

Escena de dormitorio: Una pintura inédita de Adolfo Couve y la poética de la meditación

Scene of a Bedroom: An Unpublished Painting by Adolfo Couve and the Poetry of Meditation

Claudia Campaña
Pontificia Universidad Católica de Chile
ccampana@uc.cl

Enviado: 1° diciembre 2022 | **Aceptado:** 10 agosto 2023

Resumen

Este ensayo es producto de una investigación en el campo de la teoría e historia del arte y se concentra en el análisis de la pintura inédita *Escena de dormitorio* (ca. 1985-86) del destacado escritor y pintor chileno Adolfo Couve Rioseco (1940-1998). La obra salió a la luz en 2021, y su estudio no solo permite abordar problemas relativos a autoría, data, técnica y gestos pictóricos, sino también comentar los espacios domésticos y las relaciones familiares del autor. Sobre todo, posibilita profundizar en sus filiaciones visuales; en este caso puntual, su interés por óleos tales como *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén* (1630) de Rembrandt van Rijn; una de las cuatro versiones de *El muchacho del chaleco rojo* (ca. 1889-90) de Paul Cézanne; y las naturalezas muertas del italiano Giorgio Morandi, a partir de los cuales probablemente Couve construyó el cuadro, hasta ahora no documentado, que aquí se somete a escrutinio.

Palabras clave: Adolfo Couve, pintura chilena, Rembrandt, Cézanne, Morandi.

Abstract

This essay is the result of an investigation in the field of the theory and history of art and focuses on the analysis of the unpublished painting by the famous Chilean writer and painter Adolfo Couve Rioseco (1940-1998). The painting, *Scene of a Bedroom* (ca. 1985-86), came to light in 2021 and its study not only permits engagement with problems of authorship, technique, and pictorial gestures, but also provides an insight into Couve's domestic spaces and familial relationships. Above all, it permits a deepening of his visual affiliations; in this particular case, his interest in oil paintings such as Rembrandt van Rijn's *Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem* (1630), Paul Cézanne's *Boy in a Red Waistcoat* (ca. 1889-90); and the still lifes of Italy's Giorgio Morandi from which Couve likely constructed the unstudied painting submitted to scrutiny here.

Keywords: Adolfo Couve, Chilean painting, Rembrandt, Cézanne, Morandi.

Introducción

En 2021 sale a la luz un óleo de Adolfo Couve Rioseco (1940-1998) del cual no se tenía registro; así, el objetivo de este escrito es documentar y examinar esta obra inédita del ya mítico pintor-escritor chileno. Al no ser extenso su catálogo pictórico (poco más de doscientas pinturas), sus lienzos y dibujos suscitan interés artístico y comercial por más insignificantes que parezcan, y por más pequeños que sean. El estudio de sus telas tiene además el valor agregado de colaborar a la mejor comprensión de sus novelas –hoy, claro está, procede estudiar al autor en la totalidad de sus talentos y revisar su cuerpo de obra completo–.

Considerando los más de veintitrés años transcurridos desde su muerte el 11 de marzo de 1998, y dos décadas desde su retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile (MNBA), ¿por qué recién ahora sabemos de la existencia de este cuadro? ¿Dónde estuvo todo este tiempo? ¿Es un auténtico Couve? ¿Cuál es su data? ¿Cuáles son sus referentes? ¿Qué aporta su estudio al conocimiento del trabajo pictórico del autor? Estas y otras interrogantes se discuten en este texto.

Antes de abordar la obra en cuestión, es necesario informar o recordar al lector o lectora que, a fines de 1973 Couve decidió dejar de pintar para abocarse a las letras. Él, que por años había sido profesor de Taller en la Universidad de Chile, solicitó en 1975 su traslado desde el Departamento de Pintura al de Teoría. El primer semestre de 1974 ya había aceptado dictar una cátedra de Historia del Arte (Renacimiento y Barroco) en la Pontificia Universidad Católica de Chile; es decir, estaba determinado a dejar los pinceles, tanto así que no quería siquiera enseñar a pintar: deseaba que se le considerara y valorara como escritor, al punto que en 1977 intentó afiliarse a la Sociedad de Escritores de Chile, SECH. Como se relata en el libro *Adolfo Couve: una lección de pintura* (Campaña, edición revisada 70):

Sus miembros analizaron su incorporación exactamente el martes 29 de marzo de dicho año. La poetisa Isabel Velasco y Luis Sánchez Latorre, presidente de la agrupación, habían presentado su postulación. Sin embargo, durante la sesión en la cual se suponía que Couve sería aceptado, éste sostuvo una acalorada discusión con una de las asistentes, a partir de la cual se desencadenó una gresca en donde todos argumentaban a gritos. Como consecuencia, no se concretó su membresía y él nunca más volvió a solicitar su inclusión. Al respecto, Enrique Lafourcade escribió un hilarante capítulo en su libro *Animales literarios chilenos* (1996), que tituló: *Adolfo Couve: Expulsado del Paraíso por malas pulgas*.

En resumen, y convencido de que la pintura estaba muerta y no tenía futuro –no se olvide del apogeo, a principios de los setenta, del Minimalismo, el Conceptualismo, el Arte Povera y otros movimientos afines que se imponían en los discursos visuales en desmedro del gesto pictórico–, Couve dejó de pintar en 1973, año en que, además, quemó varias de sus telas en un «ejercicio curatorial», donde seleccionó y lanzó al fuego aquello que no

consideraba suficientemente logrado; con varios de sus trabajos ardiendo en una hoguera puso punto final a su carrera. Sin embargo, una década después, exactamente en enero de 1984 –hiperrealismo, transvanguardia italiana, apropiacionismos y neo pop en curso; o sea, «la pintura resucitada» y reivindicada–, Couve volvió a sentarse frente a un atril. En *La comedia del arte* (30) describe lo que ocurrió, muy poéticamente y con exactitud:

a comienzos de la década de los ochenta, tanto en Europa como en los Estados Unidos, el mundo pictórico se reconciliaba con paletas, plintos, pinceles y lino. El uso del óleo en la escuela llamada «neoexpresionista» llegaba hasta las costas del balneario como el recado de un tesoro en el vientre de una botella.

