ¡Apúrate!” (*El pasaje* 219).

Como todo niño lector de libros infantiles de la época, podemos sospechar que Rogelio espera desesperadamente el momento de ser reconocido en su nobleza, el momento de la cicatriz de Ulises –digámoslo parafraseando a Auerbach– en que la rueda de la fortuna vuelva a girar y ponga las cosas en su lugar; es decir, que descubramos que Rogelio Carter, por industria de un desenlace inesperado, sea el príncipe que parecía ser. Porque para soñar con ser un pequeño noble, lo fundamental es tener *porte*. Así al menos lo ha enseñado a varias generaciones de niños uno de los clásicos infantiles más famosos del siglo XIX, y que hasta hace poco fuera lectura de los niños chilenos durante el XX¹¹: *El pequeño lord* o *Little Lord Fauntelroy* (1886), de Frances Hodgson Burnett.

El pequeño lord relata la vida de Cedric Errol, niño neoyorkino del siglo diecinueve, que tras la muerte de su padre, debe arreglárselas junto a su madre, otra viuda (“enlutada [...], demacrada y pálida” [5]), viviendo solitariamente en una casa “amueblada y decorada con una sencillez que rayaba en la pobreza” (21). Naturalmente, la inusual belleza del niño iluminará la modestia del entorno: “[I]ncidió desde su nacimiento una pelusilla rubia como el oro y curvada en diminutos bucles, que se transformaron en hermosos rizos cuando llegó a los seis meses” (9). Y por supuesto, su distinción, su porte, serán instantáneamente reconocidos por los plebeyos que lo rodean, como en esta constatación profética de María, su sirvienta: “Y, sobre todo, ¡hay que ver lo aristocrático que es! No hay en toda la Quinta Avenida un niño que lo sea más. Con decirle, que cuando lo llevo de paseo con el trajecito que le hicimos con el vestido viejo de la señora, no hay quien no se vuelva a mirarlo por la calle. Tal que parece un lord pequeñito” (11). ¿No es esta, casi punto por punto, la situación de Rogelio Carter, otro *lord pequeñito* nimbado por el luto y la pobreza, si cambiamos el fondo urbano de los barrios populares de una Nueva York finisecular por el de Santiago de

¹¹ Me guío por su distribución masiva a cargo de la revista *Qué Pasa* en 1984.

los gobiernos radicales? Pobreza que no les impide a ninguno de los dos, sin embargo, vestirse de aristócratas, contrastando hasta el extremo con el medio.

La lección de *El pequeño lord* —y en la que parecen creer firmemente Rogelio y la autoría de *El pasaje*— es que a un noble, por las señas inscritas en su cuerpo, se lo puede reconocer en cualquier parte, aun cuando lleve una vida oculta lejos del castillo: “Pero Cedric no se daba cuenta de que él parecía un lord pequeñito. Tampoco sabía que era un lord pequeñito” (11). En él se cumple la vieja utopía de espejearse significado y significante (“[s]u cuerpecito era robusto y fuerte, llevaba la cabeza erguida, y tenía a pesar de su corta edad, un porte muy aristocrático” [25]), pues al poco andar el primer capítulo (titulado “Una gran sorpresa”) descubrimos que Cedric Errol es nieto del conde de Dorincourt, por lo que “a la muerte de su abuelo, él mismo [...] sería conde y, de momento, era ya lord Fauntelroy” (15). Puede que para los personajes de la novela se trate efectivamente de una gran sorpresa, pero no para el lector, porque con la noticia no hemos recibido nada más que la confirmación de todos los signos de distinción antes esparcidos por su figura. Lo notable es que el título nobiliario no viene a cambiar o a agregar nada, sino más bien, a reconocer lo que ya daba viva muestra su ilustre personita:

Burnett’s story is also very much concerned with class but not at all with class mobility. While Cedric acquires both title and wealth in the course of the book, it is a central point that he does not change, does not *need* to change to fit his new position. He is what he is. He is by birth the Earl of Dorincourt’s grandson, *whatever reversals in fortune may occur* [...]. The beauty of his character lies in the fact that *he is as noble when he is poor* as he is democratic when he is rich and titled. *What Cedric experiences, in other words, is a change of circumstance, not of class...* (Scott Macleod 82; énfasis míos, a excepción de la primera cursiva).

