

**ACERCA DE LOS ESPACIOS NOVELARES MARGINALES EN LA
COMEDIA DEL ARTE DE ADOLFO COUVE**

About the marginal novel spaces in Adolfo Couve's La comedia del arte

JUAN D. CID HIDALGO

Universidad de Concepción (Chile)

jdqid@udec.cl

MONSERRAT GRANDÓN O.

Universidad de Concepción (Chile)

monsegrandon@udec.cl

Resumen

El presente trabajo busca reflexionar, desde la perspectiva de los estudios interartísticos, acerca de la práctica narrativa de Adolfo Couve, escritor y pintor chileno que tematiza el mundo plástico en toda su producción narrativa. A partir de una concepción desprejuiciada respecto de lo marginal, de la fealdad y la miseria, el autor despliega una mirada alterna en los espacios de borde en busca de la reivindicación de la miseria, a la vez que relativizar el canon estético que prestigia temas y motivos lejanos al campo de referencia de quienes habitan el borde. La exhibición de aquellos espacios, los personajes y los paisajes minoritarios, su composición plástica y narrativa, sin embargo, dialogan permanentemente con la tradición pictórica de elite.

Palabras clave: Adolfo Couve; espacio; artes visuales; exhibición; residencial; circo.

Abstract

The present work seeks to reflect, from the perspective of interartistic studies, on the narrative practice of Adolfo Couve, Chilean writer and painter who thematizes the plastic world in all his narrative production. Starting from an unprejudiced conception regarding the marginal, the ugliness and the misery, our author displays an alternate look on the edge spaces in search of the vindication of the misery, at the same time that relativizes the aesthetic canon that prestige subjects and reasons far from the reference field of those who inhabit the edge. The exhibition of those spaces, the characters and the minority landscapes, their plastic and narrative composition, nevertheless, permanently dialogue with the pictorial tradition of elite.

Key words: Adolfo Couve; space; visual arts; exhibition; residential; circus.

Había leído sobre pintores y su
intuición le señalaba el camino del paisaje.
(A.C)

INTRODUCCIÓN

El escritor y pintor chileno Adolfo Couve (1940-1998) fue uno de los *sui generis* artistas chilenos de fines del siglo XX. Su personalidad difícil, su heterodoxa relación con

el mundo de las artes (plásticas y literarias) y su elusividad respecto de los centros metropolitanos lo fueron retratando como un sujeto excéntrico al que se le reprochaba la ausencia de militancia política y la negativa a operacionalizar su práctica artística frente al arte comprometido y de vanguardia vigente durante la dictadura chilena. El gusto por transitar en los márgenes de la pintura y de la narrativa, sumado a ciertos gestos performáticos¹ de cambio vital radical fueron configurando esa imagen ascética de nuestro autor, para quien el acto de desplazarse lejos del centro es una decisión micropolítica que impone la mirada propia en aquellos paisajes, personajes y espacios en que las experimentaciones formales disciplinarias no tienen ningún valor frente a la cruda e incontrolable realidad circundante que exige una ética a escala humana.

Dicho esto, creemos de enorme interés reparar acerca de la marginalidad a la que adhiere nuestro autor, dimensión que por cierto se cruza con su biografía y se proyecta en sus personajes (Garrido, 2006; De la Fuente, 2001; Norambuena, 2010; Toro, 2013a; Careaga, 2013). No es de nuestro interés acercarnos a una lectura desde la perspectiva de los estudios de la autobiografía, sin embargo, reconocemos que es una línea poco desarrollada aún a la luz de nuestro autor y que podría entregar nuevas perspectivas de acceso a sus textos. Nuestro interés, en cambio, transita por la reflexión acerca de los espacios noveles marginales en *La comedia del arte* (1995), su segunda novela, en que se materializa la decadencia y el fracaso tanto de Alonso Camondo (A.C.) como del mismo pintor/escritor Adolfo Couve (A.C.).

Para Claudia Campaña (2015)² “desde un principio, sus propuestas pictóricas y literarias fueron consideradas por el medio un tanto anacrónicas. Y como su obra era difícil de clasificar se la describió como marginal, extemporánea, tradicional e, incluso, decimonónica” (p. 19). En este sentido comprenderemos marginalidad –*outsider*³ será el

¹ Célebre es la historia en que para manifestar su desprecio, divorcio y ruptura absoluta con la pintura sale de su taller en la Universidad de Chile y quema sus lienzos a la vez que adopta la escritura como nuevo soporte de su actividad artística. Su exilio en Cartagena, balneario chileno venido a menos luego de un periodo de esplendor social hacia comienzos del siglo XX, también viene a configurar la imagen extravagante de nuestro autor.

² Doctora en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo fue alumna, discípula, ayudante, colega y amiga de nuestro autor. Profesora titular de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, ha trabajado intensamente en la difusión, puesta en valor y catalogación de la obra de Adolfo Couve pintor. Su libro *Adolfo Couve: una lección de pintura* (2015) es un texto imprescindible para el conocimiento del pintor/escritor injustamente invisibilizado aunque paulatinamente valorado por las generaciones jóvenes. Para el proyecto Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile, en tanto, “Adolfo Couve desarrolló de manera igualmente notable la pintura, la docencia y la escritura. La observación de la realidad, la reflexión estética y la exploración de las motivaciones creativas del artista atraviesan y articulan su trabajo” (*web*), desde donde compone una interesante línea de trabajo que décadas después serían el material de estudio de la reflexión teórica interartística (Monegal, 2000).