En definitiva, fue el retorno al hacer pictórico de las vanguardias de la época lo que impulsó a Couve a retomar los pinceles. Esto último ocurrió, además, cuando el artista estaba ya residiendo en la playa; la luz estival, la tranquilidad del balneario de Cartagena y la lejanía de la urbe fueron también una motivación para volver a la tela y al óleo, y continuó pintando esporádicamente hasta unos meses antes de fallecer, e incluso llegó a exponer con relativo éxito en cinco ocasiones. Sin embargo, jamás volvió a referirse a sí mismo como un artista visual, pues ya para entonces se consideraba escritor; aunque repetía que dominaba el oficio, decía por otra parte que era solo «un pintor de día domingo», minimizando a propósito su hacer y su innato talento pictórico para que la crítica se concentrara únicamente en su trabajo escritural. Una vez terminada una tela, la guardaba en la alacena de su comedor (al menos las de pequeño y mediano formato, que son la mayoría). Por mucho que mantuviese su «yo pintor» en un segundo plano, literalmente dentro de un armario, y que varios en vida le criticaran su distancia respecto a las corrientes artísticas –o sea, que estuviese alejado de las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx–, los lienzos y dibujos que lo sobreviven son hoy evidencia de su capacidad para abordar el lenguaje visual; con justa razón, se lo considera tanto un hombre de las artes plásticas como de las letras, aunque, debe quedar claro, la reivindicación del «Couve pintor» ha sido póstuma. José Zalaquett lo resume perfectamente:

Hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, Couve fue descalificado por sus pares y por la crítica como un pintor que se movía a contrapié del progreso o la revolución. Despejada la humareda de esos años, las generaciones que crecieron entre los escombros de la desilusión, comenzaron a mirar con una admiración y un respeto lindantes en la devoción, la figura casi mítica de Adolfo Couve recluso en Cartagena, consagrado a su oficio, a la belleza y a sus dolores (367).

Escena de dormitorio: un óleo inédito

Dado que Couve «renunció» públicamente a su oficio de pintor (1973), comunicando *urbi et orbi* que de allí en adelante optaba por ser escritor, muchas de las telas que había realizado hasta esa fecha, si bien fueron conservadas por sus dueños, comenzaron a

perder interés y valor tanto para coleccionistas como para críticos, críticas y periodistas, más aún porque a comienzos de los setenta el artista comenzó a adquirir notoriedad por sus novelas (véase, por ejemplo, la entrevista de Malú Sierra de 1970).

La única retrospectiva que, a la fecha, se ha dedicado a la obra pictórica de Couve es aquella que se inauguró el 3 de septiembre de 2002 en el MNBA. En esa ocasión, las salas Nemesio Antúnez se usaron para exponer un total de 65 trabajos (58 óleos y 7 dibujos) realizados entre 1960 y 1996, articulados cronológicamente y en series temáticas, a saber: naturalezas muertas, retratos y paisajes. Fue entonces que por primera vez se pudo contemplar un significativo conjunto de obras del autor quien, cuatro años antes, se había quitado la vida en su casa de Cartagena, balneario del litoral central chileno. Dicha retrospectiva –como reconoció la prensa– visibilizó y puso en valor, nuevamente, al «Couve pintor». La organización de dicha exposición implicó la búsqueda y catalogación de sus trabajos hasta ese momento desperdigados. Varios óleos de su autoría fueron encontrados tras un mueble y en mal estado, por lo que debieron ser sometidos a limpieza e incluso a restauración. Luego de la retrospectiva y publicación del libro que acompañó dicha muestra (Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)* 289-297), entusiasmados por la «resurrección» del «Couve pintor», muchos de los que poseían una obra suya –aun si la habían guardado en algún rincón– comenzaron a buscarla, a colgarla, a venderla, y el mercado comenzó a codiciar las obras gráficas y pictóricas del artista.

Después de la retrospectiva siguieron apareciendo algunos pocos y genuinos Couve y, aunque menos, también falsificaciones. Aquellas obras autógrafas se publicaron y expusieron en octubre de 2017 en el Centro Cultural Las Condes de Santiago (véase Claudia Campaña, *Adolfo Couve: imágenes inéditas*), por lo cual llama la atención que recién en marzo de 2021 saliera a la luz este óleo sobre tela [figura 1] que autentificó Galería Pacareu. Se desconoce su procedencia, pues el o la coleccionista que lo tenía no quiso ser identificado(a), aunque luego fue comprado por un miembro de la familia Couve, quien informó que estaba en su poder. Por otra parte, Carmen, la hermana menor del artista –también pintora y quien fue muy cercana a él hasta el final–, confirmó que ella no era la autora del lienzo, y agregó que no recordaba haberlo visto con anterioridad. Su testimonio no necesariamente significa que la obra no sea auténtica, pero ¿lo es? Ante una reproducción del cuadro, Carlos Ormeño, quien vivió en Cartagena con el artista hasta su muerte, señaló recordarlo, y comentó que Jaime Oyaneder había servido de modelo para la figura principal. ¿Quién era Oyaneder? Solo sabemos que a veces frecuentaba la primera vivienda de Couve en Cartagena («la casa chica» en pasaje Zenteno). Según testimonio del pintor Jaime León (n. 1951) –amigo de Couve y también profesor de la Universidad de Chile–, las pocas veces que vio a Oyaneder nada más intercambió con él un par de frases, pues «era una persona taciturna». La condición de hombre callado de Jaime Oyaneder seguro lo convertía en un buen modelo. Couve lo retrató con expresión ensimismada en 1985, en una tela de 50 × 50 cm, donde se lo ve de medio cuerpo y de perfil sentado en una cama o sillón, vistiendo un chaleco o camisa roja [figura 2]. Ese mismo año también lo pintó sentado en la playa del balneario con la mirada perdida

en lontananza. No es relevante si es o no Jaime Oyaneder la figura principal del cuadro analizado en este artículo –que de aquí en adelante llamaremos *Escena de dormitorio*–, pues la pintura no está pensada como un retrato, sino como una composición cuyo tema es un espacio interior «habitado» por figuras sometidas más bien al esbozo.



