

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE EDUCACIÓN
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL



**LA IDEA DE BELLEZA DECADENTE EN
LA COMEDIA DEL ARTE
DE ADOLFO COUVE**

SEMINARIO DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN

Prof. Guía: Dr. Juan D. Cid Hidalgo
Seminarista: Monserrat Grandón Orellana

CONCEPCIÓN, 2017

Este trabajo de tesis forma parte del proyecto VRID *Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX* (código 216.062.050-1.0) dirigido por el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

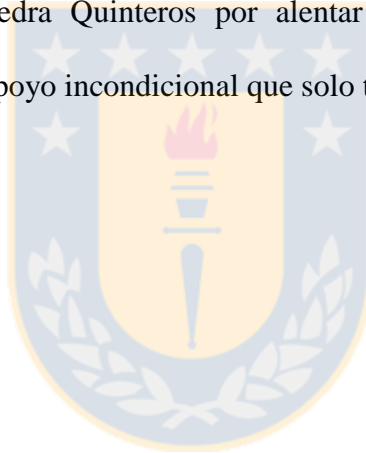


Agradecimientos

A mi profesor Dr. Juan Cid Hidalgo por sus aciertos, apoyo y eterna paciencia. Sus comentarios y críticas guiaron mis pensamientos a espacios que nunca pensé lograría concretar y que hoy habitan en mí gracias a sus enseñanzas. Gracias por su entrega absoluta e ilimitada.

A mi madre, Julia Orellana Saavedra, por creer siempre en mí y por enseñarme esa fortaleza que nos caracteriza.

A Rodrigo Saavedra Quinteros por alentar mis sueños cuando los creía desvanecidos y por ese apoyo incondicional que solo tú sabes entregar.



Dedicatoria

Se nos enseña que la belleza está en lo limpio, en lo claro y en lo armónico, que la belleza está para ser admirada y nunca juzgada. Por ello, es complicado ver belleza donde se nos ha enseñado que no hay y es mucho más complicado llevarla al lienzo y al papel.

Las siguientes páginas están dedicadas a todas las personas que logran ver, en su día a día, la belleza que no se enseña, la olvidada, la real y la cotidiana, esa belleza que encontramos en la marginalidad y en la suciedad. Esa belleza que Camondo me mostró en ese azucarero de plástico en la ventana.



Epígrafe

La naturaleza me humilla de la mañana a
la noche en todo: en su desorden, en su
belleza, en su fealdad

-Adolfo Couve



Ningún gran artista ve las cosas como
realmente son. Si lo hiciera, dejaría de ser artista

-Oscar Wilde

La belleza parece en la vida, pero es
inmortal en el arte

-Leonardo da Vinci

Índice

Introducción.	
Hacia una lectura propia.....	8
Capítulo I:	
Aproximaciones a un artista inclasificable	
1. Lecturas desde la tradición.....	15
2. Adolfo Couve Rioseco. Entre plástica y literatura.....	17
3. La comedia del arte, descenso al infierno.....	20
Capítulo II:	
Decadentemente bello: paisaje, cuerpo, plástico	
1. Apuntes sobre la belleza.....	24
2. Apuntes sobre la fealdad.....	35
3. Las mujeres de Alonso Camondo: belleza/fealdad.....	42
Capítulo III:	
Acerca de los espacios noveles marginales	
1. La residencial como espacio para la exhibición.....	51
2. Circo: de lo lúdico a lo marginal.....	56
3. Arte en la arena, un horizonte anacrónico.....	59

**Capítulo IV:
El margen a la luz de la Alta Cultura**

1. Cartagena: el balneario mitológico.....	65
2. Marieta: mortal Venus.....	72
2.1. Un triste condimento.....	73
2.2. Del museo al callejón.....	76
2.3. Marieta: la inspiración decadente.....	81
3. De musa del Olimpo a mortal circense.....	85
Conclusiones.....	94
Referencias bibliográficas.....	99





Introducción
Hacia una lectura propia

Al comenzar estas páginas acerca de la narrativa de Adolfo Couve tendríamos que señalar que la crítica especializada ha intentado clasificarlo dentro de las líneas generacionales vinculadas con la llamada Generación Literaria de 1960, clasificación que no ha sido aceptada del todo por los críticos más jóvenes quienes lo dan como ejemplo de un artista inclasificable debido al carácter marginal que desarrolló a lo largo de su vida.

Con “La idea de belleza decadente en *La comedia del arte* de Adolfo Couve”, pretendemos reflexionar a partir de las distintas formas del vínculo (diálogo, fricción, convivencia tensa) entre la *marginalidad* y el mundo del arte en Couve. De este modo, podremos visualizar dicho vínculo problemático en distintas dimensiones como lo son de orden estético (arte pobre), existencial (marginal), sociocultural (ambiente ilustrado), a partir de los análisis de los personajes creados por el pintor/escritor Adolfo Couve.

En particular los estudios realizados en torno a *La comedia del arte* (1995) desarrollan, por lo general, temáticas ligadas a la estética y al arte focalizando el interés en la belleza corporal (la musa, la modelo), los paisajes (el balneario) y los lugares físicos (Cartagena) que rodean a los personajes de la novela, sin embargo, creemos que aun la reflexión al respecto es pobre. Los principales críticos de la obra de nuestro autor: José Alberto de la Fuente, Felipe Toro, Gonzalo Pedraza, Marcia Martínez, etc. han centrado su interés en la dimensión material descriptiva de los espacios y de los sujetos que los circulan, dejando de lado una dimensión metafísica (sentimental/emocional) en que los personajes asumen una complejidad relevante

cuando notamos que la biografía del autor pareciera entrometerse insistentemente en el texto. A la luz de lo expuesto creemos importante describir esa suerte de “educación sentimental” (Flaubert, 1981) que parecieran desplegar los personajes de *La comedia del arte*. En el transcurso de esta investigación dedicaremos buena parte de la reflexión a partir de Marieta la musa y amante del pintor Adolfo Camondo.

Al poner la atención en esta esfera, creemos aportar a una perspectiva insuficientemente desarrollada. La presente exploración se orientará, entonces, a comprender la marginalidad como base de la construcción decadente de los personajes vinculados al mundo plástico en una crítica sistémica al rol del arte y del artista en las sociedades contemporáneas que prestigian modelos de belleza “no reales”, donde la puesta en valor la tienen instituciones (como el museo y la academia) y no los sujetos individuales. Camondo en este sentido es ejemplar, como veremos, porque se construye un paradigma propio de belleza sin importar los convencionalismos.

Al realizar una revisión bibliográfica de las obras de Couve, de las investigaciones y estudios realizados en torno a él nos ha llamado la atención la escasa información disponible acerca de su trabajo literario. A pesar de ello, de los pocos estudios que hemos encontrado nos ha sorprendido satisfactoriamente el hecho de que existan variados temas de interés que circundan las obras del artista. Así, hemos visualizado estudios que se proyectan en la dimensión material de sus obras, focalizando el interés en los paisajes, las pinturas y la belleza; sin embargo, y teniendo en consideración una bibliografía variada, no hemos descubierto

investigaciones que se orienten en la dimensión metafísica de las obras, privilegiando el interés por la marginalidad a partir de la problemática pictórica. Esta investigación tiene como base, entonces, un interés personal en la temática de la marginalidad y una de sus caras menos habituales: la de los sujetos ilustrados. En ese contexto el fracaso en el mundo artístico, la marginalidad ilustrada y la decadencia existencial parecieran ser unas líneas ricas en posibilidades de análisis de *La comedia del arte*.

A partir de su lectura consideramos importante mencionar que la marginalidad es un aspecto perceptible tanto en el autor (su biografía) como en los personajes (su obra) y que centrar el estudio en ese aspecto abriría nuevas visiones de ello. De lo anterior, se proyecta el interés central de nuestro estudio que es describir la marginalidad en el mundo plástico y visualizar *La comedia del arte* como una materialización de la decadencia y del fracaso existencial tanto de Camondo como del mismo pintor/escritor Adolfo Couve.

Marginalidad, el concepto básico que proponemos como centro para nuestra lectura de *La comedia del arte*, será entendido como una condición minoritaria ostentada por un grupo ubicado fuera de las coordenadas del centro. Dentro del marco de esta condición minoritaria nos centraremos en la condición vital de los personajes, la cual no necesariamente tiene relación con la condición socioeconómica deficiente – relación que suele hacerse- sino con una cualidad que pone en relación a los sujetos con el poder. Es esencial comprender, además, de manera conjunta la noción de *decadencia*, la cual se entenderá como el proceso de decaimiento, necesidad y en

algunos casos miseria del artista, quien termina con su proyecto vital y artístico en ruinas.

El término marginalidad, entonces, será extendido y asociado al mundo ilustrado, considerando en variadas ocasiones el término “marginalidad ilustrada”. Con ello queremos expresar la aparente paradoja entre mundo artístico e ilustración. Los artistas, en cualquiera de sus desempeños disciplinarios, pertenecen a un grupo de *elite*, ilustrado, instruido o letrado fundamentalmente porque han tenido acceso al mundo del conocimiento enciclopédico, vía instrucción formal, pero ellos conscientemente han decidido ubicarse fuera del lugar de privilegio en que podrían estar. Por lo tanto, este acto de disidencia de los artistas es el que percibimos y denominados como “marginalidad ilustrada”. Adolfo Couve, el sujeto real (profesor y maestro universitario de estética) como sus personajes (pintores de segunda o tercera categoría) son parte de la marginalidad. Creemos que ciertos episodios de la vida de Couve van marcando su intención de instalarse en el margen, episodios que comparte con algunos de sus personajes que encarnan este desplazamiento del interés por el margen y sus habitantes. Desde este punto de vista observamos que el artista que se desenvuelve entre lo decadente y el ambiente ilustrado proyecta ese doble fracaso a que aludíamos antes (proyecto vital y artístico). Ahora bien, cuando hablamos de ambiente ilustrado entendemos el espacio simbólico en el que se instalan los artistas, quienes pertenecen a un grupo culturalmente privilegiado, y que dejan o migran para instalarse en un lugar donde la resistencia al poder puede ser más productiva. En este contexto concebimos el término *fracaso* como la caída simbólica de un personaje

(ilustrado y letrado) y el inicio de un proceso de *decadencia* que destruye así las ilusiones del plano vital y artístico del mismo. Estas y otras materias vinculadas con el oficio mixto de Adolfo Couve son el centro de la exposición del primer capítulo de esta investigación.

El trabajo sobre el mundo plástico en *La comedia del arte* necesariamente requiere acotar, al menos instrumentalmente, algunos conceptos claves en la historia de la estética y que con mucho superan la complejidad que insinúa una novela como la de Couve. Es por ello que en el capítulo dos de esta tesis discutiremos la configuración de lo bello y lo feo a partir de las propuestas de Eco al respecto. El término *belleza*, tan connotativo y normativo en la historia de la reflexión canónica del arte, lo entenderemos como un concepto que intenta describir cualidades intrínsecas de ciertos objetos (la obra) a partir de criterios asociados a un despliegue técnico de orden superior (*técné*). Sin embargo, en la novela que nos ocupa la belleza no se corresponde con la mirada clásica de esa norma áurea, proporcionada, equilibrada, armoniosa y completa (Tatarkiewicz, 2004), sino a partir de la materialización vulgar y la puesta en valor de una mirada desprejuiciada respecto de lo feo.

En el tercer y cuarto capítulos analizaremos la novela desde el despliegue de los personajes en relación a los espacios marginales en que transita y en las referencias a la alta cultura que vienen a contaminar los espacios y preocupaciones vulgares expuestas al por mayor en el texto. Con todo ello las reflexiones sobre la belleza *sui generis* que transita por los espacios novelares y la aparición de aspectos

mitológicos en la construcción de la obra, dan cuenta del enorme interés que reviste un texto como el escogido en relación a los vínculos entre literatura y artes visuales.





**Capítulo I:
Aproximaciones a un artista inclasificable**

1. Lecturas desde la tradición

Como ya se ha mencionado, nos llama la atención la escasa bibliografía que existe en torno a las novelas de Adolfo Couve, además del poco conocimiento que existe de él y sus obras. A pesar de ello, hemos encontrado investigaciones que dan cuenta de un análisis profundo y exhaustivo tanto de la vida de Adolfo Couve como de las obras, centrandó especial interés en las novelas *La lección de pintura* y *La comedia del arte*, siendo esta última el foco de la presente investigación. Dentro de las investigaciones halladas destacaremos algunas que son de utilidad para el desarrollo del presente trabajo de tesis.

Algunos de los estudios consultados pertenecen a Felipe Toro, quien ha destacado el doble rol artístico del autor, en *Pequeños monarcas: Representaciones de la infancia en José Donoso y Adolfo Couve (Casa de campo y Cuarteto de la infancia)* (2013) apunta que gracias a la convivencia entre la pintura y literatura “resulta común, y justificado, unir la imagen del narrador a la del artista” (10) lo que daría a entender una proyección, mencionada además por Marcia Martínez, de Couve y sus personajes artistas, sus personajes pintores. Martínez también destaca el carácter inclasificable que posee el autor en “Adolfo Couve, Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia): Una mediocre réplica de lo auténtico” (2006), mencionando que nuestro autor se habría autoexiliado de la sociedad cuando decidió irse a Cartagena, aludiendo también al lugar simbólico-social que posee el balneario. De ahí despliega variados vínculos entre Couve, Cartagena y Camondo, estudio que nos ayuda a percibir los lazos que se proyectan entre los elementos mencionados.

Por otro lado, Nadia Norambuena en “El desplazamiento dinámico de la perspectiva: la profundidad como dilema en la construcción de mundo en *La comedia del arte*” (2010), nos entrega un análisis en el cual tiene como foco el realismo que Couve ostentó durante tantos años en su escritura y que con *La comedia del arte* deja entrever el fin de dicha tendencia, teniendo estrecha relación con el lugar central de la novela, Cartagena, lugar que lo sobrepasa de realidad (13), pudiendo así entrar en la *marginalidad* de la cual sería parte, escapando de su propio realismo. Roberto Ángel, en tanto, en “La búsqueda de la trascendencia en *La lección de pintura* de Adolfo Couve” (2012) comparte esta idea y relaciona el realismo con la angustia que posteriormente Couve dejaría percibir a su entorno: “la manera que Couve tiene para contrarrestar esta angustia, es el cultivo del arte a través del realismo, ya que es la forma de abstraer del impacto del transcurso del tiempo” (155).

Por último, consideramos importante destacar la propuesta de Claudia Campaña en *Adolfo Couve: Una lección de pintura* (2015), texto recientemente reeditado y considerado fundamental para el conocimiento del autor que nos ocupa, básicamente porque fue escrito a partir de la experiencia de la autora como alumna, ayudante y colega en la Facultad de Artes. Este trabajo, aunque centra su mirada mayoritariamente en la obra plástica, nos invita a conocer el universo vital de uno de los autores más injustamente desconocidos de la literatura chilena.

2. Adolfo Couve Rioseco. Entre plástica y literatura

Couve nace el 28 de marzo de 1940 en Valparaíso. A los ocho años se va a vivir, junto a sus padres, a Santiago, la capital de Chile, lugar que simboliza el centro, la ciudad principal. Años más tarde desarrolló sus estudios en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile, donde fue discípulo de Pablo Burchard, destacado pintor chileno y precursor de nuestra historia plástica. Desde su juventud, Couve manifestó satisfacción por la pintura, área que desplegaría con facilidad y que le era fácil de desarrollar, como lo señala Carlos Ormeño, su principal discípulo, en una entrevista para el diario *La Tercera* “Couve daba una batalla por la perfección. No con la pintura: la había dejado y retomado, le salía tan fácil que, según Carlos, la odiaba” (Careaga, R. comunicación personal, 08 de junio de 2013).

Adolfo Couve Rioseco fue un escritor y pintor chileno desconocido para la gran parte del país, esto se debe a que, según de la Fuente (2001: 2) Couve pertenecía a la especie de artistas solitarios, marginales y excéntricos, alejados de la parafernalia social de la calle, de los pasillos y de los salones del arte. Así, de la Fuente, enfatiza algunos rasgos de la personalidad de Couve más bien solitaria, alejada de lo central y de lo público, manteniendo siempre la distancia llegando a ser “inclasificable en generación o vanguardia alguna” (Martínez: 130). Esta es una de las razones que han tomado algunos críticos de su obra que lo describen como un artista descentrado que no se puede encasillar en ningún momento literario, ya que ni sus obras ni él lo permiten por poseer este carácter de marginal. Martínez agrega además la idea de autoexilio, concepto que define el destierro que él mismo ha construido en torno a su

figura de escritor y pintor, exhibiendo esta marginalidad y rechazo de su imagen para el mundo. Sin embargo, la crítica especializada lo encasilla dentro de una corriente literaria: realismo descriptivo; además, lo sitúa dentro de la Generación Literaria de 1960, compartiendo espacios con Antonio Skármeta, Mauricio Wacquez y Carlos Cerda, según lo que afirma el portal Memoria Chilena.

Es significativo, además, señalar el constante diálogo del autor con sus personajes, destacando lo que señala Andrea Garrido en “Sombras del autor en la narrativa de Adolfo Couve” (2006): “claramente se ha visto aquí el retrato del protagonista como un equivalente del de Couve, su copia, su doble” (2006: 264) lo que da a entender que el artista recurre a la autorreferencia¹ en sus obras, situándose como personaje que crea lazos con la instancia autor real.

De este modo, si Couve se proyectaba conscientemente en la historia de Camondo confirma su carácter de marginal y excéntrico, y por qué no, de fracasado, es decir, ambos comparten el mismo sino.