Cedric Errol, espejo norteamericano en el que se mira Rogelio Carter, lord Fauntelroy *chilensis* antes de ser reconocido. Parafraseando a Scott Macleod, podríamos decir que la suerte que ha llevado a Rogelio Carter a vivir en un cité es un cambio de circunstancia, pero no de clase. La rueda de la fortuna se muda, incluso para los monarcas (ya lo sabe de sobra Lear), pero es también en el abandono o la orfandad donde estas criaturas de Couve revelan su condición, quiénes verdaderamente son: dignidades caídas en desgracia, que no obstante haber perdido el trono y estar entregados a su suerte, conservan un decoro y gravedad a toda prueba. Niños, los de Couve, que pese a todo jamás abandonan su rígida circunspección ni sus relamidas maneras, disfrazados con temple de adultos infinitamente serios (o acaso es la arrogancia de imaginarse distintos lo que les impide mostrarse públicamente doblegados ante la adversidad). Ahí tenemos a Rogelio Carter, personaje inmutable, noble en medio de la pobreza.

Anotemos especulativamente que no deja de llamarnos la atención su apellido foráneo —“Carter”— en un relato fechado en septiembre de 1977, según consta en su

manuscrito: ¿otra apropiación oblicua del “anacrónico” Couve a la coyuntura —que no son pocas—, en el año en que asumió “Jimmy” Carter la presidencia de los Estados Unidos (20 de enero de 1977), presidente con sobrenombre de niño? ¿Será que bautizarlo con un apellido anglosajón era una forma de indicar su filiación con Cedric Errol, además de vincularlo con cierta potestad, tal como lo había hecho en *El tren de cuerda* (Anselmo Méric como un Nerón) y *La lección de pintura* (entronando en plena dictadura a un niño llamado Augusto (Chiuminato, sin núm.))?

Otra posibilidad tiene directa relación con el dinero o, mejor dicho, con su ausencia, y el modo en que los nombres en la narrativa de Couve germinan a partir de las necesidades del relato. Me explico: antes ser llamado “Rogelio” (215), el narrador nos lo presenta como un niño con un distintivo chaleco rojo (214), y de pronto es como si el nombre (Rogelio) no fuera nada más que un derivado, una consecuencia, del color (rojo) de la prenda que más lo caracteriza, una mancha que cobra vida¹². Lo mismo ocurre con María Carter, de quien lo primero que sabemos es que andaba con “una enorme *cartera* bajo el brazo” (214; énfasis mío). Esa cartera enorme (pero ahora vacía) es el signo de la mala fortuna de los Carter y su príncipe destronado. Por si quedara alguna duda, el manuscrito de *El pasaje* consigna otro apellido que se barajó para el chico y que apunta en la misma dirección: Rogelio Silver (la plata que hoy escasea y que quizá abundó), en abierta referencia también a la cadena de plata con que veíamos al niño antes de que se nos dijera su nombre y apellido, siguiendo la misma mecánica de Rogelio (rojo) y Carter (cartera). Y la autoría advertirá de inmediato la paradoja de este adorno: “La cadena, que hacía juego con el rojo, no desempeñaba ningún papel” (215).

Admito que la sugerencia de que un escritor como Couve —relacionado frecuentemente con cimas como Flaubert o Cezanne— tenga entre sus coordenadas *El pequeño lord*, libro de literatura infantil, puede a primera vista parecer una referencia equívoca a la hora de caracterizar su escritura. Sólo a primera vista, sin embargo, si recordamos al mismo Couve, diciendo entusiasmado sobre los pequeños lectores que le salieron al paso: “*La lección de pintura*, *El tren de cuerda* son lectura escolar. Esas lecturas me recompensan más que el premio Nobel” (“El dolor de no ser poeta”, sin núm.). Entre nosotros, Leonidas Morales ha reparado en los parentescos de *La lección de pintura* con el cuento de hadas¹³. Y si se me permite traer a colación un aspecto biográfico,

¹² Recordemos también el intenso color rojo del chaleco de la principal figura del óleo *Joven leyendo* (Couve, 1972), cuyo boceto sorprendentemente vuelve a aparecer más tarde en una de las páginas de los cuadernos manuscritos de *El tren de cuerda* (fechado en 1974). *Joven leyendo*: el momento en que la pintura de Couve toca la letra y que situado después al interior la enunciación manuscrita del cuaderno podría reinterpretarse como *Joven escribiendo*.