³ Gonzalo Díaz, artista visual chileno discípulo, colaborador y amigo de Couve, da cuenta en *Nota sobre Couve* (2005) acerca de la insoluble proyección del arte y la vida que pregonó el pintor/novelist. “A los estudiantes les hacía indicaciones de carácter magistral dictadas por un escepticismo a ultranza, referidas, más que al trabajo

calificativo de uno de sus discípulos— como una condición minoritaria ostentada por el artista quien voluntariamente se ubica fuera de las coordenadas nucleares y por tanto fuera del alcance del poder central, es decir, de instancias de ejercicio del mismo. Dentro de estas coordenadas generales de la condición minoritaria nos centraremos en la posición existencial de los personajes, la que no necesariamente tiene relación con la situación socioeconómica deficiente —relación que suele hacerse casi directamente—, sino con una cualidad que pone en relación a los sujetos con el poder. Es por ello que creemos esencial asociar la noción de decadencia, la que entenderemos como el proceso de agonía, debilitamiento y en algunos casos de miseria del artista, quien termina con su proyecto vital y artístico en ruinas. Con este concepto intentamos describir la singularidad del proyecto artístico de Adolfo Couve, para quien sus personajes —y él mismo como artista— representan sujetos cultos, instruidos y disciplinados que adoptan los espacios marginales como zonas de bienestar y plataforma de sus proyectos artísticos y vitales⁴. “Couve optó por caminar desafiante en contra de la corriente, se obstinó en mantener una posición distante en relación a los circuitos artísticos locales y desdeñó cualquier moda” (p. 19) insistirá Campaña.

Desde esta perspectiva aparece la paradoja que sistemáticamente ha ubicado como contrarios el mundo del arte y la calle. 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 capacitación formal. El acto de disidencia explícito del artista que busca descentrarse es, entonces, *conditio sine qua non* de lo que llamamos “marginalidad ilustrada” en *La comedia del arte* y que, en principio también podríamos percibir en las otras iniciativas narrativas de nuestro autor. Sin más, Adolfo Couve, el autor empírico (profesor y maestro universitario de estética) como sus personajes (pintores prodigios, aunque de segunda o tercera categoría debido a su singular poética) son dignos representantes de esta

de taller, al arte y a la vida artística en general, dejando en ellos la impresión de un *outsider* que hablaba desde una honda experiencia. (...) La misma vena de descreimiento conservador la usaba en contra del arte contemporáneo, asignándole sin embargo a algunas obras de reciente aparición el valor de la heroicidad, aunque propia de obreros. Tenía una rara e inorgánica predilección por la energía y falta de compromiso históricos del arte norteamericano —Pollock, Kline y Warhol, sobre todo— y odiaba a Duchamp, a quien consideraba un meteco y un “adicto a la flojera”. De Beuys decía que era como todos los alemanes: loco, revolucionario y romántico religioso” (Díaz, 2005, p. 10).

⁴ A propósito de la publicación de *La comedia del arte*, nuestro autor da una entrevista para la revista *Caras*, publicación mensual que recoge vida y actividades sociales nacionales e internacionales, donde expone la tensión entre el centro y la periferia en que observamos germinalmente nuestra propuesta de marginalidad ilustrada. En ella define su novela ambientada en Cartagena como “la epopeya de la provincia: es un libro contra la capital... La provincia es donde se ensaya la capital; suceden los mismos dramas, pero más intensos y en forma más artística. Mi primera acción de arte, el primer boceto de esta novela es que yo me vine a vivir aquí... y me apropié de la ciudad” (en Campaña, p. 90).

marginalidad escogida como una forma de resistencia a las imposiciones canónicas circunstanciales de un país embelesado por los quiebres formales, cuya artillería de avanzada tenía como finalidad implementar la guerra contra el poder totalitario desde los espacios ilustrados, es decir, sin el concurso de los grupos populares, siquiera de sus preocupaciones y menos de sus representantes. Como dijimos arriba 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 y seducción por el margen, sus habitantes, su paisaje, su lógica, su emotividad y su espesor⁵.

El artista, entonces, en cuanto representante del mundo ilustrado, al incorporarse o escoger como espacio hospitalario el margen, proyecta un doble fracaso: el de su intención vital y el de su proyecto artístico. Dicha propuesta trae consigo alcances inusitados ya que nos hace relativizar también los límites de la belleza que sostiene tal o cual paradigma, discusión que en sí misma exhibe los rumbos que ponen en valor incluso elementos que se encuentran en las antípodas. En términos generales y siempre restrictivos podríamos señalar que la belleza, idea tan connotativa y normativa en la historia de la reflexión canónica de las artes, es un concepto que intenta describir cualidades intrínsecas de ciertos objetos (la obra) a partir de criterios asociados a un despliegue técnico de orden superior (*técne*). Sin embargo, en la novela que nos ocupa la belleza no 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 feo⁶. Roberto Ángel, en su exégesis de *La lección de pintura* (1979), reconoce una condición generalizable a toda la obra narrativa de Adolfo Couve y que cobra especial sentido en esta investigación, que dice relación con que “el artista debe practicar una búsqueda de la belleza, la cual para Couve no se halla sino en la sencillez y en la pobreza” (p. 156), el mismo artista en una entrevista televisiva de 1996, comenta que “la belleza no es linda, ni brillante, ni estupenda. La belleza es siempre al revés, es áspera” (en Campaña, p. 111)⁷.

⁵ Para Roberto Ángel en “La búsqueda de la trascendencia en *La lección de pintura* de Adolfo Couve” (2012) el trabajo contra la angustia sería central en la toma de decisiones de nuestro autor, es por ello que el crítico percibe que el realismo es la paleta de colores escogida para su trabajo plástico literario: “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, tanto a los objetos como a los seres inmersos en la realidad” (p. 155).

⁶ En otro lugar hemos denominado “belleza íntima” a ese registro de belleza personal que asociamos a ese afán del autor por exhibir 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.

