

El desplazamiento dinámico de la perspectiva: la profundidad como un dilema en la construcción de mundo de *La Comedia del Arte* de Adolfo Couve

Nadia Norambuena Cofré

Una obra narrativa es siempre un mundo, un mundo creado que visitamos a través de la lectura. En él los personajes consiguen existir en la medida de que se crean espacios capaces de contenerlos. Entonces se asume que cada espacio debiera, por más ficticio que se le considere, contar en la raíz de su construcción con la *perspectiva*, recurso indispensable para construir en profundidad y equilibrio. Sin ella, los espacios se desestabilizan, se aplanan, impiden que la luz ingrese, se desplace y delinee en un emocionante juego con la sombra, el volumen de los cuerpos contenidos.

Denotativamente, la perspectiva es lo antes señalado y se la considera como el gran logro de los renacentistas. La genialidad de estos hombres entregó a toda la humanidad un método capaz de dotar al arte de profundidad y volumen. Pero la perspectiva también entraña una importante cuota de simbolismo. Ella en sí misma es símbolo de profundidad, a la vez que la profundidad es símbolo de trascendencia.

Un breve recorrido por la historia nos lo demuestra. El hombre medieval hizo del arte uno carente de perspectiva. La pintura, en términos simples, fue plana y concentrada en un punto central ubicado en la altura de la tela. Allí representó a Dios. En los alrededores, otras figuras representaron a los hombres que dependiendo de su tamaño y nivel de desproporción estaban más o menos alejados de la presencia divina. Aquí tenemos entonces un arte bidimensional, carente de perspectiva. Y su ausencia no responde sólo a una manera de representar el arte, sino, también, de percibir al mundo, adquiriendo en esta misma ausencia el valor de metáfora del teocentrismo medieval. No se aspiró en el arte a la profundidad porque ésta no existiera en su mundo, sino que se la alojó en la altura. Dios era la profundidad y el hombre estuvo llamado a alzar la mirada y buscarla en el cielo. El arte renacentista, en cambio, al valorar la presencia de la perspectiva en sus representaciones, huyó de lo bidimensional. Nuevas tierras conquistadas le revelaron a este hombre renacentista que *il mondo*

é poco y que en su calidad de creatura perfecta hecha a imagen y semejanza de Dios era capaz de capturar toda la belleza y perfección de la realidad. La perspectiva le daba ese poder de representarse y representar en exactitud, de recuperar el equilibrio y la armonía de las formas. La perspectiva adquirió, de esta manera, la fuerza de símbolo de un hombre seguro de sí mismo y de su capacidad de aprehender la profundidad de un mundo amplísimo que deseaba ser conquistado.

¿Puede un método de construcción pictórico y arquitectónico como la perspectiva ser aplicado a la narrativa? ¿Es posible unir pintura y literatura a través de un elemento aparentemente tan alejado de la segunda? Son muchos los argumentos a través de los cuales podemos responder afirmativamente a estas preguntas. Por ahora sólo presentaré dos. En primer lugar, la narrativa, al proponerse establecer mundos creados construibles a través de la palabra, requeriría generar ilusión de profundidad en sus espacios a fin de que los personajes y sus movimientos nos resultasen, pese a la ficción, posibles. Y, ¿cómo lograrlo si no es a través de la perspectiva, método que por excelencia crea ilusión de profundidad? En segundo lugar, las páginas de un texto narrativo son verdaderas superficies bidimensionales y, por ende, obligadas, cual tela, a valerse de algún medio a través del cual ilusionar al lector con la posibilidad de ingresar a la recreación de una realidad tridimensional.

Sin embargo, ¿puede fallar todo lo que hemos dicho hasta ahora? ¿Puede, como en la pintura, alterarse la ilusión de profundidad hasta incluso anularla dentro del mundo creado de un texto narrativo?

El escritor chileno Adolfo Couve (1940-1998) dedicó gran parte de su carrera a crear una narrativa realista, tendencia marginal en su época. El resultado fue perfecto. Sus primeras novelas son el reflejo de una dedicación absoluta, depuradas de cualquier anécdota insufrible para un artista que se autodenominara amante de lo decimonónico. Las escenas de obras como

La lección de pintura, corregidas hasta la angustia, nos ilusionan con la realidad, una estética, pero realidad al fin. Nos engañan y frente a ellas el lector se desconoce para reconocerse esta vez como espectador de una escena pictórica. ¿Por qué no decir, entonces, que durante esta extensa etapa literaria Adolfo Couve supo manejar a la perfección esa perspectiva que sus amados renacentistas nos heredaron para representar con exactitud y equilibrio?