¹³ En seminario de postgrado en la Universidad de Chile dedicado a la narrativa de Couve (2011).

una lectura “infantil” de Couve no debería inquietarnos demasiado, considerando que estuvo casado con la reconocida ilustradora y escritora de libros infantiles Marta Carrasco, cuyos trabajos alcanzaron a formar parte de la colección *Cuncuna* de la Editorial Quimantú. La relación entre los trabajos dedicados a la infancia de Marta Carrasco y los relatos de niños de Couve son una intersección desconocida para la crítica, y quizá la afinidad de *El pasaje* con *El pequeño lord* nos permita asomarnos al espacio textual de una biblioteca compartida. En otro lugar, nosotros mismos proponíamos una estrecha filiación entre las estampas de Coré para *El Peneca* (sobre quien Couve dirigió un seminario universitario) y su narrativa, y presumiblemente esta es otra deuda con la biblioteca de Marta Carrasco¹⁴.

Advirtamos, eso sí, que si Couve relee *El pequeño lord*, lo hace exclusivamente desde la frustración, porque *El pasaje* sólo retoma la fábula de Hodgson Burnett hasta la imagen del noble que crece fuera de su medio sin dejar de serlo (la fuerza del linaje que se manifiesta a pesar de las restricciones sociales); pero no la sigue en lo que respecta a su promesa (enturbando la mirada transparente de la infancia con la versión de un pequeño ambicioso que ve sus sueños incumplidos). Porque Rogelio Carter nunca se transformará por obra de un *deus ex machina* en conde de Dorincourt, y el espejo de Fauntelroy será más bien un espejismo, la ilusión libresca que a cada paso se defrauda —la autoría parece gozar maliciosamente con cada revés del destino—. Así lo leemos en uno de los episodios más notables del relato, en que Rogelio alcanza a vestirse con las ropas de su ilusión, y que me permito citar *in extenso*:

El hecho aconteció durante los festejos de la primavera. Era costumbre que las personas de todas las edades se disfrazaran [...]. Rogelio, como todos los niños del pasaje, se sintió en la obligación de lucir un disfraz para esa fecha. Su madre pensó que si le confeccionaba uno de Pierrot, podría, una vez terminada las celebraciones, utilizarlo como pijama. El niño se negó a tal cosa, y decidió que ese día no saldría a la calle [...]. Una vez que la señora Carter se convenció de que su hijo no sería un Pierrot más, se dedicó a solucionar de otra manera el problema [...]. Por la noche, regresó ufana con una enorme caja bajo el brazo [...]. Se trataba de un maravilloso traje del siglo XVIII, negro, lleno de pasamanerías de oro, encajes, medias de seda, lazos, guantes, e incluso un pequeño bastón con empuñadura de plata.

—Es una réplica de uno que usó el Conde de la Conquista —agregó la señora Carter [...].

¹⁴ “Una pieza secreta: juegos y juguetes en la narrativa de Adolfo Couve”. *Revista Chilena de Literatura* 83 (2013): 177-195.

Las piezas del traje le sentaron a la perfección. El justillo, todo bordado de flores doradas y ocres, le ceñían su bien formado torso, y el brocado negro hacía resaltar sus facciones regulares, adivinándose el rubio de los cabellos bajo la cuidada peluca, atada con una coleta de cinta de raso.

—¡Eres un príncipe! —reconoció la madre... (221-22).