⁷ En 1998 nuestro autor concede una entrevista al programa cultural de ARTV, *La belleza de pensar* conducido por el poeta y académico Cristián Warnken. Con posterioridad este episodio se conocería bajo el nombre: “Los grandes artistas viven la eternidad aquí”. En la oportunidad y a propósito del concepto “realismo” tan asociado

1. HACIA UNA MIRADA ALTERNA

Los espacios naturales que rodean a los personajes de *La comedia del arte* se caracterizan principalmente por ser emplazamientos degradados y menesterosos, descuidados, a la vez que poco atractivos para visitantes ocasionales como para los lectores, a quienes se nos aparece vívidamente la escena “tan energética, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro” (Fontanier, 1977, p. 420)⁸, que pareciera que estuviésemos asistiendo a una exhibición de marinas, retratos, naturalezas muertas y paisajes que distan de las canonizadas escenas de la historia del arte. Alonso Camondo, el pintor en quien se centra la novela, logra ver la belleza que esconde cada uno de los espacios marginales que habita, lugares que para el grueso de los individuos no significan nada y que sin embargo para el pintor son lugares desde donde emana el arte, los estímulos para componer y crear bajo el único imperativo estético pertinente: su mirada⁹. En las siguientes páginas nos detendremos en dos espacios en que se materializa la marginalidad ilustrada aludida. Ellos son: la residencial y el circo.

a su trabajo plástico en favor o en contra de su aplicación, el invitado señala que: “El realismo se conmueve con las personas anónimas, una espalda, los zapatos de una persona. A mí me gustan los perdedores, no me gusta el éxito, me gusta el dolor humano. El realismo es lo menos elitista que hay, por ese amor por lo cotidiano, por los personajes perdidos; eso me interesa a mí, encuentro que hay mucha intensidad en lo marginal. Todo eso colinda con la belleza. La belleza se da siempre por el lado de lo áspero, yo sé por dónde va. La belleza no va por lo lindo”.

⁸ En la discusión teórica respecto de la vinculación de literatura y artes visuales suele recurrirse a terminología retórica para referirse a la evolución de los mismos. Al momento de notar la importancia de la descripción en el hacer aparecer la imagen a la vista del lector se suele recurrir al concepto de *hypotiposys* para definir la descripción como una construcción textual que cree que el mundo y sus componentes pueden ser transcritos, esa “vocación de espejo” que sugiere Luz Aurora Pimentel (2001), es la que la propuesta de Pierre Fontanier defiende cuando subraya que la descripción “consiste en poner un objeto a la vista, y darlo a conocer por medio de los detalles de todas las circunstancias más interesantes; lo cual da pie a la hipotiposis cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan energética, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una imagen, un cuadro” (Fontanier, 1977, p. 420).

⁹ El destacado historiador del arte rumano Viktor Stoichita en *Ver y no ver* (2005) propone que uno de los grandes cambios de la pintura en la modernidad es que el oficio plástico viene a reflexionar a “pensar la mirada”, es decir, esta “tematización de la mirada moderna”, que es para el autor la principal aportación del Impresionismo, llega a la obsesión tanto que el espectador se ve impelido a buscar un lugar desde donde mirar aquello que no se le exhibe de buenas a primeras. El crítico rumano describe lo expuesto muy bellamente cuando analiza, desde la perspectiva de la mirada del espectador, *El ferrocarril* (1873) de Manet obra en que no vemos la máquina sino apenas el vapor tras la reja que separa a una muchachita que observa con curiosidad la escena vedada al espectador del cuadro. Con ello la obra nos invita a situarnos dentro de las coordenadas plásticas en una especie de exploración en búsqueda del cumplimiento de la expectativa creada por el paratexto. El lienzo, entonces, reflexiona a partir de su ejecución acerca de la posibilidad/imposibilidad de la mirada.

2. LA RESIDENCIAL COMO ESPACIO DE EXHIBICIÓN

La pensión, hospedería, albergue o posada, aunque espacio de circulación (Auge, 2000) lleno de gente pasajera sin vínculos afectivos entre sí, representa para nuestro autor un espacio donde reina el arte, la pintura y el modelaje, un lugar que solo tiene sentido para él y su especial mirada, donde puede reverenciar los atributos de su musa, cuyo atractivo dista, por cierto, de los convencionalismos estéticos. Cómo olvidar la manera en que se refiere a la fisonomía de Marieta, una “mujer entrada en carnes” y de “gordura descuidada” (Couve, 2003, p. 364). La seducción provocada por su modelo y amante parece incomprendible desde el patrón tradicional de evaluación estética, en esta clave, la belleza parece constituirse de decisiones particulares, fuera de cualquier afectación o artificio plástico exógeno. La mirada nuevamente zanja los argumentos en una u otra dirección.

La descripción de Camondo y Marieta bajándose del bus a su llegada al balneario de Cartagena justifica su natural incorporación a la decrepitud proyectada por el espacio litoral, decadencia manifiesta en la exagerada cantidad de veraneantes “no había espacio, solo cabezas, quitasoles y un gentío tan abigarrado como la arena. ¿Dónde poner un alfiler?” (Couve, 2003, p. 364)¹⁰, como en la vulgaridad y extrañeza de algunos singulares habitantes del lugar: las copuchentas y voyeristas dueñas de la residencial, Helena la loca que cual Penélope espera el regreso de su esposo, Bombillín el payaso/abeja, etc. Apenas comienza la historia el narrador los ubica en un espacio saturado, tanto de personas como de sonidos poco armoniosos y vulgares por los que siente una profunda seducción. Quien narra, hace hincapié en lo bullicioso que se muestra el lugar “A veces una voz precisa se desprende del resto del concierto y luego retorna al griterío general” (Couve, 2003, p. 364), clarificando que, para ser un momento referido como bienvenida, está muy alejado de ser un espacio convencional.