FIGURA 1

Adolfo Couve.
Escena de dormitorio,
ca. 1985-86, óleo sobre tela,
65 × 51 cm.
Colección particular.
Foto: Patricia Novoa

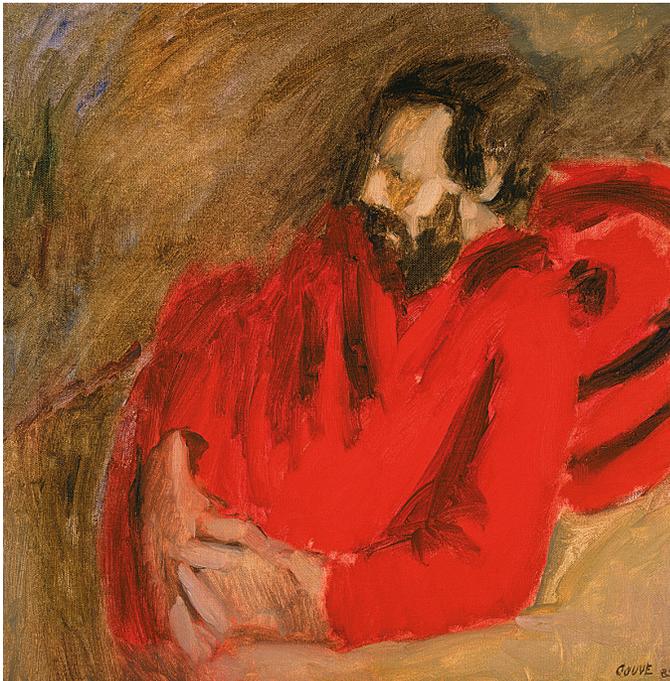


FIGURA 2

Adolfo Couve.
Jaime Oyaneder, 1985,
óleo sobre tela, 50 × 50 cm.
Colección particular.
Foto: Patricia Novoa.

Por lo general, el artista firmaba sus obras a la derecha, aunque esta en particular presenta en la esquina inferior izquierda el apellido en letras mayúsculas: COUVE [figura 3]. Asimismo, a mediados de los ochenta firmaba con una «C», en cuya parte superior había una pequeña línea tipo tilde que aquí no se observa. ¿Firmó este cuadro con un pincel más grueso de lo usual? ¿Es un óleo que el artista dejó inconcluso y que alguien firmó con posterioridad? La duda es válida. Tampoco hay data ni anotaciones tras el bastidor –una práctica común del autor mientras pintó en Cartagena–. En un fragmento de un papel engomado pegado en el bastidor, y arrancado casi en su totalidad, se observan escritos con tinta azul y en una caligrafía distinta a la de Couve los números «05» y la palabra «pele», que nada aportan a la comprensión de la tela, en cuyo reverso solo hay un sello indicando que se trata de un lino, cerca del cual están estampadas las medidas: 65 × 51 cm.



FIGURA 3

Adolfo Couve. Detalle, *Escena de dormitorio*, firma del autor.

Foto: Patricia Novoa.

Considerando ahora aspectos técnicos, y la mancha en especial, lo más probable es que este lienzo sea «un Couve». En primer lugar, porque hay evidencia de su característico hacer pictórico, es decir, la mezcla cromática ocurre directamente en la tela y no en una paleta. Segundo, está pintado, mayoritariamente, *alla prima*, o sea, sin dibujo previo,

con pinceladas aplicadas directamente en el lienzo y sin esperar que sequen otras capas anteriores. Tercero, sobre un fondo ocre se señalan sombras cálidas y frías, y entre los colores, a simple vista, se observan siena tostada, rojo de cadmio, verde vejiga, azul ultramar y azul cerúleo; una paleta frecuente del Couve de los ochenta. A partir de lo anterior, es posible incluso señalar que el cuadro data de mediados de esa década (¿1985-1986?). Sabemos con certeza que en 1985 usó a Jaime Oyaneder de modelo al menos en dos ocasiones –véase *Jaime Oyaneder y Jaime Oyaneder en la playa* (Campaña, *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)* 253, 255)–. Además, en esa época pintó cuatro telas con dos figuras y en dos ocasiones también en un cuarto, a saber: *Dos figuras* de 1985 y *Pareja* de 1986 (263, 267).

Más allá de que la pintura esté firmada –de hecho, la firma de Couve es fácil de imitar–, es posible en definitiva reconocer aspectos de la estética *couveana* y se pueden identificar algunos de los referentes pictóricos a los que recurrió con frecuencia el artista; además, en el motivo mismo se reconocen aspectos que pueden relacionarse con la biografía del autor.

Adolfo Couve adhirió al realismo que, según decía, no consistía en capturar los objetos con fidelidad, sino en despojarlos de detalle y anécdota; eso para él implicaba «guardar distancia». En una entrevista de 1970 explica (Sierra 20): «También he guardado distancia con respecto a los personajes que describo. Para no intervenir yo personalmente. No me interesa que a través de mi obra se sepa quién es el artista». No obstante lo anterior, su obra –pictórica y literaria– revela un sentido de la observación notable, y ello dice mucho sobre su persona. Él se concentró en capturar mínimos elementos, aunque en este cuadro llama la atención que hay más información de la usual, pues vemos el interior de un dormitorio «habitado» por tres figuras, cuando lo habitual es que pintara una única figura de pie, sentada o recostada sobre una cama (véase, por ejemplo, *Marta Rivas*, ca. 1972-73). En efecto, en enero de 1984 se inmortalizó a sí mismo tendido sobre una cama (*Autorretrato en el taller*). Privilegiaba la figura masculina o femenina en solitario, en contadas ocasiones pintó una pareja en una pieza y, hasta ahora, no se sabe si hizo retratos colectivos ni escenas de familia, razón por la cual es inusitado ver en un óleo de su autoría a tres «personajes».

La más conspicua de las figuras del cuadro es la de un hombre sentado [figura 4], no se sabe si a orillas de una cama o sobre una mesita/velador, que apoya el codo sobre la rodilla de la pierna izquierda flectada. Acostada dentro de una cama y reposando su cabeza en una almohada, la segunda figura (¿femenina?) tiene pelo oscuro y rasgos borrosos. Vestida con un camisón claro, parece mover ya sea una frazada o un cobertor con su extremidad derecha. Una tercera figura, la más pequeña y menos nítida, es un(a) niño(a) acostado(a) que pone su bracito sobre la figura encamada, reposando la cabeza sobre el hombro izquierdo y parte del pecho del «personaje» adulto que a su vez lo abraza [figura 5]. ¿Es esta una escena de familia? ¿Una pareja con su hijo(a) único(a) en la alcoba? ¿Dos figuras acostadas y alguien que conversa con ellas? ¿Es una escena de visita a un(a) enfermo(a)?