Pero cuando Adolfo Couve escribe y luego publica en el año 1995 su *Comedia del arte*, se genera un cambio en su tendencia realista. En la obra hay un claro afán de abandonar la descripción detallada y cuidada. El escritor, tal vez como nunca, se encuentra sobrepasado por la realidad -la misma que lo llevó tres años después a quitarse la vida-. Adolfo tan solo deja que la historia de despliegue, avance. Elige nuestra triste y sórdida Cartagena para ofrecernos un mundo falto de luz, en extremo precario, en extremo semejante al nuestro. Todo el equilibrio, la armonía y volumen que son posibles de recrear gracias a la perspectiva aquí se debilitan, vacilan, se anulan.

El argumento de *La Comedia del Arte* es, básicamente, lo que sigue: un pintor, Camondo, y su modelo, Marieta, arriban a Cartagena en busca de un sitio donde el artista pueda dedicarse a su oficio en medio de la 'tranquilidad' de un escenario costero. Juntos se hospedan en el altillo de la residencial San Julián. Al poco tiempo, y en medio de los infructuosos intentos del artista por capturar de manera realista el motivo elegido, un fotógrafo de temporada seduce a su modelo y mujer. Una vez descubierta la infidelidad, ocurre la separación de la pareja. Ésta, sin embargo, será parcial, pues el tiempo dará lugar a la reconciliación, no sin asumir las consecuencias del hecho: Camondo no sólo desiste de su oficio y quita a su mujer la posibilidad de ser motivo de sus obras, sino que ambos se embarcan en la búsqueda de un sentido nuevo para sus vidas que no llegará jamás. La aparición del fotógrafo había puesto en entredicho no sólo la relación de la pareja, sino, por sobre todo, la misión de la pintura en el presente. Frente a la renuncia del artista, los dioses exigen un espacio en el destino final de la historia. La ira de Apolo, dios de las artes, irrumpe al obligar a la musa de Camondo a bajar desde cielo para castigarlo. Ella cumple con dolor su cometido, introduciendo en el cuerpo de su inspirado una ponzoña disfrazada de la manera más soez: un jugo en sobre marca Yupi. Marieta, conducida por la misma musa, descubre la consecuencia del sórdido brebaje: Camondo ha sido transformado en una figura de cera, una que

lo reproduce exactamente pero que, a la vez, le quita todo rastro de humanidad. En un acto de amor o de impulsividad o tal vez de irracionalidad, la modelo arranca la cabeza de la copia de cera del pintor. Abrazada a ella y luego puesta en sus piernas, inicia la ruta fúnebre en un taxi cuyo destino nos es desconocido.

Aclarado el argumento, podemos concentrarnos tan sólo en el comportamiento de la perspectiva en la construcción de mundo de *La Comedia del Arte* y la interpretación de este fenómeno.

Para reconocer que una creación es tridimensional -es decir, está en perspectiva-, es necesario que figura y fondo puedan distinguirse entre sí. Cuando entre ellas media una distancia, se puede afirmar que se ha conseguido generar una ilusión de profundidad. La luz, en este caso, es la que permite que los cuerpos se separen del fondo, pues al incidir sobre ellos, estos adquieren volumen, el que a su vez les permite proyectar sombra. Pero sin luz y, por ende, sin sombra, no hay recreación de volumen. La figura se aplana, se adhiere al fondo, se anulan las distancias, no hay perspectiva.

En una representación artística, lo esperado es que en ella se presente o se ausente la perspectiva. O a eso nos hemos acostumbrado, es decir, que una apreciación rápida nos permita concluir si estamos frente a una construcción bidimensional o tridimensional.

Sin embargo, la lectura detenida de *La Comedia del Arte* de Adolfo Couve nos libera de ese patrón al presentarnos un mundo creado cuya construcción es resultado del desplazamiento dinámico de la perspectiva.

Pero ¿a qué llamamos desplazamiento dinámico de la perspectiva? Básicamente nos referimos a que la perspectiva no logra consolidarse en la construcción de mundo de la novela. Se presenta por momentos y luego se retira, haciéndose de esto una constante. La consecuencia es clara y determinante: si ella no se consolida, significa que la profundidad se transforma en un dilema.