Según el portal Memoria Chilena, “A partir de 1983 retomó nuevamente la pintura, pero sin dejar de lado las letras, desarrollando ambas actividades en forma paralela” (s/f); con ello, podemos deducir que Couve nació para las artes,

¹ Aunque la línea de la autoficción no se encuentra en el centro de nuestro interés hoy, de todos modos notamos un campo de enorme interés para seguir trabajando. Camondo, pintor establecido en Cartagena tiene cincuenta años, no lejos de la edad de Couve en 1995, y al igual que el escritor entra en una gran crisis que en el caso de nuestro autor termina con su suicidio. El pintor Camondo se llama Alonso, o sea las iniciales de Adolfo Couve y esto nos hace creer que el uno es el reflejo del otro como en un espejo. O quizás esta “AC” de Alonso Camondo, sea lo que hace que veamos con más fuerza la “A” de Adolfo y su figura en las “A” de los relatos anteriores. A veces no resulta fácil determinar qué nos hace ver qué. Como si se tratara de un “complejo juego de espejos en el que la imagen original se vuelve inaprensible como en un laberinto (Garrido, 2006: 267).

desplegando su esencia primeramente en la pintura, para luego llegar al desarrollo de su carácter literario, situándose en una distinguida trayectoria en la pintura y las letras. De cierto modo esta adopción del trabajo plástico y literario lo ha singularizado en el ambiente artístico nacional. En la célebre entrevista realizada por Cristian Warnken en el programa *La belleza de pensar*, al referirse a la coexistencia entre pintor y escritor, responde que como pintor ha sido bastante flojo, irregular, y que no se ha dedicado mucho. Sin embargo, reconoce las virtudes de esta doble condición cuando declara: “no se puede ser dos cosas, es muy difícil porque son distintas actitudes. La pintura me ayudó a escribir y la literatura me ayudó a pintar” (Couve, entrevista de Cristián Warnken). Esta declaración sostiene entonces aquella máxima clásica respecto del vínculo entre literatura y artes plásticas, es decir, que el autor pinta con palabras. En sus escritos podemos percibir el punto de vista del pintor que intenta iluminar todos los planos narrativos con el fin de entregar una obra acabada de corte realista.

La lejanía con el mundo y la marginalidad caracterizaron desde siempre a nuestro autor, aunque podemos señalar que comenzó a desbordarse cuando se fue de Santiago a Cartagena con la idea de querer escapar de Chile, alejarse de este país, del centro del poder. En la entrevista ya mencionada comenta que se fue de Chile en realidad, porque consideraba a Cartagena muy distinto a lo que era el resto del país. “Como no había plata ahí, no lo habían destruido todo, no habían convertido las cosas en otras cosas” (Couve, entrevista de Cristián Warnken). Cartagena era un lugar de ensueño para Couve, lejos del centro, lejos del ruido y de la transformación tan

avanzada que vivía la sociedad, lejos del escándalo, lejos del reconocimiento y, por otra parte, cerca del mar, cerca del campo, cerca de la naturaleza. En cierto modo construyó su mundo en la periferia y en la marginalidad.

Con esta cercanía, de lo que él consideraba el lugar perfecto para vivir, llegó el ensimismamiento, una inspiración única que desbordaría su mente y que no lo dejaría salir jamás del abismo al cual ingresó. Así, comenzó una profunda depresión que lo alejó más aún del mundo. Finalmente, en 1998 se suicida en Cartagena, lo que él consideraba “la provincia”, ciudad costera que acogió al autor en sus últimos años de vida, lugar de la acción en sus novelas, periferia y margen soñado, espacio ideal para estar fuera del centro y en contacto cercano con el mar.

3. *La comedia del arte, descenso al infierno*

Adolfo Couve en tanto sujeto siempre distante y amigo de la periferia logró consolidarse como un escritor y pintor en la cultura chilena de la dictadura, no desde la vereda de la experimentación formal de la vanguardia sino del tono personal, realista y empirista. Se inició en la pintura a los 15 años logrando posicionarse entre los artistas plásticos chilenos más importantes de la época. Con este dato biográfico no podemos dejar de pensar en el joven personaje de *La lección de pintura*, chico genial desde la cuna cuyo trabajo rosaba la perfección. Nuestro autor ha declarado en varias ocasiones que la pintura era una actividad que le nacía y no requería esforzarse

para lograr la perfección, inclusive esta sería una de las razones iniciales de incursionar en otra área del arte: la escritura.

En 1965, con la publicación de *Alamiro*, Couve comienza a irrumpir en la narrativa chilena. En 1995 publicó *La comedia del arte* obra que “es considerada por la crítica especializada como una de las novelas relevantes de la producción literaria de Adolfo Couve” (Memoriachilena: s/f). A partir de ese momento y durante 30 años, publicó alrededor de 15 obras, dentro de las cuales destacan *Alamiro* (1965), *Tren de cuerda* (1976), *En los desórdenes de junio* (1974), *La lección de pintura* (1979), *La copia de yeso* (1989) y *La comedia del arte* (1995), siendo ésta la última novela que publicó en vida².

La comedia del arte cuenta la historia de Camondo, un pintor que vive en Cartagena junto a Marieta, su musa y modelo. La novela comienza con la voz de un narrador que se podría identificar con Couve, debido a los indicios que se dan a conocer prontamente: “Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia. Antes fracasé” (Couve, 2003: 363) ¿Quién más que Couve podría empezar una novela mencionando su fracaso y los variados intentos por desarrollar la historia de manera óptima? La verdad es que ni siquiera clarifica que queda satisfecho en cómo se cuenta la historia, sino que sospecha que anduvo más acertado que antes, que ha habido un avance.

² *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (2000) fue publicada póstumamente, dos años después del suicidio de su autor.

La novela que nos ocupa fue escrita tres años antes del suicidio de su autor, época en la cual ya mostraba indicios de una depresión casi intratable, por lo tanto, creemos que se puede pensar que la novela contiene pasajes de la vida real del escritor y que hay cierta proyección de Couve hacia personajes de la obra y el entorno en general. ¿Será posible que *La comedia del arte* tenga escenas de la vida de Couve, o mejor aún, será adecuado pensar en esta novela como proyección de la vida del artista?

Como mencionamos antes, los personajes principales son Camondo un decadente y desgastado pintor y Marieta “una mujer entrada en carnes [...] de una gordura descuidada” (Couve, 2003: 364), quien es la compañera y modelo del artista. “Los protagonistas son sombras de un tiempo pasado, de un tiempo que fue prometedor y que sólo los ha dejado con recuerdos” (Memoriachilena: s/f). Si seguimos el razonamiento anterior y pensamos que estos personajes son sombras de un pasado mejor y que hoy no son más de lo que ha dejado la memoria, la historia y el recuerdo, podría pensarse que Couve, al momento de situarse en la novela, se ve como un recuerdo, como lo que ya fue y la sombra de un pasado que hoy, 1995, lo tiene sumergido en una profunda depresión y agonía de la cual no puede escapar y que la única solución es plasmarla en hojas que quedarán para la eternidad, páginas que posteriormente fueran publicadas y que servirían de testimonio de lo que él fue: un artista decadente y marginal.



**Capítulo II:
Decadentemente bello: paisaje, cuerpo, plástico**

La belleza no es la idea que tenemos de ella. Es más áspera, tosca, no fatiga, no es esplendorosa. Es algo que está más cerca de lo cotidiano, de la taza, de la pobreza.

-Adolfo Couve

1. Apuntes sobre la belleza

En las primeras páginas de *Historia de la belleza* (2009), Umberto Eco deja en claro que el contenido de su texto se dirige a aclarar la historia de este principio estético y no la historia del arte o la literatura. Creemos que esta explicación viene a raíz del inminente vínculo de ambos términos: belleza y arte. Sin embargo, Eco nos propone una pregunta que instala la paradoja “¿por qué, entonces, esta historia de la belleza solo está documentada con obras de arte?” (Eco, 2009: 12). Con esto, nos abre una serie de respuestas al por qué el arte, comprendido como pinturas y literatura, es la común ventana de la belleza.

Su primera afirmación es que “han sido los artistas, los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello, y nos han dejado ejemplos” (Eco, 12), con las cuales, por cierto, podemos considerar el abanico de posibilidades que comprendemos cuando hablamos de arte: pinturas, poemas, canciones, arquitectura, novelas, esculturas, etc., todas ellas manifestaciones que permiten comprender el concepto de belleza que subyace al creador. El arco es amplio y heterogéneo. Podemos visualizar la noción de belleza a través de esculturas

como las del siglo III a.C. con *Venus agachada* o *Venus de Milo* en el siglo II a.C. pasando por las pinturas que datan de unos siglos después como *Elena Fourment* como *Afrodita* de Pieter Paul Rubens en 1630, hasta llegar a cuerpos considerados íconos de la belleza mundial como lo fue Marilyn Monroe en la década de los sesenta.

La comedia del arte, en este contexto, nos presenta una serie de preocupaciones vinculadas con lo plástico, lo estético y, por lo tanto, con la condición de lo bello. Desde la vestimenta (rara cotona de lino, un gorro blanco de alas blandas), pasando por los elementos propios que supone un artista (su anacrónico caballete de paisaje, una maleta, piso plegable) hasta la figura imprescindible para un pintor, su musa inspiradora (Marieta), Camondo cumple con diferentes elementos que nos hacen pensar de él como un artista fuera de esta época o, que quizás, se está tomando el rol del pintor demasiado en serio. Couve pareciera intencionar su relato cuando menciona que Camondo suele llevar su “anacrónico caballete” (Couve, 366), con lo cual nos hace pensar en un pintor que utiliza materiales extemporáneos, detalle que lo hace ver, aún más, fuera de esta época.

Para Eco, “La belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable, sino que ha ido adoptando distintos rostros según la época histórica y el país: y esto es aplicable no solo a la belleza física, sino también a la belleza de Dios, de los santos o de las ideas...” (Eco, 14). Si pensamos en el tipo de belleza que proyecta Marieta, podríamos llegar a la conclusión que Camondo establece su modelo de belleza en el barroco, época en la cual el cuerpo femenino tomó protagonismo gracias a sus curvas

y la armonía, sensualidad y elegancia que éstas proyectaban. Aunque tengamos la convicción de que el aspecto físico de Marieta podría vincularse a los cuerpos admirados del barroco, tenemos la claridad absoluta que la mujer de Camondo estaba lejos de proyectar lo que las curvas de aquella época emanaban. Marieta, en cierto sentido, viene a incorporar la categoría “grotesco” a la manera que la entiende Wolfgang Kayser (1964) y que refrenda Raúl H. Costagnino, su traductor al español, cuando describe que se apela al término grotesco: “para caracterizar una modalidad, un estilo y un sentido creador, cuyas manifestaciones avanzadas llevan los principios estáticos a una dinámica de vértigos y las ordenaciones de la naturaleza o de la belleza, según la conciben los cánones clásicos, a las fronteras de lo absurdo” (Kayser, 1964: primera solapa).

En *Más allá de la belleza* (2008), Federico Vercellone afirma que “no hay belleza en el siglo XX” (Vercellone, 17). Un pensamiento que, a simple vista, parece ser tajante si abandona la idea de belleza pictórica de todo un siglo. Ahora bien, pensar en belleza resulta complejo, sobre todo discutir acerca de ella, ya que depende de nuestra concepción del término, lo que consideremos bello y cómo lo aplicamos a ciertos aspectos y elementos de nuestro entorno. Pese a la categórica sentencia, al continuar la lectura del primer capítulo de su texto, el autor nos revela un mensaje esperanzador en base a cuestionamientos que amplían la idea de una nueva belleza: “¿está dotado el siglo XX de un ideal propio de belleza?” (Vercellone, 18). A pesar que Vercellone confronta esta primera idea con “¿O se trata, sin embargo, de un siglo que vive en violento enfrentamiento con la belleza, que no quiere contemplarla más y

renuncia a delimitarla en el cosmos de sus propios valores?” (Vercellone, 17) elegimos la primera imagen, el ideal propio de belleza. Por ende, considerar la idea anterior para todo un siglo supone un gran cambio en la estructura tradicional de conceptos artísticos.

Es propicio, entonces, considerar el término como un concepto que tenga como reglas su propio límite y no la clasificación de un objeto en vista de su cercanía o distancia con preceptos universales, con ello el concepto se abre a múltiples materializaciones. Ahora bien, el concepto belleza tiene un sinnúmero de aristas que lo hacen ser objeto de múltiples disciplinas, dentro de las cuales podemos señalar las áreas de nuestro mayor interés: la escritura y la pintura.

¿Qué hay de bello, entonces, en lo que no hemos pensado como tal? ¿Qué hay de bello en Cartagena: esa playa sucia, con cuerpos extravagantes y enseres de plástico? Para Adolfo Couve, la belleza no se rige por la tradicional concepción, ya que ninguno de los elementos señalados anteriormente, Cartagena, corporalidad y enseres de plástico, podrían ser considerados elementos dignos de supremacía artística. El escritor y pintor los destaca frente a múltiples elementos que podría considerar como bellos y merecedores de un título calificativo como éste, sin embargo, él prefiere la cotidianeidad, lo normal, lo común, lo corriente y lo ordinario. Prefiere la belleza decadente y marginal, elementos impropios de la belleza tradicional.

Lo que mueve a Couve a poner en valor el espacio litoral, tanto en su vida como en sus escritos y pinturas, es sin duda el poder del balneario de destacar como un paisaje deteriorado y pobre que suele mostrar la belleza decadente del espacio físico en que de algún modo se proyecta el cambio sufrido por la localidad desde inicios del siglo XX, en que era el balneario de la aristocracia chilena, hasta finales de siglo, en que poco queda del esplendor inicial. El sistemático trabajo plástico y literario con el enclave marítimo deja de manifiesto el interés del autor en las coordenadas que hemos expuesto.

Detengámonos brevemente en el relato anterior al que nos ocupa, donde se “pinta”³ el espacio realísticamente. En *Balneario* (1993), Couve nos regala la posibilidad de recrear Cartagena, cuando nos presenta la playa a través de su escritura directa y profundamente descriptiva:

Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos aguzados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos entre las rocas. Balcones carcomidos, escalas de servicio clausuradas, que se han venido al suelo, veletas oxidadas y atascadas, pájaros de fierro que porfían en la persistencia del viento. Llovizna que aparta de las olas a las gaviotas hambrientas, bandadas organizadas de pidenes que incrustan a su paso presuroso en la arena negra, y las calles retorcidas con letreros que chirrían y agitan graves faltas de ortografía (Couve, 2003: 307).

³ *Ut pictura poiesis.*

La descripción del autor es clara y gracias a esto podemos visualizar el balneario/escenario con detalle a través de frases clarificadoras como “esa playa sucia”, “aleros repletos de murciélagos”, “balcones carcomidos”, etc. Cada una de las descripciones deriva de la pobreza y abandono que emana de Cartagena, sin embargo, es este estado de decadencia el que destaca, sobresale, predomina y privilegia la producción artística de nuestro autor.

Entonces, ¿por qué considerar digno el escenario que recoge la historia de *La comedia del arte*? Couve, al igual que Camondo su personaje, logra percibir belleza en esa sucia playa. La belleza del abandono y la serenidad que se respiran parecieran ser compatibles con la belleza del espacio físico que el autor real ha decidido, luego de dejar la pintura para dedicarse a la literatura, escoger para su retiro. Escribir y pintar en el silencio del invierno podría ser lo más bello de este espacio marginal y olvidado por los veraneantes, quienes solo recuerdan Cartagena en temporada estival.

En esta línea, la conformación narrativa de Cartagena que leemos en *Balneario* viene a ser continuada en *La comedia del arte* (1995), para quizás completar la pintura que comenzamos a crear con la llegada de la extravagante pareja conformada por Camondo y Marieta a la localidad. El narrador, luego de caracterizar a ambos personajes, comienza a dibujar el entorno que acompañará durante toda la obra a la pareja

Recuerdo que en esta parte hice antes una detallada descripción de este lugar venido a menos: su situación actual en oposición a como era a comienzos de siglo, el destino de los bancos de hierro, el estado deplorable de

los árboles y una meditación sobre el horrible busto del Padre de la Patria, desdibujado por los repetidos brochazos de reluciente purpurina (Couve, 2003: 364).

El narrador comienza la descripción de Cartagena mencionando que es un “lugar venido a menos” (Couve, 2003: 364), expresión que demuestra el deterioro, la desvalorización y la pobreza que envuelven al balneario, para luego continuar con el contraste de la playa a inicio de siglo y finalizando esta etapa, lo que nos sugiere pensar en un ambiente decadente y precario con claras marcas temporales. Podríamos pensar en Cartagena como un paisaje consumido por los veraneantes que año a año deterioran el espacio para la diversión estival que lentamente mata lo que, en algún momento del siglo XX, fue una playa lozana, radiante y luminosa. Además, el narrador nos guiña a través de elementos que advierten la triste imagen que Cartagena proyecta hoy, mencionando “el estado deplorable de los árboles” (Couve, 2003: 364). La imagen visual del árbol deteriorado enfatiza la sensación de pobreza y descuido del ambiente, un lugar del cual nadie se preocupa en que el paso inexorable del tiempo ha dejado una huella. La imagen descuidada se acrecienta más aún cuando el narrador decide utilizar el adjetivo “deplorable”, término que nos traslada a un ambiente sucio, triste y decaído, limitado de una supuesta belleza natural que, a simple vista, pareciera no estar presente en la escena. A pesar de ello, y de lo que una mirada convencional ve en dicha imagen, Camondo decide establecer su vida en Cartagena, decide construir su futuro en “este lugar venido a menos” (Couve, 2003: 364).

Jerónimo de la Calzada en *Unamuno, paisajista* (1952) nos entrega algunas claves para comprender el paisaje en Couve, desde su reflexión acerca del destacado autor español de la Generación del 98. El crítico señala: “Nótese que, aun hablando de árboles, nuestro autor no describe tanto la naturaleza como expresa los sentimientos que ésta le inspira. Se hace uno con ella continuamente” (de la Calzada, 71). En esta línea, el paisaje que describe Couve no posee en lo más mínimo la capacidad de expresar sentimientos inspiradores, es más, con la sombría imagen que nos evocan sus líneas -a través de un deplorable árbol- podríamos afirmar que provoca lo contrario a lo que desea Unamuno. Lo que el autor de *Niebla* propone al analizar sus paisajes y cada elemento que lo componen: algunas veces son montañas, otros árboles y algunas la música, es generar una conexión con la naturaleza.