Después de esta escena exploratoria en que la pareja se desplaza por la playa, los protagonistas se establecen durante gran parte de la novela en la residencial San Julián, lugar que el narrador reconoce haber visitado antes: “Entraron en la residencial San Julián. ¡Y pensar que yo pernocté tantas veces en ese alojamiento!” (Couve, 2003, p. 365) proyectando de inmediato la posibilidad de que narrador y personaje se encontrasen en el

¹⁰ En “El autoexilio en Cartagena y el retorno al gesto pictórico”, texto que comienza a cerrar la sección de investigación del texto de Claudia Campaña, la historiadora del arte recuerda una entrevista a nuestro autor en Revista *Paula* (1996) donde el artista explica su decisión de instalarse en Cartagena: “Como no me puedo subir a los aviones no podía irme a ninguna parte. Entonces, para salir, partí a Cartagena, que es un lugar muy distinto a Chile. En Cartagena me hizo muy bien mirar a todo ese gentío en el verano, porque cuando hay ochenta mil personas con unos melones tunas de sombrero pasando por debajo de tu balcón, no hay gobierno militar no nada: hay un mar humano que no hay cómo dominarlo, y eso me entusiasmó mucho. Me encantaron las casas, las papas fritas, las radios prendida, pero no porque yo quisiera ser popular ni marginal sino porque quedé metido en una realidad que no controlaba ninguna autoridad. En Cartagena me sentí en democracia” (p. 77).

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, p. 365).

La descripción del espacio vital y plástico a que llega la pareja sencillamente se nos impone en clave magrittiana, es decir, siguiendo esa desprejuiciada mirada que funde el plano del relato pictórico y su estímulo realidad¹¹. Con la siguiente descripción: “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, p. 366), no podemos dejar de recordar, en específico, *La condición humana* (1933), obra del pintor belga que a propósito del trabajo con el azul del mar y del cielo y la implementación de ese *trompe-l'œil* viene a perspectivizar el estímulo visual mediante efectos de fingimiento y simulacro. Para Marie Louise d’Orange, en *Illusion in Art. Trompe l’oeil. A History of pictorial illusionism* (1975), este efecto busca una “realidad intensificada” o “sustitución de la realidad”. Adolfo Couve, en este contexto, ha señalado su profundo interés por la mirada realista, por cierto, pictórica y narrativa, de modo que sus trampas de ojo procedimentalmente revisten de aura hasta aquello más vulgar y corriente. Tal era su vínculo –por ejemplo– 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, p. 366)¹².

La instalación de la pareja en la buhardilla, en el último piso de la San Julián, en una habitación apartada del resto de las piezas pareciera más bien un intento de agenciamiento con el mar y el cielo en esa tenue indiferenciación descrita que un mero ejercicio plástico

¹¹ En *Magritte, La reproducción prohibida: sobre la visibilidad del pensamiento* (1996) Ralf Konersmann parte de la exégesis de este afamado lienzo de 1937 para explicarse algunas singularidades del pintor (sur)realista belga. A propósito de lo que nos ocupa apunta que el orden realista propuesto por su trabajo se supera a sí mismo en el momento en que ese orden natural es trastocado, por el NO reflejo del sujeto frente al espejo en el caso puntual de la obra analizada por el crítico alemán, o por la aniquilación de la diferencia entre el plano de la mimesis y el plano de la *inventio* de *La condición humana* o de la proyección narrativa en este mismo registro del pintor/escritor chileno Adolfo Couve. “A Magritte le basta una sola intervención para quitarle todo lo habitual a ese momento...” (p. 7).

¹² Aun cuando Couve ha declarado distancia irreconciliable con las manifestaciones artísticas de vanguardia, reconocemos aquí una de las líneas desarrolladas por el artista belga René Magritte, cuya genialidad pasa fundamentalmente 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), todas ellas ejemplares en el entorno expuesto.

naturalista. Camondo tiene acceso al paisaje abierto gracias a esa ventana¹³, que invita a admirar, a diario, el cielo y el mar, las tonalidades de azules que se entremezclan en el horizonte. Aquel lugar más íntimo, entonces, resultó ideal para su proyecto vital: pintar/modelar y amar. En algunas ocasiones Marieta posaba para Camondo mientras él plasmaba su figura en lienzos, otras convertían ese espacio de trabajo artístico en uno más íntimo aún donde pasaban horas amándose bajo las sábanas de una cama vulgar. No obstante, aquel lugar adoptado como propio, en el que transitaban a gusto, no era tan suyo como les hubiera gustado, el espacio de circulación y por tanto común se imponía al cerco indeleble de los artistas amantes quienes eran observados insistentemente por las moradoras de la residencial, quienes no podían aguantar la curiosidad de observar en primera persona las actividades de la excéntrica pareja.

El espacio íntimo violado por la curiosidad de “las viejas de la San Julián” (Couve, 2003, p. 367), va transformándose en un espacio de exhibición, un espacio museal que consagra y prestigia aquello que contiene, de manera que en la lógica plástica de la novela los artistas comparten con sus obras el carácter de exponible, a partir de beldades que los distancian de la normalidad y los instalan en la excepcionalidad¹⁴. 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 la pareja se atrevían a juzgar a Marieta llamándola puta por posar desnuda ante el pintor, a la vez que emitían discursos alentándose una a otra para echar a la mujer: “Hermana, pídale la pieza, si esto no puede ser, mal que mal esta es una casa decente” (Couve, 2003, p. 369), ¿Qué tan decente como para que las dueñas sacien sus deseos de curiosear a través de las cerraduras? El espacio del *voyeur* se transforma en espacio de exhibición plástico que retrata el anverso, es decir, a los

¹³ No está de más recordar la importancia de la aparición de las ventanas en Magritte sobre todo en cuanto procedimiento que posibilita la “trampa de ojo” que busca un efecto de extrañamiento frente a la realidad precisamente en esa incapacidad de reconocer sus contornos. Recomendamos al respecto: “The Surrealist’s Windows” en *Dada/Surrealism 13* (1984) de Susan Harris Smith; *René Magritte, Catalogue Raisonné: Oil paintings and objects, 1931-1948* (1992) de David Sysveter; “La desmagicización del ojo” en *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* de Martín Jay; *Magritte* (1984) de José Pierre; *Magritte: attempting the impossible* (2009) de Siegfried Gohr; “La pensée visible du pluriel unifié” en *René Magritte ou la pensée imagée de l’invisible: réflexions et recherches* (1994) de René-Marie Jongen y Ver y leer a Magritte (2000) de Bárbara Fernández Taviel.