En el presente estudio interpretativo, los personajes son considerados figuras y los espacios en los que ellos se desenvuelven, el fondo. En una primera etapa de la historia, personajes y espacios son claramente distinguibles. Camondo y Marieta son capaces de recorrer toda la extensión de la playa de Cartagena. El narrador los describe en sus detalles, dando cuenta con esto de su volumen. Camondo es un hombre mayor, lleva un sombrero, arrastra un atril de pintor y una paleta con sus pomos. Se instala en la playa

e intenta capturar con realismo la profundidad del paisaje en su tela. Marieta, por su parte, arrastra sus redondeces por una playa atestada de gente. Sus carnes se quedan literalmente atascadas entre veraneantes, quitasoles y demás enseres playeros. Además, todo su volumen es ansiado por el pintor, quien la instala en una tarima y la retrata como una Diana cazadora. Camondo, a su vez, busca ansioso la luz de la mañana, la misma que define los contornos de las basuras esparcidas por el arenal y que le permite al pintor captar la realidad en perspectiva para retratarla fielmente. Por todos los elementos antes señalados -luz, volumen, distinción entre figura y fondo-, es claro para todos que la construcción de mundo en su etapa inicial es en perspectiva. La ilusión de profundidad, entonces, se ha asentado.

No obstante, la llegada de un fotógrafo de temporada al balneario y su intromisión en la vida de los Camondo amenaza esta ilusión de profundidad conseguida. Gastón, el fotógrafo, ofrece a Marieta una relación clandestina. La modelo se abandona a la seducción, pese a que esto le significa ocultarse en las sombras del anonimato. Se besan en la caja de la escalera, tras un biombo, fingen desinterés mutuo ante los demás, vuelven a encontrarse en la oscuridad del dormitorio de un Camondo ausente que pinta en la playa. Que una figura huya de la luz, busque refugio en las sombras, trae consigo el debilitamiento del volumen. Esa es la situación de Marieta. Casi se ha transformado en una figura plana adherida al fondo. ¿Dónde está en este punto la perspectiva? Si está, lo es de una manera débil. Cuando Camondo, el pintor, descubre que ha sido traicionado y reacciona iracundo ante la visión de los amantes en su propia cama, todo el mundo creado se desestabiliza. La perspectiva se desplaza por primera vez, a tal punto que el fotógrafo, al querer huir, tropieza una y otra vez hasta caer. Marieta, la figura casi plana ansía ser plana cuando en esta sórdida escena intenta ocultar su cuerpo desnudo con sus propias manos. A pesar de lo descrito, de tener por lo menos una figura prácticamente bidimensional y otra que no logra el equilibrio ni la armonía de sus movimientos, el desplazamiento de la perspectiva no genera que ésta se ausente del todo. Continúa el ánimo de construir en perspectiva, aunque ésta quiera fallar, pues Camondo se mantiene con volumen gracias al vigor y determinación que demuestra en su actuar. Es una figura volumétrica que acusa, condena, imposible de ignorar. Todos lo oyen y ven su furia. Si existe y su existencia es notoria, entonces, no se ha adherido al fondo. Por lo tanto, aún hay un espacio en perspectiva que lo contiene y nos los muestra.

Todo lo descrito anteriormente va a implicar que la

construcción de mundo avance hacia la bidimensionalidad. Luego de que Camondo es testigo de la traición, por un tiempo tortura con malos tratos a su mujer. Se encasqueta unos cuernos de alce en la cabeza para ilustrar públicamente la inmoralidad de Marieta. La modelo no acepta la ridiculización a que es sometida y decide marcharse. Por un tiempo, el pintor busca el amor en los brazos de una loca que cree ver en él un antiguo amor devorado por el mar. Nunca esta mujer asume que quien duerme con ella es otro hombre. Que Camondo no sea percibido por Helena, esta loca de la playa, nos habla de una figura que comienza a perder su volumen. Así que sólo podemos concluir que la perspectiva continúa desplazándose hacia la ausencia.