La intimidad que debiéramos tener con los árboles de los paisajes descritos pierde todo sentido cuando llegamos a la imagen que nos presenta Couve al describirnos Cartagena, ya que es en este punto donde el autor comienza a mostrarnos la singularidad del balneario que difiere bastante de un paisaje hermoso con el cual podamos tener algún tipo de vínculo sentimental. El paisaje descrito por Couve es más bien angustiante y melancólico, sucio, pobre y lamentable. ¿De qué otra forma podríamos interpretar este árbol deplorable? Couve nos lleva a este triste espacio por alguna razón.

“Todo paisaje contiene particular belleza, y Unamuno ha confesado que no existe paisaje feo” (de la Calzada, 71), señala el crítico español, idea con la cual se pretende subrayar que por muy “antiestético” que sea un lugar siempre existirá ese

componente que aportará armonía y equilibrio al espacio creando de este lugar una vista única. Si bien Cartagena, a los ojos de la tradición no cumple el canon de belleza estipulado para un paisaje sí lo cumple para Camondo, quien logra ver en el balneario la característica belleza a que Unamuno se refiere.

Ahora bien, ¿cuál es la belleza exclusiva de Cartagena? Pareciera ser que la descripción e imagen que tiene Couve del lugar, lo proyecta tanto en su vida cotidiana como en la novela *La comedia del arte*, logrando así unificar un criterio compartido por el creador y la criatura, criterio que podríamos enunciar como la propuesta de una “belleza íntima”, particular y privada. Aquí, el término belleza pareciera no adoptar el sentido convencional ni tradicional ya que lo que a él le interesa es “su” belleza, “su” mirada, una idea personal, distinta y sin afán de generalizarse. “Esto es lo bello para mí”, “Cartagena me produce placer estético no Zapallar ni Algarrobo” pareciera decirnos su categórica escritura.

Considerar bello el espacio físico inmundado que rodea a Couve y a nuestro protagonista Camondo, es solo una pequeña parte del aprecio por lo marginal que destaca el autor en *La comedia del arte*. El entorno decadentemente bello, no puede sino estar habitado por personajes y elementos igualmente marginales: Marieta y Helena, los utensilios de cocina de esta última, el interior de la pensión, el circo en las afueras de Cartagena, los personajes que habitan la playa, la calidad de las viviendas que componen el balneario, etc.

Si bien Cartagena no es un balneario del cual se puedan rescatar lugares bellos, pulcros, limpios y un paisaje digno de ser retratado, Camondo logra exaltar

este “lugar venido a menos” (Couve, 2003: 364) en sus marinas que con paciencia y trabajo logra componer. Es más, nuestro pintor siempre buscó la perfección en los lienzos que tenían como protagonista el océano⁴, pasando muchas veces, malos ratos en la playa:

Ya entre las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad, introduciéndola en esa superficie plana.

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 en la inmensidad del océano se 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 rompeolas, arrojaba el mar a la mar (Couve, 2003: 366).

Camondo es un artista único, para quien pintar Cartagena no tiene el mismo valor que pintar el mar de San Antonio; para él este balneario tiene algo especial que lo cautiva. Si bien para el resto de los residentes Cartagena tiene valor único exclusivamente en verano, para Camondo rescatar el mar de Cartagena, y ponerlo en

⁴ Estela Ocampo en su *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos* (1988) define marina como: “Pintura de género representando el mar, los navíos, batallas navales o acontecimientos históricos sucedidos en el mar. Se convierte en género independiente en Holanda en el S. XVII. Destacaron en la producción de marinas los Van de Velde, padre e hijo” (Ocampo, 1988: 138)

valor, era imprescindible para él como persona y sobre todo como artista. Plasmar su belleza única, su belleza decadente en la perfección de un lienzo.

Del mismo modo que Camondo veía belleza en este pobre espacio físico conocido como Cartagena, él era el único que veía belleza en Marieta, su musa y amante. A los ojos de Camondo lo convencionalmente hermoso pierde fuerza frente a aquellos estímulos vulgares para el resto, pero extremadamente significativos para él, un artista cuya sensibilidad no se encuentra regida ni normada por los convencionalismos del arte.

A inicios del siglo XX Cartagena fue un espacio que lucía todos los encantos que una playa podía proyectar, cultivando su carácter de lugar apto para respirar el grato ambiente de provincia cuya tranquilidad seguía el ritmo de la naturaleza. Durante esta época fue el refugio de las familias aristocráticas de Chile, consagrándose como un espacio tranquilo y exclusivo. Esta imagen que se tenía del lugar fue cambiando a lo largo de los años y hoy suele ser considerado un espacio sucio que no posee grandes atracciones. A su vez Marieta es una mujer que, a la edad de quince años, logra ser modelo de retratos del palacio de Belleza Artes impactando gracias a su armónica figura a los catedráticos que, en su rol de jueces, debieron evaluar la silueta de la mujer. Todos atónitos y de manera unánime elogiaron su elegancia, “la forma y la armonía espléndida” (Couve, 2003: 368) que proyectaba la modelo. A pesar que a los quince años Marieta encandilaba con sus formas, ahora solo logra llamar la atención por su aspecto descuidado y esa gordura que la deja

fuera de todo canon de belleza, excepto para Camondo quien, como lo ha hecho con Cartagena, es el único que logra ver la belleza (decadente) de su musa y amante.

Por ello, es sumamente necesario que seamos capaces de vislumbrar la capacidad de Camondo de ver más allá de lo convencional, más allá de lo tradicionalmente considerado hermoso y digno de admirar. Nuestro pintor está lejos de ser un artista más gracias a su visión única que aparta lo común y lo corriente. Así como también Camondo considera hermoso el balneario es necesario dar a conocer lo maravilloso que es para él el cuerpo de Marieta, sus curvas y todo lo que un artista como él podría realizar con una musa de ese calibre, calibre que, por supuesto, sólo él dimensiona como tal.

La belleza, como hemos creído explicar arriba, es un término complejo de definir, y a pesar que su dificultad nos impida llevar la palabra a algún punto en concreto, es necesario considerar este elemento y su opuesto, es decir la fealdad. Es por ello que en las siguientes líneas se destacará el valor del término fealdad para contraponer las ideas de ambas nociones tanto en la historia como en el arte mismo, espacio en el que destacan Adolfo Couve y Alonso Camondo.

2. Apuntes sobre la fealdad

Humberto Eco, en *Historia de la fealdad* (2007), nos presenta la visión que destaca a partir de Patrizia Bettella, autora de *The Ugly Woman*, escrito en el cual “distingue tres fases en el desarrollo del tema de la mujer fea” (Eco, 2007: 159). La

primera la asocia a la visión que se tenía de la representación de la mujer fea en la Edad Media, la segunda corresponde a la fealdad femenina instalada en el Renacimiento y la última fase tiene como movimiento central la época barroca en donde “se llega a una revalorización positiva de las imperfecciones femeninas como elementos de atracción” (Eco, 2007: 159).

En el plano estrictamente plástico, Antonio González Prieto, señala en *Grandes maestros de la pintura* (2006): “decir que Peter Paul Rubens es uno de los mayores genios de la pintura barroca es expresar sólo parte de la verdad” (13). Rubens es uno de los más grandes exponentes, sino el más grande, de la exuberancia pictórica barroca destacando las siluetas que conforman la mayoría de sus lienzos. Logrando instalarse en la historia de la pintura gracias a “su representación de un cierto ideal de belleza femenina –mujeres desnudas, rubias, de carnes abundantes, formas redondas y piel sonrosada-, que llegó a convertirse en un modelo erótico que sobrepasó su época” (7). Ahora bien, si vinculamos la idea señalada por Eco y lo que nos propone Rubens en cada uno de sus cuadros lograremos entrever el vínculo de ambos elementos.

Eco enfatiza que la fealdad de la época barroca se logra desarrollar gracias a un vuelco positivo al revalorizar de manera óptima las imperfecciones femeninas, es decir que si destacamos los defectos de las siluetas femeninas lograremos resaltar lo feo logrando un resultado bello. ¿Acaso es posible que la fealdad logre proyectar destellos de belleza en las imperfecciones de cuerpos femeninos y que, como resultado, logremos visualizar la belleza gracias a la fealdad? La idea que nos

presenta Eco, pareciera ligar la época barroca, los robustos y abundantes cuerpos desnudos que protagonizaban los cuadros de Rubens con la extravagante figura de Marieta, la musa de Camondo, en la novela que hoy nos ocupa.

Ahora bien, considerar que las siluetas femeninas protagonistas de los cuadros de Rubens son bellas, que proyectan armonía y sensualidad gracias a la fealdad de la época barroca es ir demasiado lejos. No adoptamos la idea de que los cuerpos robustos pintados por Rubens sean, por lo bajo, una “revalorización positiva de las imperfecciones femeninas” sino que son la exaltación de lo ya considerado bello. Estos cuerpos exuberantes, robustos y abundantes eran, para los máximos exponentes del barroco artístico, la inspiración necesaria para lograr la elegancia y el erotismo acompañados de la armonía en cada trazo que marcaban.

La nueva concepción de belleza que percibimos gracias a los lienzos de Rubens, no debe ser entendida como resultado del trabajo sobre la fealdad sino porque a través de figuras influyentes como Anton van Dyck, Annibale Carracci, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, entre otros, el canon de belleza fue variando hasta llegar a cuerpos armoniosos, seductores y elegantes a través del trabajo permanente con el volumen y las curvas. Estas últimas retratadas en, por ejemplo, *Diana y sus ninfas sorprendidas por los sátiros*⁵, que exponen nuevamente el canon de belleza de

⁵ Óleo sobre tela (129,5 x 315,2 cm) de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), pintor flamenco que desarrolló gran parte de su obra pictórica en el siglo XVII. Este óleo fue realizado en la última etapa de su vida y pertenece a la serie de pinturas mitológicas. El pintor representa una escena donde la diosa Diana y sus ninfas son sorprendidas por los sátiros tras una jornada de caza. Esta pieza estaba dirigida, junto con otras dieciocho pinturas, a decorar las bóvedas del Alcázar de Madrid. El destinatario de este cuadro era el joven príncipe Baltasar Carlos, por ello dicha pintura contiene una apología de las

Rubens, quien, como en cada cuadro, nos deleita con la armonía que puede desencadenar un cuerpo voluminoso y robusto.

A partir de la discusión precedente es que percibimos la singularidad de Marieta, la musa inspiradora de Alfonso Camondo. Ella es caracterizada por el narrador a través del escrutinio de su silueta, exaltando en primera instancia que ella es “una mujer entrada en carnes” (Couve, 2003: 364). Bajo esta descripción del cuerpo de la musa podemos notar cierta proyección en las mujeres pintadas por Peter Paul Rubens. En *Las Tres Gracias*⁶, por ejemplo, los grandes cuerpos femeninos son protagonistas de hermosos paisajes que retrataban lo mejor de la época: féminas de robustos cuerpos, sensuales y armoniosos cuya silueta expresaba la elegancia de las curvas, a la vez que el erotismo desbordante. Por cierto, en *La comedia del arte*, como veremos, se subvierte el entorno, dando paso a un intertexto en clave narrativa local del clásico cuadro del pintor flamenco.

Eugène Delacroix, en *Grandes maestros de la pintura*, pareciera percibir de otro modo este nuevo trabajo sobre las posibles figuraciones de lo bello cuando expresa: “Me enojo con él a veces: le regaño por sus formas gordas, por su falta de refinamiento y de elegancia” (González, 13). Ante ello no podemos aceptar la idea que en los cuerpos de *Las Tres Gracias* o *El desembarco de María de Médicis* en

destrezas del cazador y las buenas directrices para gobernar. Fue pintado entre 1639 y 1640 y se encuentra en los fondos del Museo del Prado.

⁶ Óleo sobre tela (220,5 x 182 cm) de Pedro Pablo Rubens, quien formado en la tradición clásica pinta este tema en al menos doce ocasiones, enmarcados en diferentes contextos. Gran conocedor de los diferentes significados que adquieren estas tres mujeres, nos encontramos ante un canto a la belleza y la sensualidad de las obras que caracterizaron su última etapa, tras haberse casado con la joven Helena Fourment en 1630. Dentro del contexto personal del artista las Tres Gracias encarnan el ideal de sensualidad, vitalidad y alegría que impregna las últimas obras de su carrera. Fue pintado entre 1630 y 1635 y se encuentra en los fondos del Museo del Prado.

*Marsella*⁷ no hay sensualidad ni armonía. Al observar el último lienzo, el autor presta principal atención a los cuerpos desnudos, a “la quintaesencia del barroco” (58). Exalta, principalmente, dos cuerpos sensualmente desnudos “Las dos nereidas rubias que tiran de una soga para sujetar la galera al muelle constituyen un resumen de las concepciones pictóricas de Rubens. Los cuerpos generosos se corresponden con su ideal de belleza femenina. Además, la posición de las nereidas –de frente y perfil- y sus posturas forzadas brindan el movimiento enérgico propio del barroco” (61). La idea de estos cuerpos generosos no tiene vínculo alguno con las “formas gordas” que destaca Delacroix.

Enfrentar ambas siluetas –cuerpo generoso y formas gordas- resulta interesante cuando enlazamos lo que el narrador en *La comedia del arte* proyecta. Camondo disfruta de su vida como pintor acompañado de su musa inspiradora y amante, Marieta, quien es retratada como una “mujer entrada en carnes” (Couve, 2003: 364), además de presentar una “gordura descuidada” (Couve, 2003: 364), indicios que nos sumergen en la idea de una musa inspiradora cuya silueta se asemeja más a la idea propuesta por Delacroix, cuerpos de “formas gordas”. Marieta, en

⁷ Óleo sobre tela (394 x 295 cm) de Pedro Pablo Rubens. Es un cuadro por encargo, el más importante de su vida, que forma parte del ciclo de la *Vida de María de Médicis*, quien había sido la reina de Francia como consorte de Enrique IV. El encargo fue realizado por la propia María, con la finalidad de reforzar su soberanía y legitimidad en unos tiempos en que su hijo Luis XIII entraba en conflicto con su madre. En este cuadro se representa un hecho histórico ocurrido el 3 de noviembre de 1600: María de Médicis llega a Marsella. Alegorías de Francia y de la ciudad la complimentan. Por encima, la sobrevuela la Fama. La composición es descentrada, con un dinamismo típicamente barroco. Junto a los personajes históricos o reales del plano superior coexisten los personajes mitológicos en el mar: monstruos marinos, sirenas, ninfas, en los que abundan los opulentos desnudos y los colores cálidos típicos de la escuela veneciana. Son Neptuno y las nereidas, que han acompañado al barco para asegurar una travesía sin incidentes. De esta manera elimina las fronteras entre lo histórico, lo terrenal y las fuerzas eternas. Fue pintado entre 1621 y 1625 y se encuentra en los fondos del Museo del Louvre.

contraste con las mujeres protagonistas de las obras de Rubens, no proyecta esta sensualidad, elegancia ni armonía, señalada anteriormente. Camondo es el único que atribuye a esos “deméritos” un valor y estima superior. Además de ser una “mujer entrada en carnes”, Marieta presenta una “gordura descuidada que indica que sólo era valorada y requerida por el pintor Camondo” (Couve, 2003: 364), características opuestas a la masiva admiración del cuerpo femenino en pinturas como *Las Gracias* de Rafael⁸ y *El juicio de Paris*⁹ de Rubens. El pensar en una “gordura descuidada” (Couve, 2003: 364) nos instala en las coordenadas, en la idea de belleza íntima de Couve, el cuerpo desatendido de la modelo da cuenta del proceso de deterioro y decaimiento del presente, no solo de la mujer sino del entorno en su conjunto.

Ahora bien, pensar en Marieta como la musa que inspira cuadros como *La venus del espejo*, podría parecer fuera de foco si centramos nuestra atención al siguiente detalle que nos entrega el narrador, luego de exaltar la figura de la mujer:

⁸ Óleo sobre tabla (17 x 17 cm) de Rafael Sanzio (1483-1520). Esta joya artística al decir de los críticos dialoga perfectamente con *Las tres Gracias* de Rubens, que un siglo después revitalizaría los cuerpos femeninos rubustos. Por un dibujo a pluma hecho por Rafael que se conserva en Venecia, se ve que el célebre pintor se inspiró en el grupo escultórico de las Tres Gracias de Siena para llevar a cabo su obra. Este cuadrito tan pequeño es una de las pocas obras mitológicas que pintó Rafael, que dedicó gran parte de su carrera a las pinturas religiosas y al retrato. Representa a las tres gracias que, según la mitología clásica, eran hijas de Júpiter y Eurínome. La obra de Rafael se ajusta perfectamente a las normas del Alto Renacimiento: armonía, proporción, simetría, reposo y belleza. Para romper un poco la horizontalidad de las figuras y darles algo de movimiento, las pinta en contraposto, apoyando el peso del cuerpo en una de las piernas, de forma que la cadera quede inclinada. Fue pintado entre 1504 y 1505 y se encuentra en el Museo Condé de Chantilly.