¹⁴ En el capítulo 8 se nos cuenta que en un episodio de dolor –por la huida de Marieta– Camondo arranca los cuernos de venado de una percha y se los cose con un alambre a su sombrero de paño. En adelante aquel insólito implemento lo acompañará en sus decisivas horas creativas: “Cada mañana, Camondo cargaba su caja de óleos no sólo con tubos y frascos, sino que introducía entre los pinceles los cachos de venado. Una vez ante el paisaje y sentado cómodamente frente al caballete, disponía la paleta, no sin antes haberse colocado el par de cuernos en el sombrero y, de este modo, daba inicio a su trabajo. Visto de espaldas parecía un gran alce recortado contra el cielo” (Couve, 2003, p. 375).

espectadores que en algún momento logran superar la excepcionalidad de la escena que motivó la mirada furtiva.

A medida que transcurre el tiempo Marieta se siente incómoda por los dichos y las aptitudes de las dueñas del lugar, quienes juzgan constantemente a la musa de Camondo por sus desenfadadas aficiones: modelo y amante de Alonso. El desconocimiento del mundo del arte, en una localidad de provincia, pobre y vulgar, rápidamente queda de manifiesto en la nula comprensión del oficio de pintor y de las actividades propias del artista y su modelo. En algún sentido aquel lugar parece inapropiado para el desarrollo del arte y para el amor. La vulgaridad e insensibilidad del lugar, nuevamente viene a proyectarse como un registro autoral que localiza, en esas coordenadas del litoral central de Chile, un territorio que en ojos de nuestro autor/pintor es posible relacionarse con lo bello, aun cuando los mismos habitantes del lugar no noten que ellos son parte de un paisaje hermoso. La mirada artística, nuevamente, pone en valor aquel recorte de la realidad ordinaria, corriente y rústica. Este espacio prosaico y vulgar que se resiste a las expresiones artísticas convencionales facilita, a los ojos de Alonso/C y Adolfo/C, el advenimiento del régimen de lo estético sustentado en la mirada.

La apreciación de los cercanos a la pareja, sus prejuicios, actos y comentarios vienen a ubicar a Marieta y Camondo en un permanente escrutinio, como si fueran parte de una exposición de rarezas difíciles de comprender, ello, tal vez, porque con su presencia desautomatizan su percepción acostumbrada a inflexiones menores en un contexto controlado por la tiranía de la monotonía provinciana.

Este espacio de exhibición también recoge una insólita escena en que Apolo, el dios inspirador de los poetas mediante la asignación de musas, se instala en la buhardilla de los Camondo que se transforma en un estudio/taller bajo la bendición del dios que se ve en la obligación de actuar ante el pintor y la musa, para mantenerlos en una sana productividad plástica. Terminada la relación entre Alonso y Marieta, esta última regresa al balneario pasado un tiempo –desde que dejara al pintor por un fotógrafo–, su búsqueda infructuosa la lleva a la impaciencia. Es en ese momento en que interviene la musa asignada por Apolo al cuidado de Alonso quien le muestra una fotografía de carnet que lo lleva a la desesperación y, sin pensarlo dos veces, siguió a la joven de extraña figura. El camino lleva 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 *voyeur* dueña del lugar, fue desmantelada por los residentes dejando este espacio físico a merced de las inclemencias del tiempo y el abandono, del azul del mar y del azul del cielo. De algún modo este retorno al estudio/taller reclama el pasado esplendoroso de los Camondo a la vez que es testigo de la mayor expresión de arte que Cartagena podría imaginar, la conversión de Camondo en arte petrificado, escultura, figura de cera.

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, p. 430).

El espacio de exhibición arruinado busca torcer su sino, al incorporar en esas coordenadas donde el arte se desplegaba a sus anchas, la imagen de Camondo proyectado como una escultura que nos recuerda ese bello mito que da origen al efecto Pigmalión descrito a propósito de la obra teatral de George Bernard Shaw¹⁵. En *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*, novela editada póstumamente el 2000, Couve retoma el final de *La comedia del arte* y, a partir de la metáfora de la pérdida de la cabeza del protagonista, continúa reflexionando críticamente acerca de la conformación de lo bello, su relación con los espacios y la condición desacralizada de lo artístico. Claudia Campaña, en el texto citado, nos informa que en los años previos al suicidio de Couve, entre 1995 y 1998, mientras estaba escribiendo precisamente la segunda comedia, también había estado pintando “inquietantes” cabezas (*Autorretrato*, 1995, óleo sobre cartón, 22.4x20.3 cm. Colección particular; *Cabeza*, 1995, óleo sobre cartón, 25.4x20 cm. Colección particular; *Cabeza*, 1996, óleo sobre cartón, 25.4x20 cm. Colección particular; *Según autorretrato de Rembrandt*, 1998, óleo sobre tela, 25.7x20 cm. Colección particular; *Carola*, 1998, óleo sobre cartón, 25.7x20 cm. Colección particular). Nuevamente lo plástico se funde con lo narrativo y lo vital en la figura de Adolfo Couve.