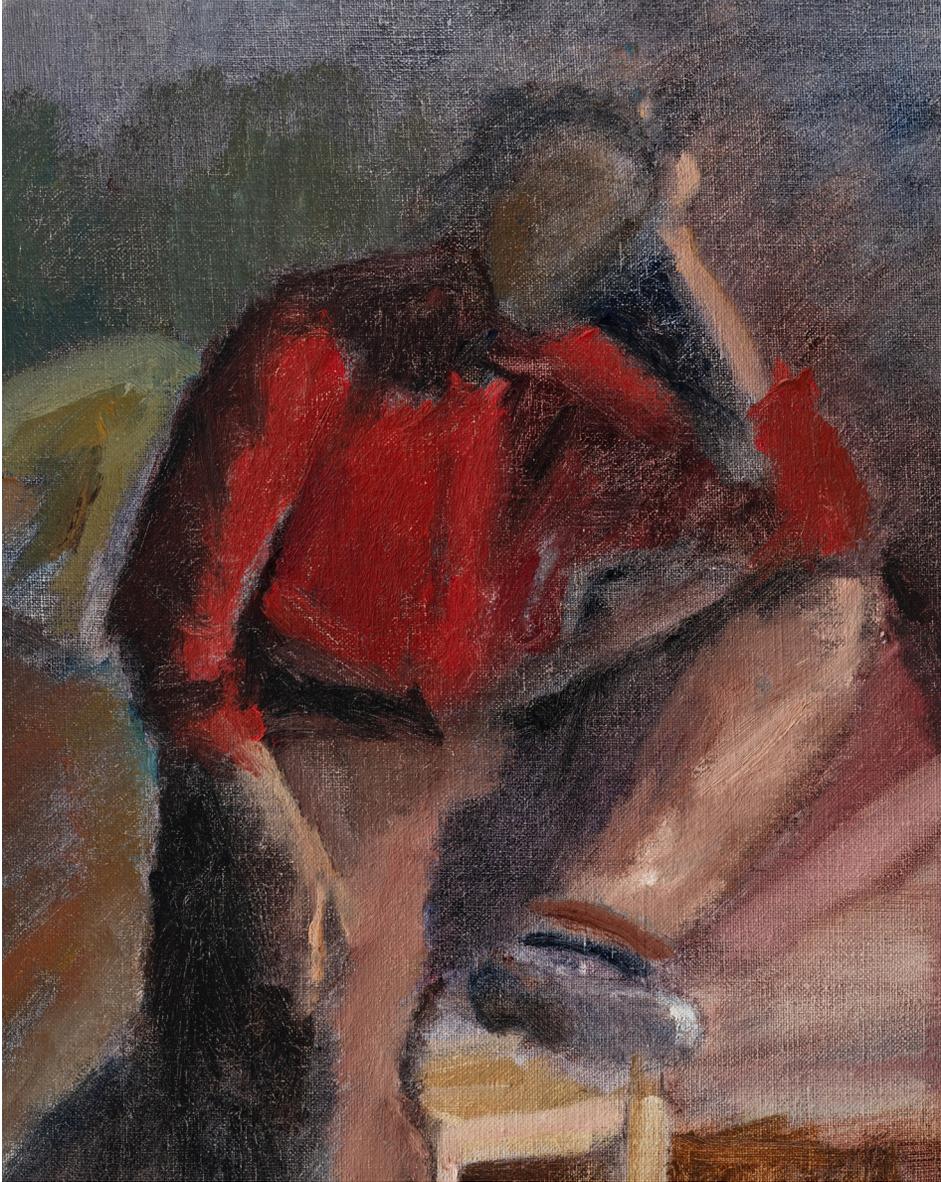
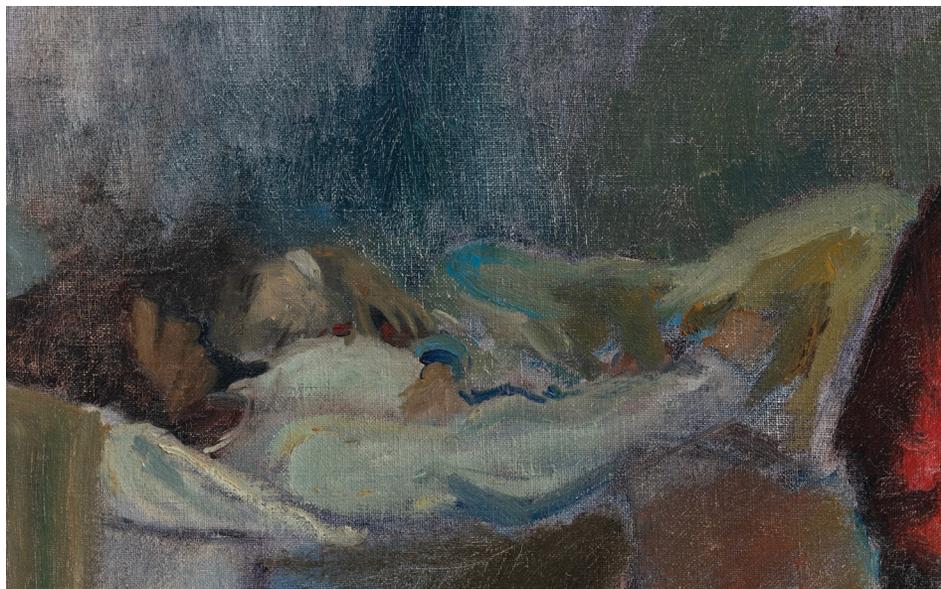


FIGURA 4

Adolfo Couve. Detalle, figura sentada en *Escena de dormitorio*.

Foto: Patricia Novoa.

**FIGURA 5**

Adolfo Couve. Detalle, figuras dentro de una cama en *Escena de dormitorio*.