Mientras Cedric Errol será algún día Conde de Dorincourt, aquí tenemos la réplica en niño ni más ni menos que de don Mateo de Toro y Zambrano, Conde de la Conquista. Como si hubiera sido hecho especialmente para él, el vestido se ajusta prodigiosa y naturalmente a su cuerpo, diríamos que lo reconoce, lo reclama para sí: efecto mágico de correspondencias para dirimir al heredero, cuya legitimidad muchas veces se juega en si le calza o no la corona. Vestido *rococó* cuyos adornos harían quizá empalidecer los aristocráticos disfraces de los niños Ventura de *Casa de campo* (“[s] oberbias chupas de paño de Sedán y calzas de gamuza de un tinte levemente violáceo [Donoso 230]); vestido que es un puro derroche, “espesor de signos”, como diría Barthes (“El teatro” 211), el reino del significante: seda, plata, oro. Brillos que transfiguran la infancia empobrecida: porque si antes había reproches (“¡Este nació para príncipe!”), ahora hay reconocimiento, adoración (“¡Eres un príncipe!”). *Rococó* (traje del siglo XVIII) por la elegante exageración del peluquín y porque de pronto este Rogelio, si cargamos las tintas, parece sacado de un cuadro de Fragonard o Watteau, a punto de embarcarse a la isla de Cythère. ¿No diremos ahora, imitando a María, la sirvienta de *El pequeño lord*, que no hay en toda la Alameda niño más aristocrático que Rogelio Carter? Y digamos de paso que no hay caso más señero para el *dictum* barthesiano del vestido como una escritura (“Enfermedades” 81) que la singular tradición de los niños reyes. O si no, que lo diga Cedric Errol: “Junto al conde se hallaba un niño, vestido de terciopelo negro y con un gran cuello de encaje” (Hodgson Burnett 129).

Por cierto, en la puesta en escena de la infancia bajo ropajes deliberadamente anacrónicos se esconde un gesto pictórico, si tomamos en cuenta los comentarios de Loren Lerner, quien señala que todavía a mediados del siglo XIX numerosos retratos de niñas enfatizaban su inocencia “by dressing them up in antiquated costumes to make them seem timeless” (“Innocence” 366). El mismo Philippe Ariès —en su libro fundacional para los estudios de la infancia— rescataba esta disposición “arcaizante” de la mirada del adulto sobre el niño: “This archaizing tendency continued. Towards the end of the eighteenth century, in the time of Louis XVI, little boys were dressed in Lois XIII or Renaissance collars. The children painted by Lancret and Boucher are often dressed after the fashion of the previous century” (57). Nada raro entonces que Thomas Gainsborough, al retratar al hijo de un rico comerciante en *El niño de azul* (1770), lo hiciera aparecer con prendas que no eran de su tiempo, sino de más de un siglo atrás, lo que le daba una apariencia muy similar a la del rey Carlos I retratado por Van Dyck. Lo sorprendente, a mi modo de ver, es que el influjo del imaginario de Van Dyck haya terminado transformándose en el

vestido infantil más famoso de finales del siglo XIX, bautizado como “el traje Fauntelroy”, en honor a las ropas que el personaje de *El pequeño lord* utilizaba en palacio: “El traje Fauntelroy, compuesto por una chaqueta de terciopelo negro y pantalones cortos, cuello de encaje y una faja a la cintura, era el vestido de gala de los niños en 1870. Estaba inspirado en el estilo del siglo XVII, también llamado el “vestido Vandyke” (por los retratos de Sir Anthony Van Dyck)...” (Byrde 902; trad. mía). Así es como la moda terminó haciendo un *tableau vivant* de Carlos I (Fig. 1; Buck 124), y *pinturitas* no muy distintas a Rogelio Carter desfilaban por las calles.



Fig.1. Fotografía del traje “Lord Fauntleroy” (en Buck 125)

Hay una pista en el encabezado de uno de los cuadernos manuscritos de *El pasaje*, donde leemos, entre paréntesis, una nota no incluida, una referencia pictórica para el verosímil de los niños reyes: “Es frecuente que los monarcas del pasado hayan encontrado el retratista adecuado. Carlos I” (sin núm.). Y si bien nuestros pequeños monarcas no son Carlos I (aunque él es otro caído en desgracia: “[I]a arrogancia del gesto, su vanidad, su aplomo, la infinita expresión del rostro” [Couve, “Van Dyck, según Couve”, sin núm.]), uno podría sospechar que la fantasía de los narradores de Couve es que ellos también encuentren a su propio pintor de corte, a la manera de Van Dyck¹⁵.