3. CIRCO. ESPACIO LÚDICO Y MARGINAL¹⁶

El circo retratado en la novela se erige como un signo de decadencia que acentúa la decrepitud tanto por su asentamiento como por su dueño, su espectáculo y sus trabajadores. La seducción de Alonso/Adolfo por el espacio circense queda de manifiesto

¹⁵ El efecto Pigmalión tiene su origen en un célebre mito griego, en el que un escultor llamado Pigmalión se enamora de Galatea, nombre dado a una de sus obras escultóricas. La pasión, el entusiasmo y el amor que siente por su obra es tan grande que trata al ser inanimado como si fuera un ser de carne y hueso y por lo tanto como si ella pudiera sentir y, por supuesto, retribuir su afecto. El mito se completa cuando gracias a la intervención de Afrodita la escultura cobra vida.

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 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. Por cierto, esto es materia de un trabajo unitario posterior.

en la aparición del payaso Bombillín, personaje que encarna la paradoja del trabajador del humor marcado por la angustia existencial¹⁷, a la vez que se erige como una figura potencialmente antiautoritaria como lo subraya Helen Stoddart en *Rings of desire. Circus history and representation* (2000).

A pesar de que el marco de referencia espacial de la novela se encuentra cifrado en el balneario de Cartagena, nuestro autor cartografía otros parajes: la playa, la buhardilla, la casa de Helena, el taller, etc., con los que incrementa el carácter marginal y menesteroso del enclave. En cierto modo va configurando una especie de catálogo de espacios decadentes que van complicando lo sucedido al artista provinciano Alfonso Camondo, aquel marginal ilustrado disruptor de las convenciones. En este paisaje vetusto, sin embargo, destaca el circo, un lugar cuya ruina, miseria y decadencia parece articularse naturalmente con el entorno por donde transita uno de los personajes más inquietantes de la novela.

Conocemos la existencia de esta instalación, espacio de divertimento y espectáculos familiares, en la mitad en la novela con la aparición de Bombillín, el payaso del lugar que mantiene, sin saberlo, en éxtasis a Marieta, la musa de Camondo. Este bufón que recorre las calles de Cartagena y San Antonio como payaso, en ocasiones como Abeja, atraviesa diariamente el callejón para llegar al circo, tránsito que lo ubica en un entrelugar. Beatriz Seibel en su *Historia del circo* (2005) destaca el carácter ritual del asentamiento en relación con el espacio circular y con la parodia de hombres y animales (p. 10), ellos antecedentes de lo que sería la *Commedia dell'Arte*, entendida como un género híbrido, mezcla de teatro del Renacimiento italiano, tradicionales improntas del carnaval, desarrollo y despliegue de habilidades acrobáticas y variedades episódicas de mimos que se organizan alrededor de la historia de una pareja de enamorados. Las múltiples variantes cómicas –asociadas a personajes bufonescos– revisadas por la autora (Arlequín, Brighella, Pulcinella o Pedrolino, conocido como Pierrot en Francia, Petruschka en Rusia, Punch en Inglaterra) de cierta manera siguen el patrón del gracioso con más o menos melancolía. Adolfo Couve construye su novela en esta red significativa, la misma que comparte con Picasso quien sintió fascinación por el mundo del circo y

¹⁷ Variadas son las obras plásticas en que Couve aborda el mundo circense. Buenos ejemplos son dos de sus lienzos anteriores al viaje como becario a l'Ecole des Beaux Arts de París, donde partió en 1962, me refiero a *Circo* (1957, óleo sobre cartón, 55.5x40 cm. Colección particular), *Payasos* (1957, óleo sobre tela, 45.5x32.5 cm. Colección particular). De regreso a Chile destacan una serie de acuarelas fechadas en 1965: *El circo* (1965, acuarela sobre papel, 33x37 cm. Colección particular), *El circo* (1965, acuarela sobre papel, 23.2x23.2 cm. Colección particular), *El circo* (1965, acuarela sobre papel, 31x35 cm. Colección particular), *El circo* (1965, acuarela sobre papel, 31x35 cm. Colección particular), estas últimas, de iguales dimensiones, se diferencian – en términos formales– por que cambia el lugar de la firma: arriba al centro y arriba a la derecha.

puntualmente de los arlequines y saltimbanquis (“Suite de los Arlequines”, “Suite de los Saltimbanquis”) en su periodo Azul y Rosa¹⁸.

Bombillín, en tanto, se aleja de la estética canónica a la que pertenecen sus referentes para ubicarse no en el olimpo sino en la plaza pública, en el anfiteatro de polvo y ruinas, en el margen pusilánime, aun cuando siguiendo a André Gide reconozcamos que los payasos son herederos de la *Commedia dell'Arte* (citado por Stoddart, 2000, p. 164). El actor bajo el maquillaje nunca deja saber su identidad, desconocemos su nombre y procedencia, pareciera que permanentemente intenta esconder su biografía, quizá por lo vergonzante de su condición o por la comodidad o goce del incógnito. En el rol de payaso, este joven casado y con numerosos hijos, pareciera sacrificar hasta su identidad en pos del sustento familiar, gesto que por lo demás retrata heroicamente a la clase trabajadora en busca de sobrevivir la desigualdad. El sacrificio diario del artista circense era consciente y no tenía otra razón de ser que recaudar algo extra apelando al humor intrínseco de su personaje como a la generosidad de otros menesterosos como él. El narrador nos describe gráficamente la toma de decisiones de Bombillín referidas a no sacarse el traje en ningún momento a la vez que mantenerse permanentemente en movimiento cuando apunta: “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, p. 407). En este espacio lúdico, a la vez que descuidado, harapiento y ruinoso, al que Bombillín acude todos los días para realizar su espectáculo, pareciera erigirse como un espacio paradójico: ¿en un espacio tan decrepito es posible la virtud de la risa?¹⁹. Creemos que sí, una risa disminuida, amarga, reducida, visibiliza con mayor crudeza el paisaje de los márgenes²⁰.