Foto: Patricia Novoa

Couve estuvo casado con la pintora, ilustradora y escritora infantil Marta Carrasco Bertrand (1940-2007), con quien tuvo a Camila (n. 1963), hija única de la pareja –es decir, en una etapa de su vida su núcleo familiar estuvo constituido por tres integrantes–. Sin embargo, la convivencia con Carrasco fue compleja, y el matrimonio que, en estricto rigor duró algo más de una década –entre 1961 y 1974–, llegó a su fin. Volviendo al cuadro, nótese que la figura masculina está desplazada del centro, se encuentra sentada y da la espalda a quienes están en la cama [figura 1], por ende, se puede argumentar que esta es la representación de una imagen de incomunicación: ¿un recuerdo biográfico del autor? ¿Un sutil señalamiento de las memorias de ciertas dinámicas familiares? ¿La figura que está acostada está enferma? «Martita», como Couve llamaba a quien fue su esposa, había padecido poliomielitis cuando niña, lo que le había provocado debilidad muscular y una cierta parálisis irreversible. Es imposible distinguir los rasgos de la figura bajo las sábanas, pero es factible argumentar que el motivo del cuadro en cuestión rememora las muchas pinturas y grabados (en especial aquellas decimonónicas), cuyo tema es una escena de enfermedad. Inmortalizar dichos momentos era la manera en la que las y los artistas lidiaban con sentimientos de desesperanza y procesaban el padecimiento, dolencia o muerte de sus cercanos; un buen ejemplo se encuentra en el catálogo del artista noruego Edvard Munch (1863-1944), como *Niña enferma* de 1885 y *Muerte en la pieza de la enferma* de 1893, todas imágenes donde el pintor narra visualmente la enfermedad por tuberculosis de su hermana mayor.

Se observan en estos dos cuadros de Munch figuras acongojadas cerca de la cama de la enferma, hay rostros cabizbajos y manos juntas en un claro gesto de oración, u otras sosteniendo la mano de quien está tendida/indispuesta. Nada de lo anterior ocurre en el cuadro de Couve. La figura masculina, si bien próxima a aquella que está en cama, no intenta consolar a nadie, parece más bien querer evadirse al dirigir su mirada en otra dirección.

Las desaliñadas figuras y el austero mobiliario –cama, mesa/velador, banqueta– se encuentran en un lugar indefinido, nótese que solo se insinúa una pieza/dormitorio. En «la pared» del fondo del cuarto no se observan cuadros ni espejos ni armario ni ventanas ni puerta, lo que vuelve este espacio pictórico un tanto claustrofóbico. ¿Estamos frente a una relación sin salida?, ¿frente a una condición de salud incurable? Sea como sea, las pinceladas verdosas y ocres que (de)construyen el muro del cuarto aportan tensión visual. Más que un muro que protege y cobija, los trazos conforman un «mar agitado», una suerte de tren de olas provocado por un tsunami que está a punto de cubrir y mojar a quienes que se encuentran en la alcoba. Si el óleo fue realizado entre 1985 y 1986, o con posterioridad, vale la pena recordar que ya para ese entonces Couve vivía en el balneario de Cartagena y el sonido del mar era parte de su audio cotidiano. Nótese además que, pese a estar las figuras en poses pasivas, dominadas por el silencio y la inmovilidad, las pinceladas aplicadas velozmente a lo ancho y largo del lienzo aportan a la escena un cierto aire de inestabilidad y de nerviosismo. El «oleaje pictórico» deviene en una atmósfera algo angustiosa. La ansiedad, el estrés y el temor fueron una constante en la existencia del propio autor que, además, se acentuó con el tiempo. En el cuadro prevalece la gestualidad; la mancha corta y rápida no evoca el sosiego que debiese ofrecer una habitación destinada al descanso, al relajo y al encuentro. La gran variedad direccional en los trazos produce un contrapunto visual entre las poses quietas y la vivacidad –o incluso vehemencia– con la cual se aplicó el pigmento, en algunos sectores bastante diluido. Dichas pinceladas podrían ser reflejo y comentario visual sobre el estado emocional de las figuras.

Rembrandt: Un referente de meditación y agobio

Couve quería ser un pintor y un narrador objetivo, pero su biografía se manifiesta y se cuela en toda su creación. Entre otros, valga subrayar que el desasosiego, la fragilidad, la soledad y la depresión fueron recurrentes en su vida y obra. En *Escena de dormitorio*, la figura del hombre en primer plano que parece estar sentado en la orilla de la cama, y que apoya la cabeza en el puño cerrado de su mano izquierda, se percibe por su pose absorto, cansado y/o agobiado [figura 4]. Tanto su rostro sin facciones o sometido a la borradura (insisto, da lo mismo si el modelo fue o no Jaime Oyaneder) como su camisa y pantalón, construidos en partes con manchas oscuras, son indicación de sombras en el más amplio sentido de la palabra, evocando estados mentales o emocionales que pueden ir desde el cansancio hasta el hartazgo.

Couve experimentó muchos episodios de depresión, pero también estados de «meditación poética» seguidos por momentos creativos que le permitieron elaborar imágenes y párrafos notables, o sea, abordar la tela y/o la hoja en blanco. Así pues, *Escena de dormitorio* ofrece la visión de una figura en actitud de pensar o meditar a fondo sobre algo. Meditar es también un acto de reflexión sobre el pasado o sobre una obra pasada; a este respecto, una frase de Gonzalo Millán –en la contraportada de *Adolfo Couve. Escritos sobre arte* (Couve y Balmaceda, eds.)– señala correctamente:

La experiencia de Couve con los maestros antiguos no representa solo un comentario teórico, erudito y de especialista, desligado de su creación, sino que se constituye en un aporte imprescindible para el esclarecimiento y profundización tanto de su obra narrativa como pictórica.

A estas alturas es fundamental recordar que, además de pintor y escritor, Adolfo Couve, fue profesor de Historia del Arte y Estética. Al contemplar la pose de la figura masculina en *Escena de dormitorio* vienen a la memoria las clases donde enseñaba las pinturas de Rembrandt van Rijn y, entre estas, el *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén* (1630), actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam; un óleo sobre tabla de 58 × 46 cm –formato más bien pequeño y bastante *couveano*– en el cual se observa al profeta meditando al pie de dos columnas en un entorno indefinido [figura 6].