¹⁵ De quien por lo demás Couve escribió un artículo que perfectamente podría leerse en referencia a su propia corrección formal: “Su origen noble, riquezas, formación cuidada,

Además, cuán significativa para leer la trayectoria de Couve resulta esta temprana escena en que vemos la negativa del chico a disfrazarse de Pierrot, personaje nada menos que de la *Commedia dell'arte*. ¿Es que todavía no están los tiempos para la festividad y la pantomima de las *comedias*, para perder la compostura, en suma, y los lectores deberán esperar casi dos décadas para que ese niño (narrador) por fin se disfrace de Pierrot? Sabemos que Pierrot ahora no dará vueltas por el cité de Alameda, pero más adelante, una vez cerrado el *Cuarteto de la infancia*, hará de su escenario Cartagena, otro espacio popular. Con todo, se trata de un curioso anticipo o anuncio por rechazo: es un *todavía no* de la literatura de Couve, pero que en la alternativa de elegir entre un disfraz o el otro, exhibe marcadamente los dos caminos que recorrerá su escritura. Ya andaban rondando en 1977 –casi como una tentación o una amenaza de la primavera– los personajes de *La comedia del arte* (1995), haciéndose los contradictorios, proponiendo un fondo festivo, pero entonces “se negó a tal cosa”, “no sería un Pierrot más”. Es decir, no es que esa mascarada final que es *La comedia del arte* haya salido por sorpresa ni de la nada, sino que parece ser una vocación ahogada o pospuesta hasta que por fuerza se impuso como inevitable (el disfraz de Pierrot estaba esperándolo desde ese tiempo).

No nos dejemos arrastrar demasiado, sin embargo, por los ecos que despierta el espléndido vestido ni por la efímera victoria que este supone en nuestro condesito de la conquista, porque no tardará en revelarse como ilusión óptica, mero espejismo. Aquí no hay *Little Lord Fauntleroy*, y si la autoría ha montado cuidadosamente esta escena, es sólo para desarmarla como un castillo de naipes:

La satisfacción de Rogelio no tenía límites [...]. Éste no se imaginó siquiera que su madre le impondría [una] sirvienta contrahecha para acompañarlo [...]. En cuanto salieron, la mujer lo cogió firmemente de la mano, y como tenía la mano defectuosa, al querer retenerlo le clavaba las uñas.

–¡Déjame! –gritó el niño, viéndose prisionero.

Ella no respondió, tironeándolo con violencia [...]. Rogelio, por su parte, se sentía sujeto a un ser que afeaba con su cojera y su rostro de mejillas flácidas

elegancia natural, el refinamiento de sus gustos, le acondicionaron a tomar una actitud tradicional y distante frente a la pintura, que ejerció durante la vida. Ni el conocimiento de los grandes maestros ni su permanencia en el taller de Rubens fueron capaces de sacarlo de aquella reserva ante el modelo. *Su preocupación básica era llegar a dominar cabalmente el oficio* (“Van Dyck, según Couve”, sin núm.; énfasis míos). En la galería de artistas que Couve glosa en sus escritos sobre arte pareciera siempre haber un elemento intransitivo, opaco, que termina derivando en la identificación y en el autorretrato.

su atuendo cortesano. Al atravesar la Alameda, ella, para hacerse respetar, redobló su maltrato, llegando aun a golpearlo. Un transeúnte que presenciaba los hechos tomó a la empleada de un brazo, reprendiéndola con dureza. Rogelio una vez libre, recogió del suelo la peluca, y esgrimiendo su bastón, le dio varios golpes, lo que hizo que ésta, indignada, lo arrastrara de vuelta a su casa. Al llegar, anunció a su patrona que dejaba el empleo. Esa decisión dio lugar a que la señora Carter abofeteara a Rogelio, mientras le sacaba a tirones el traje. El disfraz fue devuelto esa misma noche. Oculto entre sus prendas, iba el bastón hecho pedazos.

Secuencia de contrastes que se friccionan (lo alto y lo bajo, lo bello y lo monstruoso, el niño y la vieja dibujada como una verdadera bruja); y de humorística brutalidad cuyos golpes parecen calcados de las azotainas recibidas por don Quijote, cuando sus sueños de revivir las glorias de la caballería andante, en un mundo de prostitutas y venteros, se daban de bruces contra la realidad: estas son irrisorias humillaciones a la honra, sopapos, la armadura abollada, la lanza rota, el vestido deshilachado, la peluca por el suelo: ¿acaso no es *quijotesco* el anacrónico empeño de Rogelio al pretenderse conde en medio de un cité de mitad del siglo XX chileno, al igual que el del hidalgo Quijano al querer resucitar la caballería en tiempos de crisis? En los bastonazos de Rogelio a esa sirvienta grotesca podemos leer a contraluz la lanza acometiendo a enemigos sospechosamente vulgares: *De cómo nuestro Conde de la Conquista concluyó su aventura*, podríamos titular este episodio, y tal como su modelo terminará tragicómicamente derrotado (“Oculto entre sus prendas, iba el bastón hecho pedazos”). El humor intermitente de Couve –el humor de la derrota- tiene innegables raíces cervantinas.