⁹ Pintura al óleo (199 x 379 cm) de Pedro Pablo Rubens. Generalmente considerado uno de sus últimos trabajos, la obra le fue encargada por Felipe IV de España con mediación del cardenal-infante Fernando de Austria, hermano de dicho rey y gobernador de los Países Bajos, para la decoración del desaparecido Palacio del Buen Retiro (Madrid). Se cuenta que éste visitó el taller de Rubens y al ver la obra, afirmó: “Es de lo mejor de su arte, pero las diosas están demasiado desnudas, y dicen que la figura de Venus es retrato de su mujer”. Rubens trata aquí el episodio mitológico en un formato apaisado, de tal manera que las figuras parecen formar un friso. Sentado en el tronco de un árbol, aparece el pastor Paris, quien tiene que elegir a la diosa más bella del Olimpo, con el aspecto dubitativo propio de tan difícil tarea. Fue pintado en 1639 y se encuentra en el Museo del Prado.

“exhibía cicatrices en el abdomen” (Couve, 2003: 364). Las cicatrices mostradas por Marieta suponen un acto voluntario de querer exponer las marcas de su cuerpo, sin recelo a lo que el resto podría pensar de ellas en su vientre. Asociar la elegancia de las protagonistas de *Las Tres Gracias* a una mujer que se muestra extravagante y notoria tal vez sería esperar demasiado.

Exhibir el propio cuerpo supone un estado de seguridad en sí misma de la modelo para ser elogiada, tanto por el pintor como por el público. Camondo ha celebrado constantemente a su musa inspiradora siendo motivo central de sus obras, dentro de las cuales contamos su propia vida. En la novela se menciona que, cuando el pintor no lograba concretar una de sus marinas, se dirigía inmediatamente a retratar a su amante, quien “conservando los zapatos puestos, caminaba cadenciosa hasta esa tarima improvisada” (Couve, 2003: 367). ¿Qué ve Camondo en aquella silueta abandonada? Una mujer cuyo presente se aleja de los años dorados que la vieron comenzar en el arte del desnudo, una mujer cuyo espacio físico se centra en una buhardilla que dista bastante del palacio de Bellas Artes. ¿Qué ve Camondo en Marieta, quien exhibe sus estrías en el paseo diario del balneario? ¿Qué ve en aquella mujer que vive en una residencial lejos de ostentaciones? ¿Qué podría ver Camondo en Marieta, quien desgrana porotos mientras es retratada por él? Pareciera ser que la belleza que proyecta Marieta solo es percibida por Camondo, su pintor y amante.

Pensar la belleza materializada en un cuerpo descuidado y abandonado admite una mirada diferente a lo normalmente establecido como bello, pero ¿acaso la belleza no es comprendida como la descripción de cualidades intrínsecas de ciertos objetos?

Si la musa inspiradora es Marieta, con los atributos antes descritos, necesariamente el artista inspirado debe ser tan extravagante como su modelo. Si Camondo logró ver la belleza en las cicatrices y en la estrafalaria Marieta nos muestra que estamos frente a un verdadero artista, alejado de lo normativo y lo tradicional.

3. Las mujeres de Alonso Camondo: belleza/fealdad

Eco, en *Historia de la belleza* (2009), hace una distinción entre lo que podríamos comprender como belleza práctica y la belleza sensual, aclarando que “la belleza holandesa, en resumen, es libremente práctica, mientras que la que se representa en la corte del Rey Sol con Rubens es libremente sensual” (Eco, 2009: 209). No podemos distanciar a Rubens de la sensualidad y armonía que emanan los cuerpos femeninos en sus lienzos, cuerpos que para la época fueron considerados como un nuevo ideal de lo que la belleza femenina podía hacer ostensible. El pintor barroco logró trasladar el concepto de belleza femenina a un plano que ni la época, ni el barroco podía imaginar, logrando lo que hasta nuestros días resulta ser complejo, admirar las curvas de la mujer robusta, corpulenta, vigorosa.

La exposición de Marieta supone el gusto de querer mostrarse ante la gente, el gusto por la exhibición ante el público de Cartagena que, claramente, no tiene el conocimiento suficiente para “admirar” su figura. La exhibición de la musa proporciona puro goce, como puntualiza Eco:

Libre de los dramas del siglo (Rubens pinta durante la guerra de los Treinta Años) y de las imposiciones morales de la Contrarreforma, la mujer de Rubens (como Hélène Fourment, su jovencísima segunda esposa) expresa una belleza sin significados, recónditos, alegre de existir y de mostrarse (Eco, 209).

Hélène Fourment es quien protagoniza la mayoría de los cuadros de Rubens, siendo el objeto de admiración que propone el pintor como nuevo ideal de belleza femenina del barroco¹⁰. La descripción que se hace de Marieta y de sus atributos se proyecta en la línea de la propuesta plástica de Rubens, donde el aprecio por esa abundante naturalidad se impone, en el caso de la novela, en un contexto menesteroso y marginal, donde la condición exhibicionista toma otros alcances.

Si bien Marieta es presentada como la musa de un artista marginal hay ciertos gustos en ella que distan bastante de lo que podría considerarse poco refinado a derechamente pobre. El narrador menciona que Camondo poseía enseres finos y juegos de porcelana cuando convivía con Marieta, “pero en un entorno tan insólito y original, que un azucarero de plástico sobre la ventana frente al mar, adquirido en un baratillo de San Antonio, tenía un peso, una proyección que jamás alcanzaron sus juegos de porcelana y enseres finos cuando convivía con Marieta” (Couve, 2003: 377). A pesar de que no se mencionan que los utensilios son exclusivamente de ella,

¹⁰ A cuatro años de fallecer su primera mujer (1626), Rubens se vuelve a casar, ahora con la hija de 16 años de un próspero comerciante, llamada Hélène Fourment. La joven prontamente se convirtió en la modelo habitual de numerosos cuadros, algunos de los cuales hoy son ineludibles como *Las tres gracias* (1635), *El jardín del amor* (1633), *Het Pelsken* (1638), *El origen de la vía láctea* (1637), *Andrómeda* (1622), *Venus y cupido* (1606-1611), *La fiesta de Herodes y Salomé* (1635-1638), *Venus, Marte y cupido* (1630).

se comprende que no vivían tan mal como suponen las específicas caracterizaciones de ellos y las descripciones de su entorno.

Cuando Marieta decidió optar por la fotografía y despreciar la pintura¹¹, Camondo se vio envuelto en momentos de soledad y desamparo, lo que lo llevó a permanecer ensimismado más tiempo de lo normal “desafiando viento, lluvia, humedad y pena, acudió cada día frente al mar a retratarlo” (Couve, 2003: 376). El pintor sintió tanta angustia de la soledad que lo rodeaba a diario, que un día decidió poner fin a su vida lanzándose al mar; sin embargo, ese día iniciaría un nuevo capítulo junto a otra extravagante mujer, con la cual pondría las cosas en perspectiva.

Helena, la loca que corría todos los días a orillas de la playa buscando a su esposo perdido, creyó que Camondo lo era por lo que decidió llevarlo a casa y tratarlo como tal. Se la describe como una mujer que “siempre vestida de harapos, con calzado hecho pedazos, comía con los perros, dormía bajo las gradas” (Couve, 2003: 376). Las características que modelan a Helena difieren bastante de lo que sabemos de Marieta. De la primera conocemos su vestimenta, sus costumbres y su entorno, de la segunda importa, más que el resto, su silueta, su cuerpo. Helena, ya cumpliendo el rol de pareja de Camondo, no logró nunca ser la musa inspiradora, ya que cuando estas dos almas unieron sus caminos, el pintor dejó de ser, precisamente, un pintor y comenzó su vida como amante.

¹¹ Marieta escoge a Gastón el fotógrafo y desprecia a Alfonso el pintor. “La pareja toma como norma el anonimato y el silencio; y la modelo en brazos del fotógrafo, traicionando al pintor realista, suena a moraleja: ¿acaso no ha suplantado en cierto modo un oficio al otro? ¿Es que no se han derivado de la fotografía las más grandes realizaciones visuales del siglo?” –más adelante insiste- “Yo, Marieta, te puedo retratar en un instante –le advierte- ; no es necesaria tan pose ni tanta fatiga” (Couve, 2003: 373).

“En un primer tiempo, Camondo quedó hechizado con Helena” (Couve, 2003: 377) nos indica el narrador, escenario que vulnera y trastorna la vida de Camondo quien tranza su pasión (la pintura) por su faceta de amante, pareja y compañero. Sin embargo, aunque el texto menciona que “el pintor y la insana se divertían a morir” (Couve, 2003: 377), el recreo tuvo un precio bastante alto para el artista: “bajó unos cuántos peldaños de categoría” (Couve, 2003: 377). Si ya pensábamos en él como un pintor que valoraba cuerpos exagerados y descuidados como los de Marieta, pensar que está cómodo compartiendo esta etapa de su vida con una mujer que bordea la ruina y luce como indigente es, exactamente, bajar su calidad de vida.

En términos simbólicos, cuando Camondo consideró que los enseres de Helena, plástico barato, tenían mayor peso que los de porcelana de Marieta, se logra visualizar la decadencia en el ámbito de lo estético y lo personal, para ello basta recordar la descripción del azucarero de plástico ante los enseres finos que rodeaban al pintor, escena que percibimos como una perfecta naturaleza muerta. En momentos como este es que notamos esa “belleza íntima” que rige los movimientos del personaje. Lo valorado por el pintor dista de las apreciaciones estéticas académicas que ubican como ejemplares registros contrarios a los que Camondo adhiere. ¿Cómo es posible que vajilla barata y cortinas de la ropa usada pudieran tener un mayor peso ante la mejor calidad de los aparejos que poseía con Marieta?

La hermosura, la puesta en valor, de los elementos pobres y miserables que representan a Helena hunde lo que Camondo y Marieta construyeron a base de costosos y sólidos elementos que representan la figura de esta última. La belleza

concebida en otra esfera de la vida, fue la que logró resaltar de Helena lo que, poco a poco, cautivó y enamoró a Camondo una vez más. Los elementos pobres y miserables, mencionados con el fin de retratar a Helena, permitieron en ambos euforia, calidez, pasión y amor:

La pareja redescubrió la vida doméstica, y aunque Camondo bajó varios peldaños de categoría, se sintió eufórico al adquirir vajilla barata, cortinas en la ropa usada, en fin, alhajar su nueva vivienda como si nunca antes lo hubiese hecho; pasaba en limpio su anterior etapa hogareña, calcaba de mejor a peor, pero en un entorno tan insólito y original, que un azucarero de plástico sobre la ventana frente al mar, adquirido en un baratillo de San Antonio, tenía un peso, una proyección que jamás alcanzaron sus juegos de porcelana y enseres finos cuando convivía con Marieta (Couve, 2003: 377).

La belleza en lo plástico, en lo barato y ordinario hizo que el pintor lograra cierta armonía con su nueva vida y con su nueva mujer que, lejos de ser una nueva Marieta, representa un quiebre o renuncia a la actividad plástica, tal vez por sentirse defraudado por ella.¹²

Ahora bien, pensar en ambas mujeres que lograron entrar en la vida amorosa de Camondo y asociarlas a la decadencia no es coincidencia, ya que es él quien decide unir su vida a dos tipos de mujeres, diferentes y distantes, para que complementen la suya. Por una parte, Marieta, quien siempre figuró como una mujer

¹² No podemos olvidar que la historia vital de Adolfo Couve se encuentra fundida en muchos lugares con los personajes que circulan en su obra narrativa. Basta con pensar en Augusto y Camondo personajes centrales de *La lección de pintura* y *La comedia del arte*.

cuya sensualidad y extravagancia eran características propias y deslumbrantes; por otra parte, tenemos a Helena cuya forma de vida se asocia a la de un menesteroso.

¿Qué cautiva tanto a Camondo? La decadencia que representan ambas: Marieta, cuya silueta pareciera estar olvidada tanto por ella como por los dioses, sigue siendo la admiración de Camondo, quien la alaba mientras pinta y pasan las horas encerrados en la buhardilla del tercer piso de la residencial San Julián. La gordura descuidada ya mencionada no podía ser requerida por otro más que por nuestro protagonista, ya que sólo él podría rescatar del abismo tal figura desechada por la belleza para hacerla tal, una silueta digna de admirar; Helena, quien se caracterizaba por poseer elementos baratos que adornaban el lugar que ambos llamaron casa, asimismo como ocurrió con Marieta, Camondo logró redimir de la profundidad de lo marginal aspectos de Helena dignos de admirar y rescatar para exaltar las cualidades que la hacen única a ojos del pintor.

Si bien ambas mujeres complementan espacios diferentes en la vida del personaje, una el plano artístico y otra el plano afectivo, las dos surgen de la insistencia de Alonso por rescatar la belleza de ambas personalidades decadentes y marginales, aquella belleza íntima percibida por él, tal vez, solo por él. Para Camondo y el lector, ¿qué más bello que la inspiración de una mujer amante cuya perfección corporal ha descendido a los infiernos para representar la decadencia femenina? Además, ¿podría haber algo más hermoso que decidir que, por sobre todas las cosas, está el “azucarero de plástico sobre la ventana frente al mar, adquirido en un baratillo de San Antonio” (Couve, 2003: 377)? Anteponer la belleza que solo a los ojos de

Camondo es belleza y plasmarla en aspectos cotidianos de su vida es, sin duda, rescatar lo decadentemente bello.





**Capítulo III:
Acerca de los espacios noveles marginales**

No hay objeto tan feo que, en determinadas condiciones de luz y sombra o de proximidad con otras cosas, no parezca bello. No hay objeto tan bello que en determinadas condiciones no parezca feo.

-Oscar Wilde

Como hemos analizado anteriormente, los lugares físicos que rodean a los personajes de la novela se caracterizan principalmente por ser marginales, es decir, descuidados y con un aspecto deplorable, lo que los hace poco atractivos para visitantes ocasionales como para los lectores. A pesar de ello, es Camondo quien logra ver la verdadera belleza que esconde cada uno de los espacios que él habita. La residencial pasa a ser de un lugar lleno de gente desconocida y pasajera a convertirse en el espacio donde reina el arte, la pintura y el modelaje, que solo tienen sentido para el protagonista.

Asimismo, el circo retratado en la novela es un espacio que representa lo deplorable tanto por el lugar en que se encuentra como por su dueño, su espectáculo y sus trabajadores. Es por ello que es necesario destacar la calidad del espacio igualmente marginal y descuidado que la residencial, así como también de la playa. Este último supone dos ambientes: el netamente físico en donde predomina la suciedad, el abandono y la vulgaridad; y el abstracto, lugar en el que Camondo decide invocar a Apolo, situación ya extraña para el entorno como para el mismo dios.

1. La residencial como espacio para la exhibición

Cuando el narrador nos describe a Camondo y Marieta apenas bajándose del bus, intenta situarlos en un espacio físico acorde a lo que ellos proyectan. En primera instancia los establece cercanos a la playa de Cartagena, la cual se describe como un lugar repleto de veraneantes, ya que apenas había espacio para unas cuantas personas más “no había espacio, sólo cabezas, quitasoles y un gentío tan abigarrado como la arena. ¿Dónde poner un alfiler?” (Couve, 2003: 364). Apenas comienza la historia el narrador los ubica en un espacio saturado, tanto de personas como de sonidos poco armoniosos y vulgares. Quien narra hace hincapié en lo bullicioso que se demuestra el lugar, “A veces una voz precisa se desprende del resto del concierto y luego retorna al griterío general” (Couve, 2003: 364), dejando en claro que, para ser un espacio referido en la bienvenida, está muy alejado de ser cómodo y agradable.

Al finalizar su paseo por la playa de Cartagena, los protagonistas se establecerán durante gran parte de la novela en la residencial San Julián, lugar que el narrador reconoce ya haber visitado antes, “Entraron en la residencial San Julián. ¡Y pensar que yo pernocté tantas veces en ese alojamiento!” (Couve, 2003: 365), mencionando de inmediato que existe la posibilidad que narrador y personaje se encontrasen en el lugar, “lo que no tengo claro es si en la época en que Camondo arrendó la buhardilla del tercer piso yo aún vivía allí” (Couve, 2003: 365).

A propósito de lo mencionado por el narrador se hace necesario destacar que Camondo y Marieta “se instalaron en el tercer piso de la residencia, en un cuarto azul

de techo inclinado que caía a plomo en el fondo de la pieza, al frente de una pequeña mansarda que se abría a la inmensidad de esos dos celestes, el del mar y el cielo, separados por una imprecisa línea de horizonte que dividía ambas tonalidades” (Couve, 2003: 366). De aquí, sabemos que la pareja se estableció en la buhardilla de la residencial, es decir, en el último piso, en una habitación apartada del resto de las piezas que conforman la residencial, además se hace alusión al paisaje que Camondo tiene acceso gracias a esa ventana que llevaba a admirar, a diario, el cielo y el mar, las tonalidades de azules que se entremezclan en el horizonte. Así, los artistas podrían poseer mayor privacidad y exclusividad dentro del lugar. La buhardilla que compartía la pareja cumplió el rol de variadas habitaciones para ambos, algunas veces compartían el gusto por el arte y Marieta posaba para Camondo mientras él plasmaba su figura en lienzos, otras convertían ese espacio de trabajo y arte en uno más íntimo donde pasaban horas amándose bajo las sábanas.

Dicho espacio no era tan suyo como les hubiera gustado, a pesar de que ambos son artistas que desean dar a conocer su arte, sin duda requerían de un momento a solas cuando necesitaban amarse o posar y pintar. Algunas veces, las moradoras de la residencial se pasaban momentos espiándolos a través de la cerradura ya que les parecía extraño que esta pareja de excéntricos pasase tanto tiempo encerrada en la buhardilla. A pesar del encierro, lograban espiar a la pareja de artistas. Lo anterior da cuenta de un espacio íntimo violado por la curiosidad que vulnera los derechos de los residentes, si bien la residencial es un espacio de transición que no suele hospedar durante tanto tiempo a sus pasajeros es menester propiciar un espacio

que no vulnere los derechos de privacidad de cada huésped, derecho que es altamente ultrajado por las dueñas de la residencial y algunas residentes de la San Julián. Asimismo, el narrador las define como “las viejas de la San Julián” (Couve, 2003: 367), fórmula con la que subraya esa enfermiza actividad del espía que busca saciar su sed voyerista a través de la cerradura.