Cuando la nueva relación se suma a la decadencia del paisaje, cuando se ensucia como las calles, casas y arena de Cartagena, el pintor se empeña en recuperar a su modelo. Marieta atiende al llamado del pintor y regresa al balneario. Ella toca la puerta de este hombre que la espera, los golpes despiertan a Camondo. Abre y no reconoce a la mujer que lo llama por su nombre, porque en vez de Marieta, lo que percibe es una sombra total opuesta a la luz del fondo marino que ella tiene tras sus espaldas. Lo que ocurre aquí es que figura y fondo se han estrechado. Marieta es apenas una sombra recortada por el vano de la puerta y, por ende, anulada como volumen ante quien se enfrenta. *¿Quién es usted? Usted no es Marieta. ¿Entonces mi Marieta no ha regresado? Tú no eres...* Frente a la sorpresa del pintor, ante la negación de que ella sea quien es, la modelo duda de su propia existencia y se palpa aterrada, se pellizca las mejillas para cerciorarse de que no ha perdido su corporeidad y vuelto un ánima. Ocurre que la perspectiva como nunca quiere ausentarse de la representación artística. Crece la amenaza de la bidimensionalidad cuando los personajes no se reconocen e, incluso, se atreven a dudar de su propia existencia como ocurre con Marieta.

El pintor está empeñado en recuperar lo perdido, todo el mundo creado está empeñado, a su vez, en que la perspectiva se desplace definitivamente. Por ello, la consecuencia inmediata es la decisión del pintor de ir en busca de la mujer que él cree no ha vuelto. Así, se embarca en un trasatlántico con rumbo a Arica, conversa con los pasajeros, intercambia con ellos sus ilusiones de reencontrarse con el amor, emplea binoculares cuando se acerca a la costa para que la tremenda distancia no le impida ver a la mujer que lo espera en tierra. Sin embargo, todo esto forma parte del desequilibrio mental del personaje y, por tanto, del mundo creado que ha terminado

por construirse sin perspectiva. Es que el trasatlántico es un barco de lona, una maqueta plana usada por el fotógrafo para sus retratos playeros y que se encuentra apoyada en el muro de un patio entre jabas de bebida. El mar, por su parte, no es otra cosa que el cemento de la residencial que hospedaba a los Camondo. Y el pintor está detrás de la maqueta, con los ojos cerrados, imaginando que su viaje es tridimensional. En esta escena memorable por su patetismo, en lugar de que el barco se desplace por toda la extensión del mar y que el propio mar en toda su profundidad lo sostenga, tenemos una maqueta estática y apoyada en una superficie plana. Los binoculares son absurdos, puesto que se han anulado todas las distancias. Figura y fondo se encuentran totalmente indistintos. Entre ellos, no hay separación alguna. En conclusión, la perspectiva se desplazó y la profundidad se transformó en un dilema.

Pese a todo, el mundo creado no tardará en recuperar su tridimensionalidad. Porque Camondo despierta de su ensoñación y, al abrir sus ojos, advierte en la distancia a Marieta, quien ocupada en la cocina vuelve a mostrar sus redondeces. El pintor nuevamente es capaz de percibirla con volumen, atender a sus manos regordetas entretenidas con el pellejo de unas papas.

Un mundo creado que vuelve a construirse en perspectiva es el que cobija a estos personajes no sólo reconciliados con el amor, sino también con el volumen. Nuevamente caminan juntos por la extensión del jardín, suben las escaleras de la residencial, Marieta se acomoda en la tarima, y aunque en ella esté desgranando porotos, ofrece a Camondo poses retratables.

Pero pronto toda la decadencia del entorno vuelve a sus vidas, en secreto asumen que su unión carece de sentido, separan camas y se miran desde sus soledades. La falta de sentido tanto los atrapa que Camondo renuncia a su oficio de pintor y en una escena en que lo ridículo vence a lo trágico devuelve mediante un rito los dones. *“Oh, dios de la Belleza, de la luz, las artes, la adivinación, hijo del mismo Zeus (...) vengo a devolver lo que sólo consideré un préstamo”*. Su renuncia es interpretable como pérdida de volumen, puesto que abandona el motor de su vida, aquello que lo hacía existir y diferenciarse del resto. Como si lo bidimensional lo atrajera, esta figura se está aplanando violentamente. Lucha por vivir cuando se percata de que sin la pintura la muerte lo acecha y le pide a la vida una oportunidad. Quiere teñir su pelo cano, pero renuncia a eso también por lo patético que resultaría. Finalmente, se aleja de Marieta y se oculta en las sombras de una residencial desocupada ya por sus moradores. Pa-

ralelo a esto y producto de la renuncia del pintor, Marieta vuelca toda su atención en la figura de un payaso que todas las mañanas pasa frente a su casa. Lo considera un verdadero artista, a pesar de que este hombre apodado Bombillín no es más que un ridículo personaje en medio del descolorido paisaje de Cartagena.