Ahora bien, si las fantasías principescas son desmentidas y las ínfulas de Rogelio se estrellan contra el opresivo muro del pasaje (“[u]n gigantesco muro que oscurece completamente el lugar” [211]), queda aún por preguntarse: ¿dónde encontrar una escena compensatoria que consuele las frustraciones del origen, una vez que los niños de Couve han perdido el reino –todopoderoso- de la infancia? No deja de ser escalofriante que *Cuarteto de la infancia* cierre con la disimulada descripción de un aborto de la madre de Rogelio (que causará su muerte), y que a partir de allí la literatura de Couve tome otros rumbos. Pues bien, si el “pasaje” de la calle Riquelme es descrito como el escenario de todas las carencias, es porque representa el revés negativo de un término oculto que su mismo título veladamente sugiere y echa en falta. Me explico: comparemos la chatura urbana del pasaje con los días de epifanía que el niño pasa en litoral central (locación que se adueñará de la escritura de Couve en adelante) al punto de olvidarse del paso del tiempo: “Rogelio, quien no advirtió el transcurso de los días, se sintió profundamente avergonzado. El *paisaje* había hecho de las suyas con el tiempo” (246; énfasis mío). ¿Será posible que nuestro narrador (sobre todo con una formación pictórica como la suya) haya contrapuesto esos dos escenarios sin percatarse

en la semejanza formal de sus nombres? Veamos cómo se oponen directamente a ojos de Rogelio: “Aún [en la playa] retenía [Rogelio] en su memoria, por enfrentarlo a diario, la visión del muro que ensombrecía el pasaje. Parecía [ahora] que finalmente éste se hubiera levantado, como un viejo telón, para mostrar un matizado de ocres, celestes y verdes esmeralda” (244).

El pasaje, que no el paisaje, parece rezar el título de la novela: el pasaje como negación del paisaje (“[e]l cemento, vislumbrando la sordidez de la calle”, comentaba Couve en el “Prólogo” [10]), como su ausencia y necesidad angustiada. De ahí que esté signado por la falta de una letra para completarse y alcanzar la plenitud pictórica de ocres, celestes y verdes esmeralda. ¿Será azaroso que sea el niño quien cubra la distancia entre los opuestos y realice el tránsito de un espacio a otro (*pasaje/paisaje*)? Me atrevería a decir que estas sugerencias vienen dadas por el mismo diseño del pasaje, en que cada casa, como una página del silabario de Coré, lleva por nombre una letra, una invitación a completar la palabra que insinúa: “Rogelio alzó la vista, fijándola sobre la letra “B” de esa casa, que tantas veces estuvo tentado de continuar con tiza para formar las palabras ‘Buena’, ‘Bonita’, ‘Belleza’” (210). Una sola letra separa el pasaje del paisaje —ese es el trabajo de la escritura, llenar esa brecha—, y el manuscrito de Couve pareciera señalarlo con un borrón, un titubeo en su título, que entre varios intentos nos lo muestra así:



Fig. 2. Imagen del manuscrito de *El pasaje* digitalizado por la Biblioteca Nacional

De la “i” todavía alzamos a ver el punto, y la tachadura no nos oculta completamente su perfil: ¿“i” de infancia, podríamos decir imitando a Rogelio? Como sea, invitación a leer a Couve *al pie de la letra*¹⁶, a atender sus cuerpos y soportes materiales, sus decisiones microscópicas. Imposible no fijarse en la portada del cuadernito escolar (Fig.3) en que la caligrafía de Couve dio forma al último de sus príncipes exiliados (el viaje regresivo a la infancia incluso en el trazo); imposible no fijarse —poderosa coincidencia— en el niño leyendo, encerrado en un globo, con la dulzura ausente que adoptan los niños de Couve cuando han perdido toda aspiración al trono; y abajo,