¹⁸ Nótese: *La familia de saltimbanquis* (1905, óleo sobre tela, 213x229, National Gallery of Art), *La mujer del acróbata* (1904, óleo sobre tela de 147 x 95 cm, Museo Pushkin), *Autorretrato como arlequín en el café* (1905, óleo sobre tela de 99 x 100,5 cm, Colección Joan Whitney-Payson), *Bufón y pequeño acróbata* (1905, carboncillo, pastel y acuarela sobre papel de 60 x 47 cm, Museum Arts Baltimore), *Familia de acróbatas con mono* (1905, tinta china, gouache, acuarela y pastel sobre cartón de 104 x 75 cm, Konstmuseum Gotëborg), entre otros.

¹⁹ 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 clown cuando a pesar de su traje y pintura llora amargamente al verse acabado y alcohólico. En este mismo sentido recordamos la respuesta que el cómico dio en una ocasión en que fue consultado acerca del secreto de su humor. Para responder se valió de una pequeña escena gráfica: “si una pareja de ancianos indigentes va caminando por la calle y desde el balcón reciben un cubetazo de agua, eso causa repudio y tristeza. En cambio, si por el mismo lugar (y potencialmente con los mismos espectadores en la escena) pasa una pareja de adinerados con sombrero de copa y bastón y reciben un cubetazo de agua, eso sí produce risa y carcajada. En el primer caso la risa ha sido reducida por el componente afectivo de conmiseración hacia el débil. En el segundo, la risa estridente no se deja esperar por la conciencia de clase con la cual se percibe a los ricos” (Alonso *et al.*, 2009, p. 98).

²⁰ Recomendamos el artículo “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite”: reflexiones sobre la risa (segunda parte)” (2009), en que los autores reflexionan sobre el acto de reír como una práctica de libertad y resistencia frente a las potencias hostiles de la vida, a partir del examen de obras literarias cumbres de la literatura

El circo sin nombre, a pesar de no encontrarse en Cartagena misma, sino más bien al sur, es igualmente periférico. En el paisaje pintado/narrado por Couve la decadencia y la marginalidad lo absorbe todo, el circo, en cuanto espacio espectacular y de jolgorio, manifiesta sus marcas, sus singularidades, sus llagas. Basta con recordar la descripción de los animales que sostienen el espectáculo, "... circo de fieras de San Antonio, 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" (p. 425), o "El caballo del circo, pintado a lunares, tenía el aspecto de un percherón de granja y las cebras y los burros ni siquiera estaban atados y pastaban tranquilamente a la entrada de la carpa" (p. 427). Aunque el texto no hace mención en ningún momento a la calidad del espectáculo y cómo entretiene al público, podemos imaginar con justa razón, mediante lo que apunta el narrador respecto de Bombillín y sus diálogos como "Dame la miel, dámela toda" (Couve, 2003, p. 408), que uno de los aspectos que caracteriza este circo es la decrepitud del show, lo subido de tono en algunos casos de las escenas, el elenco y todo lo que proyecta un inexorable retrato vulgar. La novela apuesta por eludir la descripción pormenorizada del espacio circense para privilegiar la paletada y el trazo amplio que cumple con crear un ambiente inequívoco de miseria y estrechez. De qué otra manera podría retratarse un circo asentado en las inmediaciones de Cartagena sino como un recinto con una pobre interpretación de chistes repetidos, funciones baratas y protagonistas que no están a la altura de grandes y renombrados espectáculos circenses mundiales. No obstante, esa peculiaridad es sublimada en el momento en que el narrador como el personaje valoran en extremo la belleza anticanónica que revisten estas escenas, puesta en valor que modela otra mirada e inscribe a sujetos, situaciones y lugares minoritarios en coordenadas cuya visibilidad aporte a narrar/pintar de otra manera la realidad estética y factual.

Además, ese espacio circense se proyecta como un gabinete de curiosidades, como una exhibición de rarezas que agudizan la extrañeza del hábitat escogido por el pintor Alonso Camondo para vivir y producir su obra plástica. Con Philipp Blom (2013) tendríamos que decir que "para acumular conocimiento, un mercado de pescado podría ser mejor que una biblioteca" (Blom, 2013, p. 28)²¹, es decir, que la naturaleza ordinaria de

latinoamericana. Con especial énfasis sugerimos "Tercero: Roberto Arlt. La risa que no suena" en que se abordan las posibilidades de comprensión de la risa fuera de la convención de la carcajada.

²¹ Philipp Blom es un destacado historiador, traductor y novelista alemán que se ha dedicado a investigar diferentes tópicos de la historia de la cultura. En *El coleccionista apasionado. Una historia íntima* (2013) ingresa, a partir de la fascinación temprana por el coleccionismo, a la historia de la pasión del hombre por compilar objetos desde el Renacimiento y hasta nuestros días. Para nuestro autor los objetos de las colecciones se transforman en tótems, es decir, asumen un carácter sacralizado desde el momento en que alcanzan, cada uno de los objetos, un lugar determinado en esa muralla, atril, vitrina o estantería que proyecta una imagen del mundo tan singular o excepcional como aquella que la genera. "Con el creciente espíritu científico del

aquello escogido y exhibido es capaz de dar cuenta de las costumbres, prácticas, hábitos, usos, en definitiva, de una forma de conocimiento minoritario del artista, en nuestro caso particular de análisis, pero también de una clase retratada, de una geografía, de una nación. 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, p. 425). Como dijimos el circo admite la exhibición de rarezas, la exhibición de esos personajes que no tienen cabida en otro contexto, y cuyo patetismo va desde un par de leones decrepitos incapaces de asustar hasta la mujer barbuda en cuya indefinición se esconde su linaje.

Es en esta línea, entonces, que sostenemos el carácter antiautoritario del enclave (Stoddart, 2000), lugar donde se asientan y despliegan los distintos rostros del margen y su saber minoritario en relación de igualdad unos frente a otros. Aunque en su conjunto pareciera pura vulgaridad y ordinariéz, la carpa convoca y reúne los saberes de esos rostros de la otredad, los distribuye en el plano como en *Circo* (1957, óleo sobre cartón, 55,5 x 40 cm. colección particular)²², obra de Couve en que la aglomeración de rostros difusos de la parte superior del lienzo observan el espectáculo mediocre al centro, para que al menos en el tiempo de su aparición en el relato (plástico y literario) puedan ubicarse en el centro y, por tanto, tender su lógica minoritaria, absurda, satírica y mordaz sobre el enorme lienzo pintado por el narrador/pintor.