Tan poca es la privacidad en la San Julián que las dueñas del lugar, al conocer las cosas que pasaban dentro de la habitación de los artistas se atrevían a juzgar a Marieta llamándola puta por posar desnuda ante el pintor y emitían discursos alentándose una a otra para echar a la mujer: “Hermana, pídale la pieza, si esto no puede ser, mal que mal ésta es una casa decente” (Couve, 2003: 369) ¿Qué tan decente como para que las dueñas sacien sus deseos de curiosear a través de las cerraduras? Y no son otras residentes que transitan por la residencial, son las propias dueñas quienes vulneran la intimidad de sus clientes.

Si bien las residenciales suelen ser, como hemos mencionado, un lugar de transición, es necesario que quienes habitan estos lugares se sientan como en casa, en un espacio propicio para desenvolverse de óptima manera en el sentido hogareño, ya que por dicha razón deciden visitar tales lugares que los acogerán durante el tiempo que los requieran. A medida que transcurría el tiempo Marieta comienza a sentirse incómoda por los dichos de las dueñas del lugar, por ello es que comprendemos el espacio de la residencial como uno en el que Marieta es constantemente juzgada por sus aficiones: como modelo y musa de Camondo. Es aquí donde nos damos cuenta que las hermanas, dueñas de la residencial, carecían de conocimientos básicos de lo

que el arte proyecta, por lo tanto, comprendían erróneamente las actividades de Alonso y Marieta. En algún sentido aquel lugar parece un ambiente inapropiado para el arte y para el amor, debido a la constante intervención de las hermanas en la cerradura de los Camondo. Ello, por supuesto, da cuenta de un espacio prosaico y vulgar que se resiste a las expresiones artísticas, aun cuando ellas sean tan ordinarias y comunes como el lugar que las recoge.

Las residenciales están constantemente recibiendo y despidiendo todo tipo de gente, desde familias enteras que solo están de paso para vacaciones, pasando por grupos de viejas que no saben a dónde ir, hasta una pareja de excéntricos que busca intimidad en una buhardilla¹³. Si bien la residencial San Julián recibió a la pareja de artistas en sus dormitorios, a decir verdad, la estadía de ambos se vio afectada por el prejuicio de las dueñas y de los habitantes que no permitían que esas “cochinadas” estuvieran ocurriendo bajo el mismo techo.

Ahora bien, no podemos olvidar que durante un momento la buhardilla de los Camondo fue la guarida del arte mediante la musa de Apolo, quien, llevando la mitología a Cartagena¹⁴, se vio en la obligación de actuar ante el pintor y la musa, precisamente en la residencial. Al finalizar el texto, y ver que Alonso no aparecía por ningún sitio, Marieta comenzó a impacientarse buscando desesperadamente al pintor. La musa del dios, dando pistas de conocer el paradero de Camondo, le muestra a

¹³ En *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) de José Donoso de igual manera se instala la historia en Cartagena, lugar donde además los protagonistas también buscan tener intimidad debido a que en Santiago las presiones sociales y familiares no les permitía consumir su amor.

¹⁴ Sobre la dimensión mitológica del texto nos detendremos más adelante, en el capítulo IV “El margen a la luz de la alta cultura”.

Marieta una fotografía de carnet, lo que la llevó a la desesperación y, sin pensarlo dos veces, siguió al joven de extraña figura. Luego de un largo recorrido llegaron a la buhardilla de la San Julián, lugar que por un tiempo fue el hogar de ambos artistas y que, tras la muerte de la Pilita, una de las hermanas dueña del lugar, fue desmantelada por los residentes dejando este espacio físico a merced de las inclemencias del tiempo y el abandono. Finalmente, y a pesar de todo, en tal buhardilla reinó la mayor expresión de arte que Cartagena podría imaginar, la conversión de Camondo en arte petrificado¹⁵.

Sin embargo, consideramos que la residencial fue un espacio de ruina, ya que permitió la pérdida tanto de sus enseres como de sus miembros. Además, la miseria estuvo siempre presente en el lugar, comprendiendo esto como una falta de valor de parte de las dueñas y los pasajeros, quienes fueron cómplices de la anulación del arte en el lugar limitando la libertad de expresión tanto de Marieta como de Camondo, interfiriendo e interviniendo en su libertad artística.

¹⁵ “Una vez en la torre, la que habían recubierto con paños negros para volverlo un lugar diferente, el joven quitó la bolsa a la mujer, quien se enfrentó a Camondo. Estupefacta, la modelo retrocedió unos pasos. La réplica del viejo era colosal, sólo a escasos centímetros se advertía que se trataba de una figura de cera, porque a cierta distancia daban ganas de hablarle, mostraba sus rasgos, ademanes y la mirada tan verídicos, que Marieta en su anhelo de encontrarlo con vida, se le echó encima, abrazando contra su cuerpo ese volumen rígido que se golpeó contra el muro.” (Couve, 2003:430)

2. Circo. Espacio lúdico y marginal¹⁶

A pesar de que la novela está centrada en el balneario de Cartagena no es extraño notar que Couve decidió integrar diversos lugares que incrementan aún más el carácter marginal del enclave, dando a conocer espacios ordinarios como la ya mencionada residencial San Julián. No obstante, el autor describe otros emplazamientos: la playa, la buhardilla, la casa de Helena, el taller, etc.; de esta manera nuestro autor crea una especie de catálogo de espacios alrededor de Cartagena que van complejizando lo sucedido en el balneario. Si bien el narrador se empeña en mostrarnos lo decadente que es dicho espacio físico, hay lugares que muestran su decadencia y ruina por sí solos, como lo es el circo. Conocemos la existencia de esta instalación en la mitad de la novela, con la aparición de Bombillín, el payaso del lugar, quien mantiene, sin saberlo, en éxtasis a Marieta.

Bombillín es un payaso singular que recorre diariamente el callejón para llegar a su destino: el circo; y que además lo hace siempre disfrazado de algún personaje que expondrá en su espectáculo. De aquí es importante destacar que Bombillín nunca se muestra como ciudadano normal, desconocemos su nombre y su procedencia, pareciera que permanentemente intenta esconder su identidad. De él solamente sabemos que recorre las calles de Cartagena y San Antonio como payaso y en ocasiones como abeja. De su rol de payaso podemos señalar que lo representa un

¹⁶ Múltiples son los lazos que son posibles de encontrar entre la propuesta plástica de Pablo Picasso y la propuesta literaria/visual de Adolfo Couve. En el período denominado *Azul y rosa*, el pintor español trabaja una serie significativa de marinas (playas) donde se sumaban familias de arlequines o payasos que de algún modo van componiendo una escena que dialoga con la práctica de Couve en *La comedia del arte*, donde Bombillín asume el rol de los arlequines picassianos.

hombre joven, casado, con numerosos hijos y que gusta vestir con su lúdico traje que en sus constantes paseos por la playa, de ida y regreso al circo, rescata algunos pesos realizando sus rutinas en la micro: “prefería acudir así hasta la tirillenta carpa de un circo de fieras en San Antonio, donde trabajaba, ya que conseguía algunas monedas contando chistes en las micros” (Couve, 2003: 407). La carpa tirillenta del circo da cuenta de un espacio descuidado, harapiento y en ruinas, es decir, Bombillín acudía todos los días para realizar su espectáculo a una carpa hecha pedazos que tenía por función general hacer reír a la gente con su espectáculo. En un espacio tan decrepito pareciera imposible la virtud de la risa¹⁷.

Si Cartagena es un espacio marginal no es extraño pensar que todo lo que rodea esta playa debe estar al mismo nivel de decadencia a pesar de que el circo no se encuentre precisamente en el balneario, sino más bien al sur, lugar igualmente periférico. El circo, lugar del espectáculo y del jolgorio, es proyectado en la novela como un espacio marginado desde su descripción material hasta la descripción de su dueño. A pesar de que no se hace mención en ningún momento a la calidad del espectáculo y cómo este entretiene al público, podemos imaginar, a través de lo que apunta el narrador respecto de Bombillín y sus diálogos como “Dame la miel, dámela toda” (Couve, 2003: 408), que uno de los aspectos que caracteriza este circo es la pobreza del show, lo subido de tono en algunos casos de las escenas, el elenco y todo lo que proyecta un inexorable retrato del espacio vulgar y decrepito.

¹⁷ Como olvidar *Candilejas* (1952) la célebre comedia dramática de Charles Chaplin en que el cómico encarna a un payaso que rompe radicalmente el principio de base del payaso cuando a pesar de su traje y pintura llora amargamente al verse acabado y alcohólico.

Como ya hemos mencionado, los circos son instalaciones que transitan por los suburbios y los márgenes de las ciudades por la sociedad. A pesar de que podemos encontrar espectáculos de calidad que entretienen y merecen la pena ser visitados, hay otros que en realidad son una pobre interpretación de chistes repetidos, funciones baratas y protagonistas que no están a la altura de grandes y renombrados espectáculos circenses mundiales. Si San Antonio posee un circo, podemos decir que está más cerca de la decadencia que del glamour.

En un momento de la novela se hace mención a un aspecto de lo que podríamos pensar es una de las entretenciones del circo. Luego de que Camondo tuviera encuentros con la musa de Apolo, el pintor, a partir del aspecto singular de ella, cree que sería buena idea sugerirle que se uniera a “esa carpa agujereada con la jaula rodante apoyada contra la lona, y ese par de felinos impávidos que el público curioso acariciaba tras los barrotes” (Couve, 2003: 425). El aspecto físico que recrea Alonso da cuenta de la poca preocupación por proyectar un ambiente limpio y digno de un buen espectáculo circense. Si Camondo fue capaz de sugerirle a su musa, desconociendo su origen, que se integrara al elenco del circo, quiere decir que el protagonista la ve tan descuidada y ajena que solo puede imaginarla en dicho ambiente, en uno deplorable e inmundado como ella.

Por lo general, cuando pensamos en circos lo hacemos inclinando nuestra visión a un espacio en el que se admite la exhibición de rarezas, la exhibición de esos personajes que no tienen cabida en otro contexto, es por ello que Camondo pensó, en primera instancia, ofrecer ese espacio a la musa, este joven con barba de aspecto

afeminado. La impronta de este joven varón no parece coherente con lo que proyecta su rostro, por supuesto, su barba lo/la va consolidando dentro de los personajes típicos de los circos de fenómenos: la mujer barbuda. A pesar de que el circo puede tener su contraparte presentando un espectáculo digno de ser admirado y venerado por el público, en lugares como Cartagena o San Antonio es poco probable que tengamos distracciones de categoría sin caer en lo burdo, en los chistes repetidos y la diversión decadente.

3. Arte en la arena, un horizonte anacrónico

El balneario de Cartagena, como hemos mencionado anteriormente, supone un espacio tanto de olvido como de decadencia por el hecho de pertenecer a la periferia y de estar en un lugar lejano de la capital, es por ello que considerando que Camondo eligió tal lugar para pintar, retratar y vivir debe suponer alguna razón de peso.

Como hemos visto, nuestro artista dista bastante de lo convencionalmente aceptado: retrata desnudos vulgares y pinta marinas *in situ*¹⁸, convoca dioses en la playa, etc.; es decir, su estilo de vida resulta anacrónico, fuera de lo tradicional y lo normativo. Al no ser “normal” se hace poco probable que él se sintiera cómodo en lugares tradicionales y comunes. Con ello, queremos destacar que la personalidad y la propuesta plástica de Camondo no encajarían, bajo ningún punto de vista, en lugares

¹⁸ Subrayamos esto a propósito del estado del arte actual en que las técnicas digitales han dejado de lado el trabajo plástico de campo. Los personajes de Couve suelen moverse en esta línea, tal vez, por el desprecio del mismo Adolfo Couve por las formas plásticas de vanguardia.

centrales y convencionales como Santiago, capital de Chile. No podríamos imaginarnos al pintor retratando marinas en un lugar en que no hay mar, trazando la silueta de Marieta con el bullicio insoportable de ciudades habitadas por la exageración de la metrópolis, inspirarse bajo el hedor de la ciudad.

Cambiar el cemento por la arena y el ruido de un motor por el cantar de las gaviotas, nos lleva a pensar que Camondo realmente necesitaba ser él, en un lugar donde no se sintiera limitado ni criticado por su arte y la forma de hacerlo. A pesar de ello, sabemos que las dueñas de la residencial criticaron todo de Camondo cuando pudieron, entrometiéndose en lo más íntimo de su desempeño. Independiente, las críticas fueron menos cuando Camondo logró sobrepasar los límites de su autenticidad. Si bien su fuerte eran las marinas, los retratos de Marieta lo hacían alucinar frente a tanta belleza concentrada en un solo cuerpo, momentos que hacían relucir más aún sus dotes artísticos.

Sabemos, gracias a las intervenciones de Mimi D'Alborio, acerca del origen de Camondo y, gracias a Marieta, acerca de sus inicios artísticos; sin embargo, ignoramos cómo llegaron a conocerse, cómo empezó la admiración y el amor entre ambos y cómo, en cierta medida, fueron dependientes el uno del otro. Además, desconocemos el estadio anterior de ambos, ¿de dónde venían? ¿Fue la suerte quien los llevó a Cartagena o era el destino final que buscaban ambos? Como señalamos, ignoramos esos datos, pero, a pesar de ello, sabemos con exactitud que Cartagena, el balneario, la playa era para ellos, un espacio a la medida de ambos. No hay un mejor

lugar para ser artista que Cartagena, no hay un mejor lugar para Camondo que la playa de Cartagena.

Playa y pintor, entonces, comparten el margen. Cartagena es, sin lugar a dudas, uno de los balnearios olvidados de las costas chilenas y Camondo, es un pintor cuyo estilo y excentricidad no genera vínculos con la normatividad. Ambos representan el olvido del mundo. Si bien la figura de la playa suele ser asociada a la libertad, la playa de Cartagena representa la tristeza, la decadencia y el olvido, elementos que la sitúan en uno de los espacios marginales por los que se mueve Alonso Camondo, el pintor que deambula por ella y no por las calles asfaltadas de la región metropolitana.

No podemos negar que la playa abre un sinfín de posibilidades tanto físicas, como artísticas y emocionales. Un lugar amplio que no presenta límites debería considerarse una especie de paraíso para todo artista y, en cierta medida lo es, pero no podemos negar que Cartagena, a pesar de no presentar límites, presenta otras dificultades. Si bien el paisaje es libre y enriquecedor, el balneario es sucio, descuidado, marginal, decadente; en síntesis, un sitio deplorable. Lo que presentaría ciertos disgustos en cualquiera en Camondo pareciera ser que no, en él vemos cómo logra una afinidad con la marginalidad, con la playa sucia y el espacio olvidado.

Además de la habitación de la residencial San Julián, la playa es uno de los espacios físicos que ha visto cómo Camondo crece a diario junto al arte. Las marinas son su gran pasión, tanto que si llegase a fallar en uno de sus lienzos cuyo

protagonista es el mar se ofusca al extremo de negarse a visitarlo por un tiempo y dedicarse a pintar a su amada Marieta. El mar representa para él un espacio de expresión,

Muy temprano, antes de que los veraneantes oscurecieran y trajinaran la playa, cuando los primeros rayos del sol tropezaban con las basuras y accidentes que la muchedumbre había dejado en el extenso arenal, el artista se dirigía hasta el final de esa descomunal distancia, aquella de olas silenciosas como el graznar mudo de gaviotas y pidenes. Ya entre las dunas abría su atril, ensartaba el quitasol de lona, preparaba el piso, los colores, la tela y se daba a la difícil tarea de traducir la realidad, introduciéndola en esa superficie plana (Couve, 2003: 366).

Tal era su vínculo con la naturaleza marina que, al pintar las olas y el azul del mar “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 en la misma inmensidad del océano se percibiera un diminuto rectángulo de inmovilidad” (Couve, 2003: 366)¹⁹, queriendo, claramente, que su cuadro sea la copia fiel de una realidad marina, una realidad que no es común de ver en lugares céntricos cuyo espacio está rodeado de elementos ajenos a lo natural. En la playa, sucia y abandonada, está lo que Camondo desea y necesita: libertad artística, libertad de expresión, tal vez porque playa y pintor, como dijimos comparten el margen.

¹⁹ Aun cuando Couve ha declarado distancia irreconciliable con las manifestaciones artísticas de vanguardia, no podemos dejar de reconocer aquí una de las líneas desarrolladas por el artista belga René Magritte, cuya genialidad pasa fundamentalmente por el interés por borrar los límites entre lo natural y lo pictórico. Véase *La tentativa de lo imposible* 1928, *La condición humana* 1933, *Reproducción prohibida* 1937, *Imperio de la luz* 1950, *Amigo del orden* 1964,

Esta marginalidad social que supone la playa de Cartagena tiene una proyección en la imagen marginal de Camondo. Pintor y playa, Camondo y Cartagena, óleos y marinas unidos a través de la decadencia, el olvido y la tristeza.





**Capítulo IV:
El margen a la luz de la Alta Cultura**

Aun cuando consideremos la residencial, el circo y la playa como espacios físicos que demuestran lo deplorable del lugar, no podemos dejar de señalar cómo, de manera muy sutil y a través de pequeños destellos, logramos ver arte en el balneario a través de la incorporación de elementos de Alta Cultura que rodean a nuestros protagonistas.

1. Cartagena, el balneario mitológico

El primer capítulo de la novela titulado LA COMEDIA DEL ARTE, se centra principalmente en la historia que protagonizan Alonso Camondo y Marieta en su llegada a Cartagena, lugar que sorprenden ambos personajes al ser tan notorios y diferentes a cualquier residente del balneario. Asimismo, la historia sigue su curso cuando se enfrentan de manera abrupta a problemas amorosos y, en cierta medida, a problemas existenciales que los acechan de manera constante. Poco a poco el narrador nos sumerge en la vida cotidiana del balneario, en sus personajes y su cotidianidad. Si bien en el comienzo de la obra pareciera que la historia nos transportará a una novela cuyos problemas amorosos serán el centro de sus líneas, al continuar el escrito nos damos cuenta que el amor en la obra es solo una arista. Llegando al segundo capítulo para finalizar en el tercero nos damos cuenta del real inconveniente que rodea al protagonista, su problemática con el entorno, el arte y Apolo.