Este nuevo proceso de desplazamiento de la perspectiva se acentúa cuando Apolo irrumpe en la historia. El dios griego, enfurecido con Camondo, exige a la musa del pintor castigarlo. Su ira es total cuando, luego de haberse marchado ésta, lanza un rayo que destruye la línea del horizonte, generando con esto el total desequilibrio dentro del mundo creado. Porque sin línea del horizonte desaparece la opción del punto de fuga y sin punto de fuga no hay líneas que converjan en él a fin de producir ilusión de profundidad.

Luego todo es una cadena de sucesos que marcan la anulación total de la perspectiva en la construcción. La musa vierte veneno en el sobre de un jugo marca Yupi. Camondo no advierte aquello, bebe el líquido y el resultado es una metamorfosis. La ponzoña lo transforma en una figura de cera. Marieta lo busca desesperada. La musa lo conduce al paradero final del pintor. En el camino, la modelo se siente débil, tropieza y finalmente cae de rodillas ante la Virgen de los Suspiros. No está rezando, ha perdido el equilibrio porque el mundo creado ya no lo tiene. Al llegar al refugio de su Camondo, la musa le cubre el rostro con una bolsa plástica, negándole la posibilidad de percibir la profundidad del espacio. En medio de las sombras, se la quita. Lo que sus ojos presencian es aterrador. Camondo no existe más, en lugar de él hay una figura de cera que lo reproduce y miente, porque el volumen está de una manera artificial y dado por un material condenado a la desintegración. En las manos de Marieta está la responsabilidad de anular totalmente la perspectiva. Con ellas arranca la cabeza de esta copia y se la lleva envuelta. Y Camondo, sin cabeza, es la prueba irrefutable de que el mundo creado de *La Comedia del Arte* terminó construyéndose sin perspectiva. Sin cabeza, se anula para siempre la posibilidad de percibir la realidad, de advertir distancias, de medirlas y de reproducirlas. Sin cabeza el dilema en que se convirtió la profundidad a lo largo de todo el proceso de construcción se resuelve de manera implacable: la bidimensionalidad se consolida por sobre la tridimensionalidad. Vence el desequilibrio, se esfuma el volumen, la luz no se capta más.

La hermenéutica, disciplina que guía esta interpretación, nos permite develar que *La Comedia del Arte*, como representación artística,

entraña una particular visión de mundo y de hombre.

Si *La Comedia del Arte* es una representación que transforma a la profundidad en un dilema y que, además, resuelve dicho dilema de manera tajante con la pérdida total de la perspectiva, la visión de mundo que subyace en ella es totalmente desesperanzadora. Porque el mundo de *La Comedia del Arte* es analogía de nuestro mundo, de uno que no es que carezca de profundidad, sino que se lo construye sin ella. En Camondo es castigado el hombre que nacido desde el abandono se abandona a sí mismo y se niega a mirar y vivir en profundidad. Por lo tanto, es comprensible la determinación de los dioses de participar decisivamente en la historia, porque es reprochable que los personajes, contando con todo para trascender, pese a su naturaleza finita, optaran por la mediocridad y no por la belleza. El hombre contemporáneo representado en Camondo pierde la cabeza y la perdemos todos nosotros cuando anulamos la capacidad de mirarnos y entendernos, de mirar el mundo y entenderlo, en el fondo, cuando pretendemos existir sin darle a nuestros actos un sentido trascendente.

Bibliografía

- Burckhart, Jacob (1959): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Editorial Iberia.
- Camille, Michael (2000): *El ídolo gótico*, Madrid, Akal Ediciones.
- Campaña, Claudia (2002): *Adolfo Couve: una lección de pintura*, Santiago, Ediciones ECO.
- Cornell, Tim (1994): *El mundo del Renacimiento, Vol. 1 y 2*, Barcelona, Ediciones Folio.
- Couve, Adolfo (2003): *Narrativa completa*, Santiago, Seix Barral.
- Chipp, Herschel (1995): *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal Ediciones.
- Da Vinci, Leonardo (1976): *Tratado de pintura*, Madrid, Editorial Nacional.
- De Micheli, Mario (1979): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fernández, Maximino (2002): *Literatura chilena de fines de siglo XX*, Santiago, Edebé.
- Gadamer, Hans-Georg (1991): *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós.
- Hauser, Arnold (1998): *Historia social de la literatura y el arte, Vol. II*, Madrid, Editorial Debate.
- Heidegger, Martin (1997): *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Panofsky, Erwin (2003): *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Touraine, Alain (1994): *Crítica de la Modernidad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.