Couve admiraba la habilidad del pintor holandés para crear contrastes entre campos de luz y sombra. Prueba de ello es su escrito sobre *La Ronda Nocturna* (Couve y Balmaceda, eds. 35) en el cual explica:

Desde el punto de vista estrictamente práctico, es de una realización impecable. Este ejercicio de claroscuro está sustentado en una extensa media tinta, base sobre la que ha elaborado Rembrandt un sinnúmero de sombras y transparencias sin densidad, para dar a las luces finales grandes empastes y texturas que las destacan. A las sombras, por el contrario, las hunde en el fondo de la tela. Los pasajes y pantallas que muestra la obra son magistrales, y así, por medio de formas abiertas, logra la unidad de esta composición.

Disfrutaba observando la obra maestra de Rembrandt tal y como cuenta que lo hacía Camondo, el personaje principal de su novela *La comedia del arte* (1995), en «desvaídas reproducciones». Se fascinaba contemplando las pinceladas sueltas y poco empastadas que construyen lo que se supone es la caverna en la cual se encuentra el profeta hebreo, cuyo cuerpo sentado y fatigado describe una diagonal que colabora a tensionar la narración visual. Jeremías había vaticinado la destrucción de Jerusalén y a la izquierda del público espectador se distingue a lo lejos la ciudad en llamas, mientras parece que el anciano profeta se lamenta, preguntándose «¿por qué no hicieron caso a mis advertencias?».

A Couve lo conmovía la condición y la tragedia humana, afirmó: «La belleza se da siempre por el lado de lo áspero» (Warnken). Le eran atractivos los personajes, ya

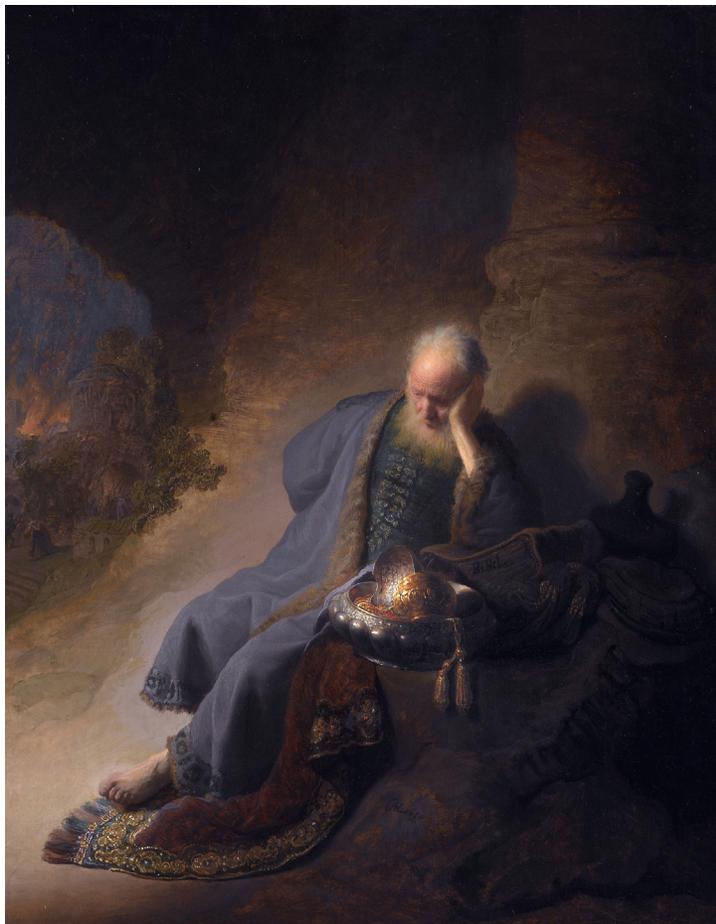


FIGURA 6

Rembrandt van Rijn.
*Jeremías lamentando
la destrucción de
Jerusalén*, 1630,
óleo sobre tabla, 58 ×
46 cm. © Rijksmuseum,
Ámsterdam.

fuera que decían la verdad o bien que tenían un marginado, triste y solitario destino. Entendía los estados de pesadumbre; ese mismo en el cual está sumido Jeremías que, según señala la Biblia, experimentó angustia emocional y mental al verse incomprendido. Popularmente se lo conoce como «el profeta llorón», porque el Antiguo Testamento explica que él «llora y ora por Judá» –Jeremías 9-10–, y es probable que Couve se sintiese identificado con esta figura cabizbaja, con la tristeza de este viejo de frente arrugada, pelo canoso y barba blanca deshilachada; al menos, sabemos con certeza que admiraba la manera en que estaba realizada esta imagen de meditación y lamentación por un infortunio.

Mientras pintaba *Escena de dormitorio*, quizás Couve tuvo en mente el cuadro de *Jeremías* del genio holandés, y acaso por ello es posible establecer semejanzas entre uno y otro lienzo. En ambos casos, obviamente, la figura principal se presenta en pose de «meditación», y se muestra solo el pie izquierdo y una mancha oscura que construye el hombro izquierdo. Más aún, y tal como sucede en la caverna en la que se encuentra el

profeta, el entorno de las figuras *couveanas* también está solucionado mediante pinceladas con poco empaste –transparencias sin densidad–, lo que le confiere al lugar un carácter indefinido. Asimismo, al lado de la figura masculina hay géneros –aunque en el caso del óleo de Couve es una frazada en vez de un chal la que cae como cascada– e, igualmente, en una esquina de ambas composiciones se observa una mesa y, sobre esta, unos trastos. En la zona inferior izquierda del cuadro de Couve se ve una mesa/velador sobre la cual se distinguen una taza o lechero azul y una mancha celestosa que insinúa una botella o un florero pequeño [figura 10] –naturaleza muerta a la que volveremos más adelante–.

Cézanne: otro referente de meditación

Al continuar con el análisis de la figura con camisa roja es necesario mencionar que a principios de la década de los sesenta Couve aprendió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a admirar profundamente los postulados de Paul Cézanne (1839-1906). Vio los primeros originales del pintor francés en Nueva York en 1960 y ya después, en 1962, buena parte de sus óleos y acuarelas durante su estada de estudio de casi un año en Francia. Fue en París que terminó de familiarizarse con la obra de este singular pintor posimpresionista que renunció a la ambición mimética y que se concentró en la materialización de planos y manchas, buscando la autonomía del cuadro. Como si se tratase de un mantra, Couve repetiría en sus clases aquello del «arte por el arte», explicando que para Cézanne la anécdota era irrelevante, y que se le debía a él la «recuperación» de la noción de la tela como un soporte bidimensional.