ABJURACIÓN DE CAMONDO es el nombre que Adolfo Couve decide dar al segundo capítulo de *La comedia del arte*. Con esto, podemos aventurarnos a pensar

en un drástico cambio para el protagonista de la obra quien hemos visto sufrir pequeñas transformaciones a lo largo del primer capítulo gracias a los amores y desamores en el balneario. Con el término abjuración nos adentramos a un cambio aún mayor ya que no es solo una metamorfosis que seguiremos evidenciando en el artista sino, además, seremos testigos de algún tipo de abandono. Cuando Camondo se da cuenta que lo suyo con Marieta no logró superar los obstáculos que la vida artística les presentó y que ya la vida marital no era tan intensa como antes decidió dar un vuelco en su vida artística.

Si bien el cambio podía darse en el plano afectivo y personal, Camondo decidió una renuncia del tipo artístico y voluntario. Al ver que la relación con Marieta no mejoraría decidió cambiar otro plano de su vida: “Es necesario hacer un acto oficial de renuncia al arte, al que le hemos fallado y que en la actualidad no nos respalda; es preciso devolver a Apolo y las musas los símbolos del talento regalado” (Couve, 2003: 397) sentenció el pintor. El discurso que pronuncia el artista plástico es bastante decidor ya que acepta la idea de que su talento artístico se debe a un regalo de Apolo y no a la gracia propia. Esto supone un antes y un después tanto para Camondo, como para Marieta y el lector ya que desde el inicio de la obra se comprendía a Camondo como un artista con un talento único que lograba cautivar a su público y a su musa gracias a las excentricidades e ideas únicas, además de su conocimiento pleno frente a las artes.

Al atribuirle a Apolo la responsabilidad de su talento, el protagonista deja en evidencia que está consiente de aquello, además de dar a entender que como artista su

talento es solo un préstamo que no fue capaz de pagar. Al saber su situación, Camondo se dispone a citar al dios en medio de la playa de Cartagena, con los ojos vendados pronunciando las siguientes palabras:

¡Oh!, dios de la belleza, de la luz, de las artes, la adivinación, hijo del mismo Zeus y de la diligente Leto, hermano de Artemisa, señor de Delfos, amo de Delos, a ti elevo mis preces, vengo a devolver lo que sólo consideré un préstamo; ya estoy viejo, mis piernas endebles, mis ojos cansados, además he fracasado, soy un pintor mediocre, me obligaste a vivir bajo tu designio, y en esa protección amé, crecí y todo lo demás. Hoy que me siento liberado de tu tuición, te repito, me hallo viejo, solo, y conviviendo con una pobre mujer que ofició de modelo para tu gloria y satisfacción. Cada noche siento cómo se remece su catre solitario, la pobre infeliz, imagino, se torna de costado al otro en su horrible y preocupante desvelo. Hoy somos unos seres inservibles que reclamamos la justa compensación que tú y tu cohorte nos adeudas; libéranos del pasado, de tu acoso, quisiéramos vivir como el común de los mortales (Couve, 2003: 397).

Con esta declaración Camondo se reconoce como un pintor desgastado, inservible, que está viejo y fuera de forma física para el arte. Dicho diagnóstico lo lleva a una categórica sentencia: “he fracasado, soy un pintor mediocre” (Couve, 2003: 397). Con esto podemos comprender que el protagonista se siente artísticamente agotado y que no logra superar las expectativas que Apolo tiene para él. Como el mismo Camondo lo expresa, Apolo es el dios de la belleza, de las artes, la perfección, la armonía y el equilibrio, además de ser conocido como el encargado de las musas, elemento necesario de destacar.

La relación que mantienen Apolo y Camondo se manifiesta a través de los actos y súplicas del protagonista, pidiendo y convocando al dios. Luego del proceso antes mencionado, Camondo termina su discurso diciendo “Ruégote, Apolo, hijo de Latona, me concedas el gozar, sano de cuerpo y de juicio, el modesto bien que he guardado con mi trabajo, y que no pase vejez afrentosa” (Couve, 2003: 398) y esperando una respuesta, aún con los ojos vendados, ocurre lo impensable.

Apolo, el dios de la belleza, insistimos, es el responsable del talento de Camondo, quien a sabiendas de esto no logra lo que el dios pide a cambio de la entrega de este “poder artístico”. Y Camondo lo sabe, está consciente de que es Apolo quien maquinó todo para que él, como artista, surja. Con su convocación pide ciertas disculpas dando como razones su vejez imposibilitante, su fallido amor y su fracaso artístico para así lograr algún tipo de ayuda.

Pero qué pretende Camondo, ¿que Apolo lo libere del arte o que le dé mayor fortaleza para continuar con el préstamo que le proporcionó? La intervención de Apolo significará un proceso de cambios para todos: Camondo, Marieta, Apolo y la musa.

El Conejo, un viejo que acostumbraba merodear por la playa en busca de leños húmedos se topó con Camondo realizando su ritual de invocación. Al ver el atril tirado por ahí no lo dudó ni un segundo y se lo llevó, creyendo que no eran de nadie. De esta breve escena descrita anteriormente es importante destacar varios puntos que la enriquecerán aún más.

En primer lugar, Camondo buscaba incansablemente una respuesta de parte de Apolo, a quien le pedía perdón por fracasar y ser, además, un pintor mediocre, por lo que él esperaba una señal del dios de la belleza que guiara sus próximos movimientos para así ir, bajo su alero, a su siguiente ocupación. En segunda instancia, el hecho que el Conejo, un residente cualquiera del balneario, haya sustraído las herramientas de Camondo de forma casual –ya que el hombre no sabía que la caja y el atril tenían dueño- y que, además, Camondo nunca se haya enterado que fueron despojados de su propiedad, supone para él una respuesta de Apolo a favor de una renuncia que hace unos segundos había manifestado, dando a entender que la convocación dio resultado. Luego, cuando el Conejo logró ver lo que había tomado de la playa decidió venderlo en el Mercado Persa por algunos pesos a quien decidiera pagar por ellos. Fue así que logró vender, a un chico y su padre, los útiles por unas monedas y un billete. Por último, y no menos importante, es menester señalar que en el momento de la venta, merodeaba por la playa otro señor que buscaba leños húmedos y que presentaba características idénticas al vendedor del atril de Camondo.

Lo anterior se debe a un acto que rompe la realidad y la cotidianeidad que traía consigo la historia de los artistas en Cartagena. El Conejo, que vendía lo útiles de Camondo a este joven y su padre, siempre fue Apolo, por lo tanto, la convocación de Camondo resultó al punto de lograr que el dios bajara al mundo mortal para lograr una lección en el artista, ya que antes que Camondo comenzara su llamado al dios Apolo, este se vio tentado en ciertas oportunidades a darle una lección al pintor a modo de castigo, acción que pudo concretar con la convocación del artista. Ahora

bien, Apolo no podía descender con su forma original por lo que se vio obligado a realizar su acto tomando la forma humana del Conejo, figura imprescindible dentro de la historia.

Por otra parte, es importante destacar que el narrador de la novela pretende despistarnos con algunos indicios que podrían dar a entender que el Conejo que le quita los utensilios a Camondo es el personaje real y no Apolo, esto antes de saber la verdad del dios: “Curioso, destapó la caja, tomó un pomo y oprimiéndolo observó cómo emergía el color; entonces, se lo aplicó en las mejillas y la punta de la nariz.” (Couve, 2003: 398) Aparentemente, quien tuviera en su poder los utensilios de Camondo no sabía ni para qué servían ni cómo utilizarlos mas no podemos pensar que Apolo se untara pintura en sus mejillas solo por curiosidad. Así, suponemos que esta escena que nos describe el narrador nos entrega información que podría desviar la verdad con respecto a la identidad del Conejo.

Cuando Camondo, al terminar el proceso de convocación al dios, notó que sus utensilios de pintura no estaban junto a él tomó este acto como obra de Apolo, concretando la convocación con el despojo de sus herramientas vitales de artista. Ahora bien, cuando el protagonista realiza la súplica a Apolo y ve que ya nada queda de sus herramientas comienza el arrepentimiento de esta solicitud por lo que se ve en la obligación de correr a buscar sus cosas que, como sabemos, estaban en manos de un joven. Gracias a lo anterior, podemos dar cuenta de la influencia que posee Apolo en sus servidores ya que es él quién decide cómo continuar con las obras que sus seguidores prometen en su nombre. Si bien en un inicio de la novela no se concreta la

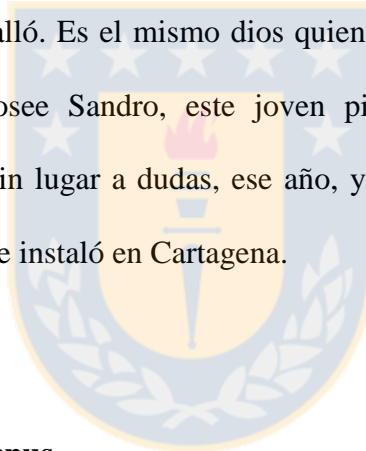
idea de la influencia de Apolo sí se puede vislumbrar a través de la figura de la musa que se aprecia en el primer capítulo con Marieta, sabiendo de antemano que Apolo, además de ser el dios de la belleza, la armonía y el equilibrio, es el jefe de las musas en el Parnaso.

Pensar en Cartagena como un lugar mitológico es demasiado pero no podemos ignorar el hecho que Apolo decidió bajar desde su morada habitual para dar una lección a Camondo. Es decir, el dios tomó el asunto por sus propias manos al ver que el artista no lograba concretar su obligación como pintor y decidió dar término al préstamo que le otorgaba al artista. Si bien el arrepentimiento de Camondo pareciera ser real, Apolo no le daría una segunda oportunidad al lamentar la petición que realizó en la playa ya que, rápidamente, encontró un nuevo servidor de las artes, la armonía, la perfección y el equilibrio, el muchacho que compró los útiles de Camondo, Sandro.

Pensar en la visita de Apolo al balneario nos hace reflexionar sobre el acto mismo ya que el hecho que Apolo se presente en el balneario pone en juego algunos aspectos que un dios no debería. En estricto rigor tenemos la certeza de que Apolo expuso su propia imagen a los mortales de la playa para concretar el castigo que debía imponer a Camondo gracias a la falta de éste y así intervenir en sus obligaciones como artista. Además, es Apolo quien suplantando la figura del Conejo, vende estos artefactos al padre de Sandro luego de haber aceptado segundos antes la permuta de las herramientas de Alonso por una camisa de franela. Comprendemos muy bien que Apolo sabía que no debía vender o permutar las herramientas del pintor a cualquier

persona, por ello la transacción del dios y la señora de la camisa de franela debía verse muy bien actuada, siendo quizás el elemento distractor de Apolo en esta situación para despistar al público.

Además, el hecho que Apolo desee vender personalmente las herramientas de Camondo a Sandro supone un acto de intimidad pública ya que es el dios, quien podemos suponer es una especie de Jefe del arte, quien decide entregar los utensilios en las propias manos de su servidor. Ver a Sandro, hablarle, tocarlo, conocerlo supone la intimidad misma de un acuerdo que está por llevarse a cabo en la disciplina artística que Camondo falló. Es el mismo dios quien, además, clava su mirada en la habilidad innata que posee Sandro, este joven pintor que suple eficazmente a Camondo en las artes. Sin lugar a dudas, ese año, y por muy extraño e inverosímil que parezca, el Parnaso se instaló en Cartagena.



2. Marieta, la mortal Venus

Si bien Marieta es una mujer común y corriente hay algo en ella que cautiva a Camondo y, poco a poco, a su entorno. A pesar que con Alonso hay una historia detrás de amor, desamor, engaños y libertades, Marieta logra seducir, quizás sin querer, a otros personajes de la novela. En primera instancia se logra evidenciar cómo el arte está presente en una particular, sensual y triste escena en la cocina del taller de los protagonistas. Aquí, la seducción y la melancolía cobran vida tras una de las más tristes actuaciones de Marieta frente a su amado pintor.

Además, y como hemos mencionado, no solo logramos ver esta faceta sensual y triste de Marieta frente al artista sino que también logramos visualizar el poder que posee ante otros personajes, Bombillín y el joven Sandro, quienes, por su parte se vieron cautivados bajo los efectos de esta musa inspiradora.

2.1 Un triste condimento

El narrador, quien poco a poco nos va entregando antecedentes de su vida, está constantemente entregando juicios de valor acerca de los personajes de la novela, mencionando en ciertas oportunidades que él ha sido, de algún modo, parte de la historia de los protagonistas visitando los mismos lugares y pernoctando en la misma residencial. Al parecer, quien relata la historia, intenta provocar en el lector cierto grado de cercanía con la narración e ir avanzando juntos, tanto narrador como lector, en los sucesos. A pesar que caracteriza a todos los personajes que son parte de la novela también nos entrega opiniones acerca de estos personajes alejándose un tanto de su rol como simple voz o ente conocedor de los sucesos. Aquí el narrador es mucho más que eso ya que nos va guiando, tanto positiva como negativamente, en la percepción que podamos proyectar de los personajes.

Ahora bien, este narrador posee cierta preferencia por un personaje en particular: Marieta, quien la enaltece cada vez que puede manipulando, en cierta medida, la información que posee para ir guiando las preferencias y opiniones de los lectores. Si bien es cierto, el narrador nos entrega información objetiva aunque es en

su intervención como relator de sucesos cuando nos damos cuenta que manipula los hechos para conducir nuestros gustos a ciertos personajes y desechar a otros.

A medida que avanza la historia, y teniendo en cuenta la preferencia del narrador por Marieta, nos damos cuenta de la protección que posee la protagonista desde la segunda parte de la novela. Resulta evidente, cuando leemos “Abjuración de Camondo” que el narrador intenta modificar la imagen de Marieta, vinculándola en numerosas ocasiones a la figura de Venus, la diosa romana de la belleza. Conociendo de antemano quién es Venus, en la mitología, y quién es Marieta distamos bastante del vínculo que pudieran tener ambas. No son pocas las líneas en las que el narrador logra enaltecer la figura de la mujer sobre todo cuando Marieta adopta el rol de ama de casa y comienza a recordar su pasado dando poses extravagantes. Cuando la pareja logró reestablecerse como tal, luego del episodio del viaje a Arica, comenzaron a presentar la cotidianeidad y monotonía en la relación de pareja, situación impensable para los artistas, así que, de vez en cuando, Marieta recordaba sus años dorados de musa inmortalizando alguna pose que le recordase aquellos días.

A medida que la pasión disminuía entre ambos, Marieta recordaba con mayor énfasis su labor de inspiración en las aulas del palacio de Bellas Artes, al punto de comenzar a posar rígidamente plasmando aquellas figuras que durante un tiempo la mantuvieron en la cúspide de la sensualidad. Su escenario predilecto era la cocina ya que, mientras iba y venía tomando los utensilios y lanzando sartenes “permanecía estática y su piel marchita tomaba los visos del mármol; entonces Camondo, quien venía a indagar por el retraso del almuerzo, la hallaba petrificada, vuelta una Venus,

alterada esa inmovilidad sólo por unos lagrimones que descendían por sus mejillas de Afrodita” (Couve, 2003: 396). La desoladora escena descrita por el narrador da cuenta de diversos elementos que incrementan la añoranza de Marieta por un presente mejor. Si bien es cierto que ambos decidieron continuar con su relación, luego de lo sucedido con Gastón y Helena, la verdad es que la cotidianeidad fue poco a poco arrastrando la fogosidad, tanto de artistas como de amantes, a un pasado que más temprano que tarde se quedaría en el olvido.

Cuando el narrador menciona que Marieta permanece estática en la cocina para plasmar alguna pose de modelo, consideramos que aquella acción supone un recuerdo de su trabajo en el palacio de Bellas Artes. Además, Marieta ha deseado desde siempre ser admirada, tanto por Camondo como por el jurado del palacio y el público en general, por lo que el quedarse quieta posando, específicamente como una Venus –según el narrador–, da cuenta del deseo de contemplación y deleite que intenta provocar en Camondo. Más allá de si logra tal impacto en el artista, es importante mencionar que la relación amorosa de ambos perdía fuerzas conforme pasaban los días y que, quizás, las acciones de Marieta eran, además de la nostalgia de un tiempo pasado, un silencioso grito desesperado por la admiración de Camondo.

En la triste escena que Marieta posa cual Venus junto a los cuchillos y las ollas, al verse enfrentada a Camondo con su particular pose, el narrador destaca una lágrima que cae por sus “mejillas de Afrodita” (Couve, 2003: 397) lo que enlaza aún más la imagen de Marieta con la diosa de la belleza. Ahora bien, vincular ambas figuras resulta contradictorio sabiendo de antemano lo que ambas, diosa y mujer,

proyectan. Además, resaltar la lágrima cayendo por la mejilla de Marieta, supone tristeza por parte de ella, es decir que la mujer siente cierta nostalgia por los años que no volverán, adoptando de vez en cuando poses que le recuerdan su añorado pasado.

La cocina no es el único escenario en el que Marieta decide mostrar su arte ya que hay lugares tan extravagantes, como ella misma, que considera propicio para admirar sus posturas, como por ejemplo la calle.

2.2 Del museo al callejón

Luego de la muerte de la Pilita, una de las dueñas de la residencial San Julián, Camondo y Marieta decidieron arrendar un cuarto que hizo las de taller y hogar ubicado en un callejón en Cartagena. Durante un tiempo Marieta tomó el rol de dueña de casa asunto que no la dejó contenta del todo ya que comenzó a recordar, mucho más que antes, sus momentos como inspiración en el palacio de Bellas Artes.