¹⁶ Seguimos en esto la lectura de Adriana Valdés en su valioso prólogo a *Narrativa completa*: “Alamiro, Angelino, Anselmo, Augusto [...] comienzan casi todos con la letra A de Adolfo” (10).

la consigna a prueba de todo, el imperativo moral y estilístico: *elegant*. Uno podría hacer el ejercicio de recorrer *Cuarteto de la infancia* desde esta iconografía (tachado al costado se lee *La vida secreta de un pintor neoclásico*¹⁷, primer título de *La lección de pintura*, cuya redacción interrumpió la de *El pasaje* o derechamente vino después, lo que sugeriría que la disposición final de las piezas del *Cuarteto* obedece a razones puramente narrativas).



Fig. 3. Portada del cuaderno de El pasaje

¹⁷ Para la revisión del manuscrito de *La lección de pintura* y sus enmiendas, remito al artículo “El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de *La lección de pintura*, de Adolfo Couve”, escrito a cuatro manos junto a Pablo Chiuminatto, publicado por la revista *Literatura y Lingüística* 29 (2014). Con respecto a las fechas anotadas en el manuscrito de *El pasaje* -1977, 78-, estas claramente ponen en entredicho la cronología entregada por Couve en el prólogo de *Cuarteto de la infancia*: “El mismo año de la publicación de *La lección* [1979], escribí la cuarta y última novela [...]. Así nació *El pasaje*, probablemente una de mis obras más logradas...” (10). En ese caso, si el orden de presentación de estas últimas dos *nouvelles* no viene dado por su fecha de composición, entonces estaría deliberadamente guiado por decisiones estructurales, por la necesidad de componer una sola secuencia con todos los relatos; una secuencia que además –en la fantasía del prólogo de *Cuarteto*- buscaría desplegarse *in crescendo*, como un camino de perfección que culmina en *El pasaje* (“...una de mis obras más logradas...”).

Una vez despojados del pasado aristocrático del que eran miniatura fetichista, disipados esos humos de la cabeza a golpes de orfandad, en las secuencias finales de *El pasaje* la infancia de Couve por fin avanza, con el mentón en alto, para desaparecer y fundirse en el paisaje (reino de otras elegancias donde pervive la primera mirada, espacio alternativo a los mimos de la niñez)¹⁸.

Sin embargo, no nos extrañe demasiado que en estos cuerpos de niños se conservara, como en almíbar, unas fantasías sociales perdidas de *belle époque*, cuando la infancia—recuerda Ariès— fue hasta el siglo XX el repositorio de costumbres abandonadas por los adultos, pieza de cachureos del tiempo (71), y de ahí el éxito del imaginario de Van Dyck en el sinuoso terreno de la moda infantil. Niños que se nos presentaban a la manera de reliquias finiseculares, artilugios preciosistas a los que se aferraba la narración como ante un objeto compensatorio; ídolos tallados con desesperación, muñecos cuya belleza sin fisuras ofrecía una protección ante el paso del tiempo.

No nos extrañe tampoco que los perdamos de vista en el paisaje, y eventualmente no los volvamos a ver con los mismos ojos de antes, cuando el paisaje—recuerda Nancy— es la representación de un lugar que absorbe todas las presencias hasta subordinarlas completamente a sí misma (73). Quizá así pudiéramos pensar *El pasaje*, como la bisagra en que las regias figuras infantiles, que tanto deslumbraron a Couve, se pierden en el horizonte costero (“[u]na embarcación se ladeaba hasta casi rozar con sus velas el mar” [247]) y comienza ya a vislumbrarse la playa de Cartagena, el paisaje que terminará devorándolo todo.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. “El tren de cuerda, un regalo de Couve”. *Qué Pasa Ene.* 1977: 58.
- Aira, César. “Cuentos de fantasmas”. *El Mercurio* 1 de junio de 2003: E3.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: a Social History of Family Life*. Trad. Robert Baldick. New York: Alfred A. Knopf, 1962.
- Barthes, Roland. “El teatro de Baudelaire”. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003: 53-61.
- . “Las enfermedades de la indumentaria teatral”. *Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Buenos Aires: Seix Barral, 2003: 71-82.
- Buck, Anne. *Clothes and the Child. a Handbook of Children's Dress in England 1500-1900*. New York: Homes & Meier, 1996.