Un dato que considerar en este contexto es que los óleos de la obra cézanneana que más apreciaba Couve eran tanto *El florero azul* como las series de *Los jugadores de cartas* y de *El muchacho del chaleco rojo* (ca. 1888-90); a propósito, en más de una oportunidad Couve relató el impacto que le causó ver una de las cuatro versiones de esta última serie –aquella que conserva en su colección permanente el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)– en el contexto de la exposición de «De Cézanne a Miró» –inaugurada en Santiago el 21 de junio de 1968 en el Museo de Arte Contemporáneo– que, a propósito, fue elegida para la portada del catálogo [figura 7].

Cézanne hizo espléndidas series de retratos y figuras, una de estas es la compuesta por cuatro óleos de un muchacho italiano que se ha identificado como Michelangelo di Rosa (Andersen 46) a quien se presume que el propio pintor había contratado para inmortalizarlo en diferentes poses. De ellas, la más conocida es el óleo sobre tela de 79,5 × 64 cm de la Fundación de la colección E. G. Bührle de Zúrich, Suiza [figura 8], que presenta al joven sentado y con el codo apoyado en una mesa, mientras la cabeza descansa en su mano izquierda. Su figura está inmortalizada en una pose claramente meditabunda, y sobre la mesa hay un solo elemento: una hoja en blanco. Pareciera que el muchacho está pensando en qué escribir: ¿una carta, un poema o una novela?, ¿está falto de inspiración? Couve se veía a sí mismo en este cuadro; allí veía «reflejado» su «yo

escritor». Al respecto, valga mencionar que la hoja en blanco lo estresaba, y terminar una novela lo trastornaba, pues temía a la crítica y a la no aceptación del público. Más aún, comentaba que le costaba «volver a la realidad», que lo angustiaba cómo seguir con su trabajo escritural de allí en adelante y se preguntaba si volvería a encontrar un tema lo suficientemente universal. En 1997, a Cristián Warnken le contó que se enfermó escribiendo *El pasaje*: «Me había metido tanto en esa otra realidad, la intención mía había sido vivir eso, no podía volver, estaba despersonalizado».

Hay algo de la semblanza de Couve en este muchacho de óleo. Construido mediante líneas diagonales que se articulan con los otros elementos compositivos del cuadro, el jovencito cézanneano viste no solo un *gilet* rojo, sino una camisa clara que parece quedarle grande. A propósito, Couve usaba camisas blancas que parecían ser varias tallas mayores que la suya; tanto así que partes de sus manos siempre permanecían ocultas por los puños.

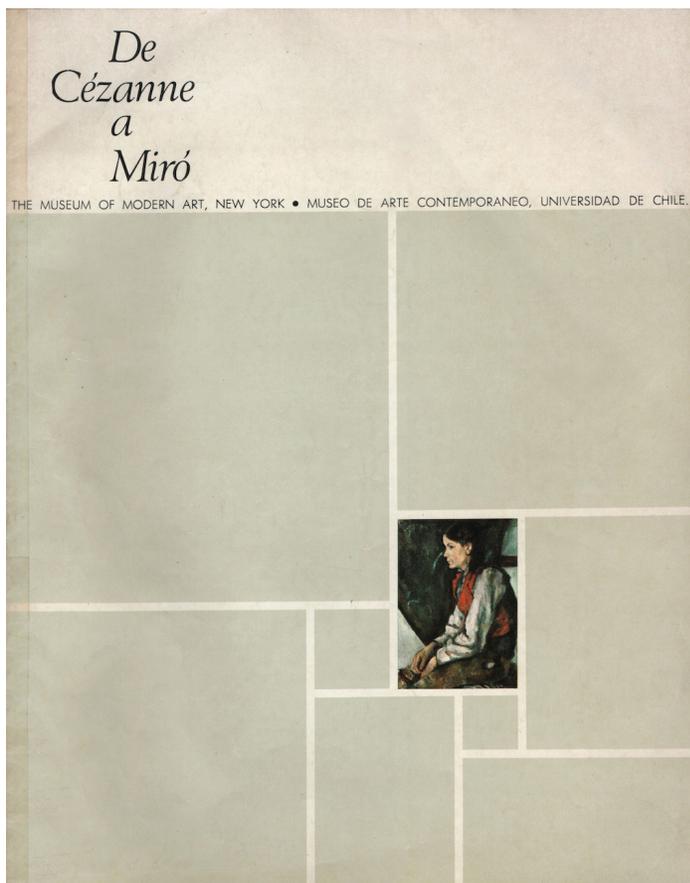


FIGURA 7
Portada catálogo/librillo
«De Cézanne a Miró», 1968.



FIGURA 8

Paul Cézanne. *El muchacho del chaleco rojo*, c.1888-1890, óleo sobre tela de 79,5 x 64 cm.

© Colección Fundación Emil Bührle, Zürich, Suiza.

Como muestran los cuadros de Cézanne y Rembrandt, la melancolía y la meditación no son patrimonio ni de la juventud ni de la vejez. ¿Qué edad tiene la figura principal del óleo de Couve? Aunque no lo sabemos, está claro que es un adulto, pero la ausencia de rasgos impide cualquier identificación etaria específica. Couve temía a la senectud, por lo que es coherente que borrara los rasgos y cualquier indicio de líneas de expresión que develaran los años del «protagonista» de su pintura –rara vez informa al público sobre la edad cronológica, biológica o social de sus figuras pictóricas, no obstante, en sus novelas la vejez tiene cabida y en varias páginas se constata el esmero del autor en la descripción de la decrepitud–.

Un guiño a Morandi: depuración pictórica

Lo más probable es que la «habitación pictórica» más famosa de la historia del arte occidental sea la pieza de Vincent Van Gogh (1853-1890) en Arles. Allí no hay figuras, pero los objetos describen a su autor a cabalidad. En cambio, en la «habitación» de Couve «los personajes» son protagonistas, aunque los pocos objetos que allí se encuentran también informan acerca de estos, y sobre la «atmósfera» que el artista ha querido plasmar en su lienzo.