CONCLUSIÓN

Como hemos visto, *La comedia del arte* de Adolfo Couve pone en valor, destaca y exhibe aquello marginal y minoritario. Frente a múltiples elementos que podría considerar como bellos y merecedores de un título calificativo como este, prefiere lo vulgar, lo corriente y lo ordinario. Se inclina por la belleza decadente y por los espacios marginales, básicamente para “devolver a la miseria su verdadera belleza” (Didi-Huberman, 2014, p. 121), de modo que al desplegar la mirada al ambiente desde los ojos de Camondo, ese mismo espacio ordinario y corriente se transforma en un lugar hospitalario para el artista quien nota –como lo enfatiza el mismo autor en un texto ensayístico de “Las meninas” de Velásquez– que “la

Renacimiento en la segunda mitad del siglo XVI, llegó una profusión de colecciones que intentaban explorar y representar el mundo tal como se lo veía entonces” (p. 33), la curaduría, entonces, en el acto de escoger, disponer y argumentar la colección, viene a ser fundamental en la manera en que se afianza la memoria y en que se observa al porvenir.

²² Singular, aunque productiva parece la cercanía entre dicha obra de Adolfo Couve y *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1889, óleo sobre lienzo, 258 x 430 cm. Museo J. Paul Getty) de James Ensor. Esta obra precursora del expresionismo exhibe la emoción humana a la vez que crítica, a partir del rostro deformado, la máscara, el grotesco y el carnaval. Del mismo modo el lienzo de Couve logra evocar precisamente estas dimensiones a partir del circo y su permanente agitador: el payaso Bombillín.

belleza penetró en el cuarto de las meninas y convirtió esta escena en un inigualado retrato colectivo, en una perfecta composición áurea, dando eternidad a lo que había sido la captación magistral de un segundo” (Couve, 2005, p. 63). Los espacios trabajados en la novela, en especial los revisados en estas páginas, nos permitieron describir la programática y particular mirada de Adolfo Couve (narrador/pintor) frente a la realidad factual, esa que definimos como marginal y que es tan genuinamente valorada por nuestro autor. Esa realidad “descubierta” por la mirada desprejuiciada del artista que percibe la belleza aún en el más vulgar y ordinario estímulo, va construyendo un paisaje que cartografía otros parajes, otro porvenir.

En *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)* reconocemos unas líneas contundentes acerca de su proyecto artístico, como dijimos compartido por sus personajes de ficción: “¿Quién se acuerda del tiento, la sanguina, la grisalla, la cotona, el atril portátil, la sombrilla, el piso plegable?, nadie, nadie sino mi corazón” (Couve, 2003, p. 442). La propuesta artística de Couve siempre en contrapunto y polemizando con los usos vigentes se ubica asumiendo su diferencia y los costos de la misma. Frente al arte comprometido propone una visión despolitizada, frente a la tecnología de vanguardia el realismo, frente a la muerte del arte (Danto, 2002) reivindica la pintura, ante los relatos metropolitanos el margen, ante la higienización pictórica y narrativa la vulgaridad y la pobreza, frente a la imposición de categorías estéticas la mirada propia, frente a la tragedia y la miseria la comedia del arte.

Este trabajo forma parte de una investigación mayor denominada *Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX*. Proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Concepción- Chile (VRID N° 216.062.050-1.0), cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo

OBRAS CITADAS

- Alonso, María Nieves, *et. al.* (2009). “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite”: reflexiones sobre la risa (segunda parte)”. *Atenea* 499, 77-107.
- Ángel, Roberto (2012). “La búsqueda de la trascendencia en *La lección de pintura de Adolfo Couve*”. *Acta Literaria* 45, 153-158.
- Auge, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Paidós.

- Biblioteca Nacional de Chile. Adolfo Couve (1940-1998). Memoria Chilena. Disponible en DOI: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3272.html>. Recuperado en 12/2/2017.
- Blom, Philipp (2013). *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Campaña, Claudia (2015). *Adolfo Couve: Una lección de pintura*. Santiago: Metales Pesados.
- Careaga, Roberto (2013). “Los últimos días de Adolfo Couve” (Entrevista). *La Tercera* junio 8.
- Couve, Adolfo (2005). *Escritos sobre el arte*. Santiago: Editorial Diego Portales.
- (2003). *Obra Narrativa Completa*. Santiago: Planeta.
- Danto, Arthur (2002). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De la Fuente, José (2001). “Identidad y realismo en la narrativa de Adolfo Couve”. *Literatura y lingüística* (13), 89-104.
- Díaz, Gonzalo (2005). “Nota sobre Couve”, en *Escritos sobre el arte*. Santiago: Editorial Diego Portales.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- D’Orange, Marie Louise (1975). *Illusion in Art. Trompe l’oeil. A History of pictorial illusionism*. New York: Abaris Books.
- Fontanier, Pierre (1977). *Les figures du discours*. París: Flammarion.
- Garrido, Andrea (2006). “Sombras del autor en la narrativa de Adolfo Couve”. *Cuadernos LÍRICO*. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia, Número 1, 263-276.
- Konersmann, Ralf (1996). *Magritte, La reproducción prohibida: sobre la visibilidad del pensamiento*. México: Siglo XXI editores.
- 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, 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”, en *Herencia. Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, Vol. 2, 2, 12-16.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción/ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI / UNAM.
- Seibel, Beatriz (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Stoddart, Helen (2000). *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Glasgow: Bell & Bain Ltd.

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