El rol que cumplía Marieta desde sus quince años, desde esa vez que decidió romper las reglas de su familia religiosa y conservadora mostrando su desnudez para ser retratada en un lienzo, la llevó a pensar que utilizando su cuerpo para el arte podría asentarse en el plano de la elegancia y la armonía corporal desde entonces, su vida giró en torno a los deseos de artistas por retratar su cuerpo, sus líneas corporales y plasmarlos en lienzos.

Además, y sabiendo de antemano la situación que Marieta protagonizó con Gastón Aosta, el fotógrafo de la playa de Cartagena, es claro que ella no solo deseaba ser objeto de admiración para pintores, sino que además disfrutó ser admirada por Gastón quien la sedujo a través de la inmediatez del “retrato”. Sabiendo esto, somos capaces de interiorizar lo que Marieta alguna vez proyectó de ella misma y es que, tal como en sus inicios, consideraba que su cuerpo era digno de mirar y admirar. No solo basta con ver su cuerpo, sino que además debemos comprender lo ostentoso que es.

Marieta desea que miren y admiren su cuerpo, anhela estar en constante exhibición para el público en general, lo que nos hace pensar de ella como la proyección de una estatua²⁰, quien, con ciertas poses, logra enaltecer su belleza, armonía y sensualidad. A lo largo de la novela se han hecho explícitas alusiones a la Venus y cómo Marieta ha ido adoptando la forma de esta diosa romana en cada pose que puede hacer demostrando que su fuente de inspiración no ha acabado del todo.

Cuando la pareja se cambia de residencia y se va a vivir al taller del callejón, Marieta notó al cabo de unos días a un payaso que pasaba frente a su casa a diario para llegar a la suya que se encontraba finalizando la quebrada. El suceso marcó un hito importante en Marieta ya que “significaba ese payaso un último, íntimo y débil resplandor, vestigio de lo que había sido su pasado” (Couve, 2003: 407). Bombillín, nombre artístico de este sujeto, resultaba sumamente atractivo para Marieta quien, a veces, se asomaba a la reja para verlo desaparecer.

²⁰ “En medio de la calle quedó esa estatua como si los cargadores de una mudanza se hubiesen olvidado de ella” (Couve, 2003: 408)

Si fuera por lo exótico y extravagante, Marieta se hubiera entusiasmado con otras figuras que rondaban el lugar y hacían del callejón un espectáculo libre y único para los transeúntes y residentes, a pesar de todo hay algo en el payaso que cautiva a Marieta y que, como menciona el narrador, provoca en ella el último resplandor de utilidad e inspiración que podría emanar su excéntrica figura. ¿Por qué Bombillín podría provocar tal excitación en Marieta?

Tal era la emoción de la mujer al ver llegar al payaso por el pasaje que un día, cuando Bombillín ya no disfrazado de payaso sino de abeja “con dos alitas de lana cosidas a la espalda” (Couve, 408), interceptó su caminar posando frente a él. Bombillín, con su traje de abeja, quien iba y venía de su hogar al circo, repetía su discurso circense “Dame la miel, dámela toda” (Couve, 408). Apenas Marieta encontró la oportunidad se le acercó y “le hizo una Venus perfecta” (Couve, 408) lo que da a entender que la artista posó para inmortalizar lo único que sabe hacer bien: una Venus.

Hemos vinculado constantemente a Marieta con la diosa, ya sea por las insinuaciones que realiza el narrador y por los datos que entrega, además en ocasiones proyecta la imagen de la mujer como la Venus de manera explícita, pero ¿será que, además del vínculo con la diosa romana estamos ante la proyección de Marieta y la escultura? Hemos considerado de sobremanera que Marieta sea una musa inspiradora, tanto para Camondo como para Sandro, el joven pintor, quien siguió los pasos del artista. En este plano, es adecuado pensar en Marieta como la diosa Venus ya que es su cuerpo quien emana la belleza necesaria para ser objeto de

admiración e inspiración tanto para el arte como para el artista. Ahora bien, pensar en Marieta como la diosa pareciera ser solo un aspecto de su figura ya que, como hemos mencionado, hay además un vínculo entre la mujer y la escultura.

Marieta está constantemente posando, ya sea en el palacio de Bellas Artes, en la cocina, en el taller, en la residencial, en el callejón, etc. y siempre con el afán de ser admirada, cualidad que comparte con las esculturas ya que estas están diseñadas para inmortalizar algún aspecto a destacar del protagonista de la obra.

Cuando Marieta le hizo una perfecta Venus a Bombillín, este quedó asombrado de tal espectáculo callejero. Le habló y, por supuesto, no obtuvo respuesta alguna ya que la mujer conseguía la perfecta inmortalidad de la diosa en una escultura viva. Para Marieta era imprescindible ser admirada por quien en ese momento robaba sus anhelos y deseos más ocultos, el payaso. quien no podría, en ningún aspecto, apreciar tal espectáculo que ocurría ante sus ojos. Bombillín, un inexperto en el tema artístico no sería capaz de respetar tal obra de arte que Marieta le estaba entregando.

A pesar de los esfuerzos de la artista por entregar poses extraídas de la diosa de la belleza, sus ambiciones de ser admirada por el hombre fueron arruinadas cuando Bombillín decide tocar “esas carnes ya no tan turgentes” (Couve, 2003: 408). El acto de tocarla rompe todo pacto ficcional que se genera al admirar una escultura. Cuando estamos frente a una pieza de valor no nos permitimos acariciar su arte ya que ésta está diseñada únicamente para ser elogiada con la vista y no con el tacto ya que al palparla se convierte en un objeto manoseado que, como hemos señalado, pierde su

valor. Luego de este espectáculo callejero, Bombillín se aleja del lugar creyendo que Marieta, sin conocer su identidad, está insana; cualidad que de ser cierta compartiría con Helena.

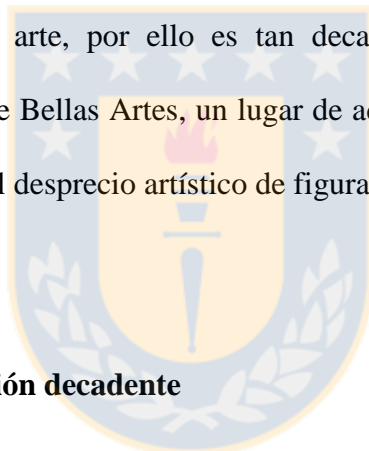
Marieta, al realizar la mencionada pose, buscaba llamar la atención del payaso, situación que ya habíamos presenciado cuando Marieta, en otro momento, posó ante Camondo en la cocina de su nuevo hogar o cuando realizaba sus poses en la buhardilla de la residencial. Poco a poco vemos cómo la figura de la artista se ve influenciada por la admiración que genera lo inmóvil, ya que es el hecho de plasmar una figura sin parecer estar vivo lo que llena de fulgor a Marieta.

Además, y como hemos mencionado antes, es importante para la mujer ser admirada tanto por un pintor como por el público, hecho que podemos ver claramente cuando la pareja llega a Cartagena destacando en primera instancia la exhibición de las cicatrices en el abdomen de Marieta, hecho que se vincula a los deseos de la mujer por la admiración colectiva. Asimismo, podemos señalar que ella no oculta sus poses ni sus proyecciones de escultura solo para el artista ya que no limita su cuerpo a quien ella considere digno de admiración y deseo.

Si bien Marieta busca admiración en Bombillín, en la escena hay un grado de sexualidad oculta que se ve reflejado tanto en el discurso del payaso como en el manoseo hacia Marieta. Cuando Bombillín dice “dame la miel, dámela toda” (Couve 408) está repitiendo una parte de su discurso circense que, suponemos, deberá mencionar en su show pero que, en conjunto con la pose de Marieta en el callejón nos

transmite la exploración del deseo libidinoso que la mujer busca en el payaso. Las cosas con Camondo no han estado bien, han separado sus camas y han evitado hablar del tema por lo que este nuevo personaje en su vida, que ve a diario pasar frente a su reja, ha despertado en ella el fuego que Camondo logró extinguir. Las tocaciones del payaso al cuerpo de la mujer suponen el acto de violar el arte y de traspasar la línea que se genera al admirar una pieza artística de valor.

Asimismo, podemos señalar que la figura inmóvil interpretada por Marieta no es más que una escultura abandonada en medio de la calle, el lugar público que no sabe apreciar piezas de arte, por ello es tan decadente que esta escultura haya descendido del palacio de Bellas Artes, un lugar de admiración máxima del arte, a la calle, el espacio físico del desprecio artístico de figuras de valor.



2.3 Marieta, la inspiración decadente

Las primeras líneas de *ABJURACIÓN DE CAMONDO* nos sitúan en los problemas maritales que han protagonizado Marieta y Alonso, problemas que se reducen a, por ejemplo, dónde colocar el pan en la mesa. La cotidianeidad pesó en su relación al punto de estar con el otro por comodidad: “Después de tanto pesares, rupturas y crisis con el amor y el arte, los Camondo vivían al día, aparentemente sin cuestionarse nada” (Couve, 2003: 396). La pareja abandonó el fuego y la pasión que tanto los caracterizaba pasando a ser el tipo de parejas que, llegada cierta edad, aíslan sus camas: “Habían separado camas y ambos, desde sus soledades, sin analizarlo

abiertamente, intuían que la relación estaba concluida. Ya no tenían la fuerza ni el ánimo de poner en evidencia esa situación triste, y con las cartas sobre la mesa, resolver de común acuerdo una separación” (Couve, 2003: 396). Sabían que la relación, lo que los unió durante tanto años ya no lo haría más, pero se encontraban demasiado cómodos como para conversarlo.

A pesar de que no podemos asegurar que los sentimientos del uno por el otro se hayan extinguido sí podemos aventurarnos a señalar que la intensidad con la que actualmente se aman dista bastante del amor que se entregaban cuando llegaron al balneario. Apenas llegaron a Cartagena visualizamos de inmediato a una pareja diferente que, sin lugar a dudas, se amaba como se ama una pareja de artistas.

Ahora bien, podríamos cuestionar duramente el tipo de amor e intensidad del mismo en la pareja pero no podríamos, en ningún plano, cuestionar la admiración que se tenían en el plano profesional: para Camondo Marieta era la mejor musa inspiradora que podría tener algún artista, sus curvas y silueta la hacían única y extraordinaria. Su admiración, además, iba más allá de lo que cualquier artista podría pedir ya que Marieta no era solo su musa inspiradora era también su amante, una mezcla que supera la perfección para Camondo ya que todo lo que él necesitaba como hombre y artista lo encontraba en ella. Para Marieta, en tanto, Alonso era un pintor que la admiraba y lograba resaltar de ella atributos que creía perdidos: sus curvas y voluptuosidad. Marieta sentía que para Camondo ella era el único objeto digno de pintar ya que cuando no lograba concretar alguna marina o finalizar algún lienzo que el pintor tuviese en proceso se dirigía rápidamente a pintarla y con ello Alonso

quedaba satisfecho, es decir, que para Marieta Camondo era el pintor y amante que exaltaba lo que ella creía perdido: la belleza y la sensualidad.

Cuando la pareja de artistas se vio en la obligación de dejar la residencial tras la muerte de una de sus dueñas, la Pilita, se trasladaron a pocas cuadras de ahí, a una pieza que cumplía como un pequeño hogar y un taller para el artista. Ubicada en un pasaje cerca de la playa, en ese callejón sin salida, el taller se convirtió en una especie de aula para Sandro, ya que es ahí donde aprendió técnicas de pinturas que ni la naturaleza misma de la disciplina podría entregar. Camondo pulió a este joven pintor que compartía el amor al arte con él y fue así como poco a poco adaptaron el taller como refugio para el aprendiz.

Fue aquí, en el taller, donde Sandro se inició en el mundo del arte, aprendiendo técnicas y siguiendo cual discípulo a Camondo. Un día, mientras el maestro dirigía a Sandro al taller iniciándolo en el arte del desnudo decidió que ese día sería un antes y un después para el joven. Apenas llegaron al lugar, Camondo empujó con fuerzas a Sandro hacia el interior y mientras lo dejaba para que se acomodara en su atril se dirigió hacia Marieta para convencerla de que posara. Este acto precipitado de Camondo, el convencer a Marieta de nuevamente posar desnuda ante un pintor, suponen caminos diferentes para ambos, ya que para el maestro es solo pedir un favor; para Marieta es volver a vivir.

¿Qué habrá pasado por la mente de Marieta mientras Camondo le pedía posar ante Sandro? Si bien Camondo le adelanta que el joven jamás ha pintado un desnudo

y Marieta se asombra de aquello, es importante destacar lo nerviosa que se notaba ante tal situación “no sabía cómo maquillar esas mejillas resquebrajadas, ni resaltar los ojos marchitos” (Couve, 2003: 410). Pensar en volver a ser útil para el arte y para la vida debió generar un impacto en ella sabiendo que, desde hace bastante tiempo, Camondo la ha estado menospreciando por su aspecto físico. Según él, ya no es tan atractiva como antes y, de un momento a otro, bajó un peldaño en la escala de la inspiración artística, aunque a pesar de todo la eligió a ella como fuente a su vez de inspiración para Sandro.

El impacto que generó esta petición en Marieta, logró en ella nerviosismo y un grado de estremecimiento en el momento previo a posar frente al pintor, no sabía cómo maquillarse, cómo esconder el paso de la edad en su cuerpo, cómo volver a ser la Marieta de 15 años. Así y todo, logró salir del paso ocultando los vestigios de la edad en ella para lograr ser nuevamente admirada por un pintor inexperto²¹. Mientras, Camondo, le señalaba a Sandro que la mujer desnuda que tiene frente a él será, quizás, el único desafío artístico que tendrá en su vida, le advierte que si sufre alguna reacción inadecuada frente a la modelo, debe mantener la calma y dejar fuera la timidez. Aquí, Marieta vuelve a vivir, observando a cada momento a un Sandro concentrado y absorto en un cuerpo que jamás había esperado plasmar en un lienzo. Esto la llevó a sentirse resucitada, valiosa y apreciada, nuevamente, por un artista. “Sentíase renovada, por fin dejaba atrás la crisálida y emprendía nuevamente el vuelo

²¹ Esta escena contrasta con aquellas en que sin más exhibía sus cicatrices y voluptuosidades. Claro está, eso ocurre en un contexto de pasión plena, al comienzo de la relación amorosa.

sobre el lomo de Pegaso, que emergiendo del mar, remontaba el Olimpo hasta golpear con su pezuña de oro la fuente de la eterna inspiración” (Couve, 2003: 411).

Ahora bien, a pesar de haber incluido a Marieta como una figura de inspiración artística aquello no debe suponer la permanencia absoluta de la figura de la mujer en el Parnaso. Si bien ella cumplió aquel rol para Camondo y posteriormente para Sandro, debemos pensar que el deterioro físico en aquella mujer la hizo descender aún más los escalones de la inspiración.

3. De musa del Olimpo a mortal circense

Apolo es el dios que interviene en la vida de Camondo tanto para facilitarle los trazos en los lienzos como para castigarlo por querer abandonar el don que el mismo dios le ha proporcionado. Si bien Apolo ha descendido desde el Parnaso hasta Cartagena para darle algo más que una simple lección al pintor, es una de sus musas quien finiquita el castigo que el dios le ha preparado: “Dirigiéndose a la musa desocupada de Camondo, la endilgó de este modo: eres una musa descalificada, puesta en la torpeza de un inepto a la vera del camino, una inspiradora deshonrada en las barbas mismas del sarcástico Neptuno” (Couve, 2003: 421).

Cuando Apolo recibe la convocatoria de Alonso, con su renuncia al arte, de inmediato vemos que la manera de proceder del dios es a través de sanciones que despojan al mortal de todo lo que una vez se le entregó. Cuando Camondo decidió que su camino vital sería a través del arte le fueron entregadas las herramientas –tanto

físicas como emocionales- necesarias para llevar a cabo su tarea, ser un artista, lo que permitió que Camondo se desarrollara durante años en esta disciplina plástica.

Como sabemos, Camondo no es un pintor que se ofusque en demasía o que se desanime cuando una de sus pinturas falla, ya que si esto llegara a pasar sabemos que posee la fuente de inspiración máxima: Marieta. Sin ella, las marinas que Camondo desechó por tener alguna falta en el lienzo lo mejoraba retratando a Marieta en una de sus tantas poses que recordaba cuando fue modelo en el palacio de Bellas Artes; así, Marieta es para Camondo la mejor de las musas que podría poseer. Si bien lo anterior llega a ser de ensueño, Apolo nos revela que Marieta no ha sido la única fuente de inspiración para el pintor, siempre hubo alguien más.

Luego del episodio en la playa con el Conejo y Sandro, Apolo nunca más volvió a bajar a tierras mortales y, desde el Parnaso, se dedicó a observar los siguientes pasos del pintor. Al darse cuenta que el plan había funcionado, Sandro es guiado por Alonso en el camino de las artes, decidió encarar a quien, desde un inicio debió inspirar e iluminar a Camondo en la pintura. Al darse cuenta que el castigo que decidió para el terrenal pintor provocó aún más al olvido de su don y a su pronta perdición como mortal, Apolo enfrentó a la que, hasta entonces cumplía el rol de inspiración para el artista de Cartagena. Es de esperar que si Apolo dio pie para que Alfonso fuera uno de sus servidores no iba a dejar que Marieta fuera su única musa ya que, como todo buen servidor del dios, se merecía una mejor fuente de inspiración. Así, nos enteramos que Camondo poseía una musa que, como tal, debía proporcionar inspiración al pintor, situación que, como sabemos, no se llevó a cabo generando

además un rechazo del artista hacia la pintura y el arte culminando en la renuncia a este.