¹⁸ En cuanto a la relación entre paisaje, novela y pintura chilena, véase las investigaciones de Sebastián Schoennenbeck, Proyecto Fondecyt 11110004, gracias a quien he podido enriquecer esta lectura de Couve.

- Byrde, Penelope. "Dress: the industrial revolution and after". *The Cambridge History of Western Textiles II*. Ed. David Jenkins. Cambridge: Cambridge University Press, 2003: 882-909.
- Chiuminatto, Pablo. "La familia del arte: maestros y discípulos en los relatos de Adolfo Couve". Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Cádiz. 3-6 de julio de 2012.
- Couve, Adolfo. "El dolor de no ser poeta". Entrevista de Graciela Romero. *Paula* Sept. 1995. 10 de febrero de 2013. <http://www.lettras.s5.com/couve32.htm>.
- . "El pasaje". Manuscrito 1. Biblioteca Nacional, Santiago. 15 de febrero de 2013. <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022842.pdf>.
- . "El pasaje". Manuscrito 2. Biblioteca Nacional, Santiago. 15 de febrero de 2013. <http://www.bncatalogo.cl/escritor/AE0022840.pdf>.
- . "El pasaje". *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003: 209-249.
- . "El tren de cuerda". ". *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003: 107-152.
- . "La lección de pintura". *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003: 171-208.
- . "Prólogo". *Cuarteto de la infancia*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996: 7-10.
- . "Soy un afortunado en este mundo porque vivo en soledad". Entrevista de María Elena Aguirre. *El Mercurio* 10 de febrero de 1980. 5 de febrero de 2013. <http://www.lettras.s5.com/entrevistacouve.htm>.
- . "Van Dyck, según Couve. El retrato de Carlos I de Inglaterra". *El Mercurio* 28 de agosto de 2005. 5 de febrero de 2013. <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={93d65b55-1fcb-44b5-a289-192c1391be6b}>.
- Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . "El tren de cuerda, un regalo de Couve". *Que Pasa* Ene. 1977: 58.
- Freud, Sigmund. "Introducción al narcisismo". *Obras completas XIV. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 65-98.
- . "La novela familiar de los neuróticos". *Obras completas IX. El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1992: 213-220.
- Hodgson Burnett, Frances. *El pequeño lord*. Santiago: Editorial Portada, 1984.
- Holland, Patricia. *Picturing Childhood: the Myth of the Child in Popular Imagery*. London: I.B. Tauris, 2004.
- James, Henry. "El arte de la novela". *El arte de la novela y otros ensayos*. Trad. Javier Aguirre C. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 7-34.
- . "El pupilo". *Relatos*. Trd. Eduardo Lago. Madrid: Cátedra, 1985. 1 de febrero de 2013. [http://novelas.rodriquezalvarez.com/pdfs/James,%20Henry%20The%20Pupil"-Ss-En-Sp-Sp.pdf](http://novelas.rodriquezalvarez.com/pdfs/James,%20Henry%20The%20Pupil).

- . “Preface to *The Lesson of the Master*, 1909”. *Theory of Fiction: Henry James*. Ed. James E. Miller Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972: 103-5.
- King, Sarah E. *The Magical and the Monstrous. Two Faces of the Child- Figure in the Fiction of Julio Cortázar and José Donoso*. New York: Garland Publishing, 1992.
- Lerner, Loren. “Innocence”. *Girl culture: an encyclopedia*. Ed. Claudia A. Mitchell y Jacqueline Raid-Walsh. Westport: Greenwood Publishing Group, 2008: 365-368.
- Little Lord Fauntleroy’s suit*. Fotografía. 1884. Gallery of English Costume, Manchester. *Clothes and the child*. De Anne Buck. New York: Holmes & Meier, 1996. 125.
- Maza, Sarah. *The Myth of the French Bourgeoisie. An Essay on Social Imaginary, 1750-1850*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Nancy, Jean-Luc. “Uncanny Landscape”. Trans. Jeff Fort. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005: 51-62.
- Peña Muñoz, Manuel. *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1982.
- Scott Macleod, Anne. *American Childhood: Essays on Children’s Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Georgia: University of Georgia Press, 1994.
- Valdés, Adriana. “Adolfo Couve, narrador de lo inquietante”. Adolfo Couve. *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003: 7-14.