Lo que sabemos de aquella musa es que, como el mismo Apolo lo ha mencionado, no logró inspirar a Camondo en su travesía por las artes generando en él la renuncia del préstamo que le dio el dios de la belleza. Frente a todo esto, Apolo decide culpar explícitamente a dicha musa por lo sucedido. Cuando Apolo decide encararla la trata de “descalificada, puesta en la torpeza de un inepto a la vera del camino, una inspiradora deshonrada...” (Couve, 3003: 421), diálogo que da a entender el enojo de Apolo por facilitar tan mediocre y desocupada musa al pintor.

Apolo está molesto y tiene varias razones para estarlo: Camondo, su servidor, ha decidido renunciar al arte; la musa divina, quien se supone sirve de inspiración a su artista, no cumplió su rol a cabalidad generando una serie de eventos que culminaron en una triste escena en el balneario. El castigo por la mediocridad no es fácil, ya que se le encomienda que termine la sanción que el dios le tiene preparado a Alonso por haber decidido renunciar a la pintura, “cumplirás mi encargo, de no ser así, deambularás sin destino ni retorno, y ya sabes dónde, así te acompañe en tu horrible peregrinaje la Envidia, que se retuerce cubierta de sangre y baba venenosa” (Couve, 2003: 422).

Pero, ¿tiene la musa la culpa que Camondo decida renunciar al arte? ¿Es acaso ella quien otorga toda la inspiración? ¿Qué hay de Marieta, y de la propia voluntad que tenga Camondo para pintar? Pareciera ser que Apolo le da demasiada

responsabilidad de los hechos a esta musa, quien no tiene culpa de haber sido asignada a un pintor tan inestable. Apolo, ciego de ira, continúa sus amenazas a la musa que está dispuesta a realizar cualquier hazaña que la mantenga dentro del Parnaso. Es por ello que decide realizar la petición que el dios le propone para no cargar con toda la culpa.

Tanto es el agobio de la musa que se ofrece para ser la inspiración del joven Sandro, e incluso para ser la de Bombillín, situación que resultaría imposible ya que “los payasos, en materia de inspiración, deben rascarse con sus propias uñas” (Couve, 2003: 423). Curiosamente es Venus, la diosa de la belleza, a quien se le ha hecho innumerables menciones durante la novela, quien conduce y acompaña a la musa de Apolo a Cartagena, específicamente a la Playa Grande lugar donde realizaría el castigo ideado por el dios para sancionar las inaceptables conductas de Camondo.

Es evidente que la forma física de la musa no corresponde a lo que llamamos “persona” en la tierra, por lo que tuvo que ir adaptando el perfil de humano, cuando llegó a Cartagena “se vio caminar por la playa apaciblemente a una sombra, un espectro sutil, vestido de transparencias que a medida que se acercaba a la residencial San Julián, iba adquiriendo formas más concretas” (Couve, 2003: 423). Así, vemos cómo la musa comienza a integrarse a la historia y a los personajes adaptando formas más humanas que las que posee en el Parnaso, queriendo, en un inicio, tomar el aspecto de la mujer barbuda personaje fundamental en un circo de fenómenos, destacando la marginalidad de dicho personaje en la vida de Camondo, dando a entender que dicha mujer sería una buena opción al ser tan desvalorizada en la vida

del pintor. Si bien, en cuanto a apariencias el objetivo principal estaba enfocado a ser una mujer barbuda, la musa fue adaptando sus formas a las de un hombre joven cuya barba no alejaba del todo la posibilidad que esa silueta fueran del todo de varón, “aunque alguien perspicaz habría advertido que esas inconfundibles formas no eran, precisamente, las de un hombre, a pesar de la barba y los atuendos de varón” (Couve, 2003: 424).

Reacia a afeitarse, la musa continuó su estadía en el balneario con las formas antes descritas durante meses, tiempo que le permitió toparse más de una vez con Camondo en la abandonada residencial San Julián. Lograron permanecer en dicho lugar conviviendo de la mejor manera posible topándose de vez en cuando, rozando alguna parte de sus prendas en el otro sin molestar, “se facilitaban el acceso mutuamente, intentaban hacerse la existencia llevadera” (Couve, 2003: 425), sabiendo que ambos residían en la San Julián que permanecía abandonada luego de la muerte de la Pilita. Sin querer, Camondo alimentaba a la musa dejando restos de comida que, al cabo de un rato, desaparecían sin dejar rastros.

Al cabo de un tiempo, la musa notó que Camondo se refugiaba en la torre por algo más que soledad, lo hacía porque al abandonar el arte se había abandonado a él también, razón por la cual Apolo decidió que su camino como pintor debía culminar. ¿Cómo acabar con la vida de un hombre si él ya está acabado? Cuando Camondo regresó a la residencial no fue para salir de la rutina o desaparecer unos días, fue para morir lenta y dolorosamente en la soledad de las habitaciones, en el espacio perdido de la residencial, para morir en su pasado. Alonso Camondo, quien hasta ahora solo

había logrado generar una unión con Marieta –y Helena- no estaría dispuesto a abrir nuevamente su corazón en el deplorable estado en que se encuentra, además, hemos visto cómo se ha empeñado en ensimismarse en demasía, “el hecho de saberse en un lugar donde ni la imaginación más perspicaz lo hallaría, lo excitó. Sentado en el suelo, reclinó el cuerpo contra el zócalo y dormitó” (Couve, 2003: 421), generando aquella sensación de desvanecimiento del ser. Para ambos la residencial ha sido un refugio tanto físico como emocional, resguardarse del mundo exterior para no ser descubierto por otros de su verdadera identidad, de su verdad; así Camondo es y será siempre “un hombre vacío en una casa igualmente sin nada; la coherencia perfecta para que finalmente se hubiesen hallado y completado” (Couve, 2003: 421).

Tan extraña era la figura de la musa que, a pesar de forzar su silueta a una más varonil utilizando vestuario masculino y barba, llamó profundamente la atención de Camondo, tanto que sus pensamientos se centraban en sus formas, en la posibilidad de “caer en los brazos de esa mujer barbuda y con pantalones” (Couve, 2003: 426), se decía “habríamos conformado con todo, una pareja no tan inusual en los escondrijos del mundo” (Couve, 2003: 426). Si bien la pareja que formaba con Marieta era extravagante y excéntrica, logrando llamar la atención de los veraneantes y del propio narrador, el dúo que lograba concretar con la musa estaba a otro nivel de excentricidad. Complementándose, lo absurdo se haría realidad en ambos, la originalidad lograría generar el impacto necesario para traspasar las barreras de lo normal en Cartagena, ambos proyectarían más de lo que querrían.

El aspecto de la musa provoca que los pensamientos de Camondo comenzaran a derivar en cuestionamientos entre ella y su posible participación en el circo, como figura potencial dentro del espectáculo de fenómenos circenses. Se cuestionaba constantemente si Bombillín sería capaz de reclutarla en dicho espacio para ser una de las entretenidas en el espectáculo de San Antonio. Se

Imaginaba a la musa de largos cabellos ensortijados, barba completa y traje de baño con lentejuelas, restregando la punta de las zapatillas de raso en el recipiente de la pez de castilla, para no resbalar sobre el carro romano de hule tirado por los leones, que daría la vuelta olímpica al redondel, y Bombillín con el matamoscas dándoles a sus compañeros en las amplias frentes de trapo sin moderación, pensando en su mujer abandonada tantas horas y quién sabe en qué malos pasos (Couve, 2003: 426).

Aquella escena mental que maquinaba el pintor con la figura de la musa da cuenta de lo que ella proyectaba: una figura sin límites capaz de sumergirse en el mundo de las luces decadentes del circo de San Antonio, marginando su condición de musa de Apolo, figura que debería ser la fuente de inspiración de grandes artistas y verse reflejada en marinas, naturalezas muerta, lienzos realistas, etc., pero no, Camondo la ve digna del espacio circense, competente en el medio pomposo que significa ser parte del circo. Sabemos que una figura elegante, selecta y refinada no podría, bajo ninguna circunstancia, pertenecer a esa carpa deshecha y podríamos pensar que dicha figura sería la proyección de la musa pero sabemos, que a los ojos de Camondo, la musa del dios ya no representaba una cuota de elegancia, sino más bien brota de ella un aire marginal y decadente que la hace, a los ojos del pintor y del lector, digna del medio circense, digna de la decadencia. A pesar de que Apolo ya la

había degradado lo suficiente aquello no quita el mérito de ser una musa del Parnaso, por ello, situarla en el circo degrada aún más su figura.

Como hemos visto, Cartagena –el balneario vulgar y ordinario- es capaz de absorber la alta cultura y el arte para contaminarlos con su marginalidad como lo hizo con Marieta, nuestra Venus terrenal, así como también lo hizo con la musa desocupada de Apolo y Camondo.





Conclusiones

El presente estudio ha examinado, mediante la forma de una investigación exploratoria, algunas de las dimensiones artísticas con las cuales trabaja la narrativa del pintor/escritor Adolfo Couve. Puntualmente describimos lo ocurrido en *La comedia del arte*, novela que nos permitió abordar variadas temáticas vinculadas con la marginalidad, la decadencia, la belleza y la fealdad en un contexto que vincula las letras con las artes visuales. En estricto rigor la investigación que termina con estas páginas no establece un análisis acabado de las temáticas tratadas durante la misma, sino que supone un trabajo de carácter exploratorio de las dimensiones artísticas que la novela presenta, en la medida en que nos pone en situación de relativizar algunos conceptos clásicos referidos al arte (belleza, fealdad, alta cultura, baja cultura). Notamos que el proyecto narrativo de Couve como el plástico busca exhibir lo bello en contextos en que habitualmente, dentro de los códigos imperantes, no se encuentra. Esto último va configurando una especie de registro de belleza personal al que llamamos “belleza íntima” y que se asocia a ese afán del autor por mostrar una especie de “marginalidad ilustrada”, ya que muchos de sus personajes, puntualmente Alonso Camondo, son sujetos que comparten un conocimiento elevado (la pintura) pero no les sirve ni les interesa que sirva para ponerlos en lugares de esplendor sino en espacios populares y vulgares como Cartagena.

Por lo interesante de la novela observamos varias otras posibles entradas al análisis del texto. Por ejemplo, creemos que se requiere realizar un trabajo amplio a partir de la autoficción y autobiografía, debido a que Adolfo Couve Rioseco suele proyectarse en sus personajes, dando a entender que sus novelas son una parte de su

vida desde el momento en que incorpora mucho de su vida, sus obsesiones y su excentricidad. Si bien este aspecto no se examinó en la tesis, es una problemática rica en posibilidades. ¿Qué tanto de Adolfo Couve hay en Alonso Camondo? Al intentar resolver esta interrogante de inmediato podríamos circunscribir un futuro trabajo a partir de la teoría de la autoficción.

Por otro lado, queda la puerta abierta para detenernos en la intertextualidad directa que tiene la novela con la obra de Dante Alighieri, *La divina comedia*. El primer capítulo de la primera parte de la novela objeto de este estudio que ya finaliza, lleva por título CAMONDO EN LOS INFIERNOS, haciendo una directa alusión al lugar en el que Dante inicia su viaje junto al poeta Virgilio en *La divina comedia*. En una descripción rápida podemos notar que el resto de los capítulos de *La comedia del arte* tiene un vínculo con los diferentes lugares que visitó Dante en su viaje: el segundo capítulo de la novela se titula MEDIA TINTA y el tercero UN GRITO EN EL CIELO: Infierno, Purgatorio y Paraíso²².

Ahora bien, la *Divina comedia* no es la única intertextualidad que podemos encontrar en la novela de Couve, ya que hay una clara alusión a la Biblia a través de pequeños relatos como la parábola de los talentos. Las insistentes alusiones al trabajo realizado por Peter Paul Rubens tanto por Camondo como por Marieta dan cuenta de

²² Otra de las conexiones que tiene *La comedia del arte* con *La divina comedia*, además de llevar ambas la palabra “comedia” en su título, es la mención directa que realiza el autor, en palabras del narrador, de *La divina comedia*. “Camondo regresa tarde. Una vez en la pieza, vuelve al tema del arte. Prende al muro una desvaída reproducción de la *Ronda nocturna* y comienza con esa peregrina idea de hacerle ver a Marieta que, así como los valores del claroscuro son tres, sombra, luz y media tinta, este trío, magistralmente distribuido en la obra de Rembrandt, tiene su analogía o guarda relación con la *Divina comedia* del Dante; y sombra es infierno, media tinta es purgatorio y luz, paraíso” (Couve, 2003: 371).

la influencia que el pintor barroco tiene sobre los protagonistas de la novela logrando así que su figura se vincule a las escenas artísticas que desarrollan tanto Camondo como Marieta.

Otra línea interesante de enunciar como compromiso futuro de investigación dice relación del explícito desprecio de Adolfo Couve por los procedimientos de vanguardia de las artes que a su vez desprecian la relación con la naturaleza. La aparición de la cámara fotográfica en la novela da cuenta de aquella polémica abordada por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) en que opone la fotografía a la pintura. Adolfo Couve fue capaz de incluir elementos actuales en un ambiente anacrónico para demostrar el poder que posee la cámara fotográfica, en este caso, de cambiar el curso de la situación. El triángulo amoroso que se vislumbra al inicio del primer capítulo es la imagen de lo que ocurría en la realidad, Couve da cuenta de cómo la fotografía, la inmediatez, superó a la pintura en innovación y conmoción por lo espontáneo que resulta una fotografía, así como también demuestra que la pintura, si bien necesita de mayor tiempo y dedicación, da cuenta de la originalidad y la entrega que merece un lienzo. En la novela Marieta renuncia a la pintura (Camondo) y prefiere la fotografía (Gastón), con lo cual se ejemplifica ese tema discutido por el crítico alemán²³.

El trabajo literario de Adolfo Couve, a partir de nuestra experiencia es valioso y digno de ser masificado, su bajo perfil vital se confunde con su bajo perfil literario,

²³ Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) considera la fotografía como el primer medio de producción de veras revolucionario y que su llegada provocó una crisis enorme en las manifestaciones artísticas canónicas como la pintura. Más adelante en el siglo XX se proclamaría la muerte de la pintura.

sobre todo si siempre ha estado fuera de los usos literarios y plásticos en boga mientras vivió. La complejidad en la aparente sencillez de sus escritos, su realismo tan particular (literario y plástico) y su lucidez para pintar con palabras convierten a su novela, *La comedia del arte*, en un lienzo para admirar.





Referencias bibliográficas

- Ángel, Roberto. 2012. "La búsqueda de la trascendencia en La lección de pintura de Adolfo Couve". *Acta Literaria* N° 45, II Sem. (153-158).
- Aumont, Jean. 2013. *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1936. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Adolfo Couve (1940-1998). Memoria Chilena. Disponible en DOI: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3272.html>. Recuperado en 1/12/2015.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Campaña, Claudia. 2002. *Adolfo Couve: Una lección de pintura*. Santiago: Eco.
- Careaga, Roberto. 2013. "Los últimos días de Adolfo Couve". (Entrevista con Carlos Ormeño) *La Tercera* junio 8.
- Couve, Adolfo. 2003. *Obra Narrativa Completa*. Santiago: Planeta.
- , 2005. *Escritos sobre el arte*. Santiago: Editorial Diego Portales.
- Danto, Arthur. 2012. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.
- de la Calzada, Jerónimo. 1952. *Unamuno, paisajista*. País: editorial.
- de la Fuente, José. 2001. "Identidad y realismo en la narrativa de Adolfo Couve". *Literatura y lingüística*, (13), 89-104.
- Eco, Humberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- , 2009. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Ferrer, Mathilde. 2010. *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La Marca Editora.

- Flaubert, Gustav. 1981. *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.
- Garrido, Andrea. 2006. “Sombras del autor en la narrativa de Adolfo Couve”.
Cuadernos LÍRICO.
- González Prieto, Antonio. 2006. *Grandes maestros de la pintura*. España: Editorial Sol 90, S.L.
- Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco*. Argentina: Editorial Nova.
- Lihn, Enrique. 2008. *Textos sobre arte*. Santiago: Publicaciones UDP.
- Lucie-Smith, Edward. 2000. *Artes Visuales en el siglo XX*. Colonia: Könemann Verlagsgesellschaft.
- Mann, Thomas. 2011. *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Barcelona: Alba.
- Martínez, Marcia. 2006. “Adolfo Couve, Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia): Una mediocre réplica de lo auténtico”. *Acta Literaria* N° 32 (129-139).
- Monegal, Antonio. 2000. *Literatura y pintura*. Madrid, España. ARCO/LIBROS.
- Montes, Cristian. 2008. “La idea de arte y de artista en la lección de pintura de Adolfo Couve”. *Anales de Literatura Chilena*. Año 9, Número 10, 119 – 135.
- Norambuena, Nadia. 2010. El desplazamiento dinámico de la perspectiva: la profundidad como un dilema en la construcción de mundo de *La Comedia del Arte* de Adolfo Couve. Chile: Herencia.
- Ocampo, Estela. 1988. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria.
- Stoichita, Viktor. 2005. *Ver y no ver*. Madrid: Siruela.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2004. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Toro, Felipe. 2013a. Pequeños monarcas: Representaciones de la infancia en José Donoso y Adolfo Couve (*Casa de campo y Cuarteto de la infancia*). Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile. Santiago, Chile.

-----, 2013b. "Una pieza secreta: juegos y juguetes en la narrativa de Adolfo Couve". *Revista Chilena de Literatura* 83, 177-195.

Vercellone, Federico. 2013. *Más allá de la belleza*. Barcelona: Siglo veintiuno

Warnken, Christian. 1998. "Los grandes artistas viven la eternidad aquí", entrevista a Adolfo Couve, Canal ARTV. Disponible en: DOI <http://www.letras.s5.com/archivocouve.htm>. Recuperado en 30/11/2015.