En términos pictóricos, Couve construyó su «árbol genealógico» esencialmente a partir del estudio de las propuestas visuales de Jean Siméon Chardin (1699-1779), Édouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne y Giorgio Morandi (1890-1964); y, como ellos, pintó retratos y paisajes, abocándose también a la captura de simples formas visibles de utensilios domésticos y frutas.

En la obra pictórica de Couve es una constante la dignificación de objetos simples, que si bien son despojados de connotaciones simbólicas, resultan esenciales para la composición. ¡Cómo le gustaba concentrarse en un plato, un bol, un simple florero, una copa de huevo, una taza, un azucarero o un lechero sin mayor diseño! En sus naturalezas muertas queda también de manifiesto su conocimiento y admiración por la pintura de Pablo Burchard (1875-1964), primer Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile (1944). Burchard no fue profesor de Couve como recurrentemente se afirma, pero se conocieron, porque a principios de los sesenta vivían en el mismo barrio, en calle Guardia Vieja, en la comuna de Providencia. El lechero azul de *Escena de dormitorio* está «emparentado», por ejemplo, con *Taza con cardenal* de Burchard. Como señala Muñoz Méndez (162):

Taza con cardenal, ya sea en su pastosa versión al óleo o su licuada versión en acuarela, se inscribe en la serie de objetos domésticos iluminados por el sol de invierno; representaciones de objetos ordinarios, dentro del ya suficientemente pedestre género de la naturaleza muerta.

Como agrega la autora, para Burchard la representación de objetos nimios era nada más que una excusa «para hacer aparecer la pintura al desnudo» (162), eso es exactamente lo que buscaba Couve: inmortalizar objetos sin mayor «relato» para dejar protagonismo a la pincelada, las texturas y el color.

Con Morandi [figura 9], en tanto, Couve comparte el «pensar» a través de la pintura y ese trabajo continuo que se concentra «en un simple y terco objetivo estético» (Estenssoro), en el cual el motivo frecuente son unos objetos inanimados.

Sobre el velador de tonos ocre en el extremo inferior izquierdo de *Escena de dormitorio* hay un par de objetos que solo se esbozan, pues se ha eliminado lo superfluo y todo detalle en coherencia con la precariedad del motivo. De los dos, el más conspicuo es un lechero o taza azul [figura 10]; interesantemente, ambos se pueden relacionar con las dos figuras principales; es decir, la «naturaleza quieta» es un eco de esa pareja en actitud calma que comparte la cama de una habitación.



FIGURA 9

Giorgio Morandi. *Naturaleza muerta*, 1948-49, óleo sobre tela, 26 × 35 cm.
© Colección Carmen Thyssen.

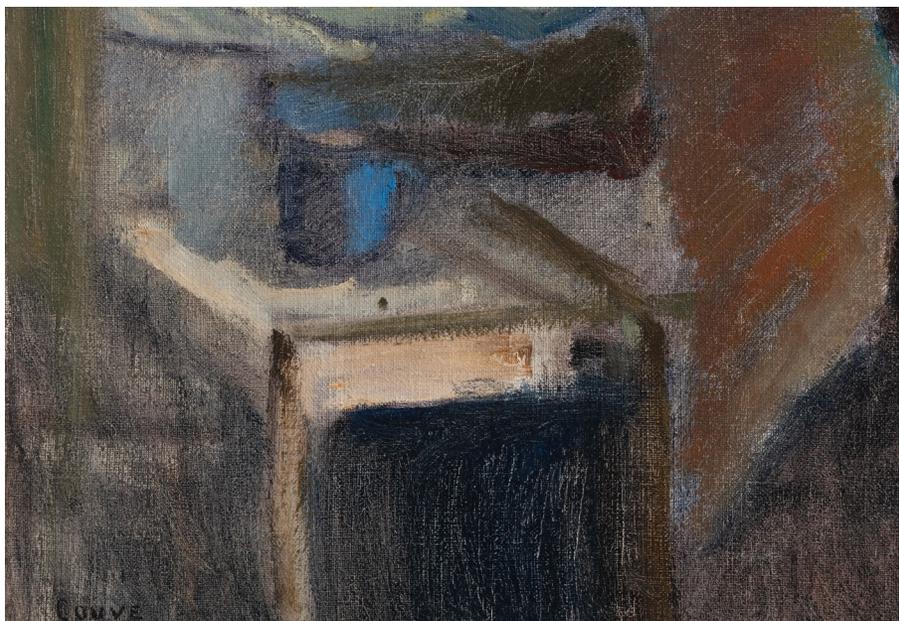


FIGURA 10

Adolfo Couve. Detalle, naturaleza muerta en *Escena de dormitorio*. Foto: Patricia Novoa.



FIGURA 11

Adolfo Couve. *Naturaleza muerta sobre un mantel rojo*, 1984, óleo sobre tela, 41 × 50 cm.
Colección particular. Foto: Patricia Novoa.

Tal como ocurre en las pinturas de Giorgio Morandi, aquí los objetos son opacos sin reflejos ni transparencias, y están sometidos a reducción y depuración pictórica, aunque las escasas manchas que permiten definir sus formas aportan esenciales colores al cuadro.

La taza/lechero y «el fantasma» de una botella o florero de tono celeste-verdoso recuerdan las más de cuarenta naturalezas muertas del catálogo de Couve, donde objetos de su ámbito doméstico de «mínima narrativa» son protagonistas y sometidos a extrema simplificación para resaltar más bien problemas compositivos, cromáticos y lumínicos. Véase, por ejemplo, *Naturaleza sobre un mantel rojo* de 1984 [figura 11], y nótese que la forma del lechero/taza guarda directa relación con la estética y ejecución de aquel sobre la mesa/velador de *Escena de dormitorio*.

Formas básicas y puras de apariencia insignificante, no obstante, estos dos objetos son relevantes, pues sirven para reconocer la esencia –el sello– de la estética *couveana* que es deudora o derivativa de la estética de Morandi y Burchard, entre otros. Estos «apuntes pictóricos» en *Escena de dormitorio* aportan una visión de

fragilidad en tanto no se definen, pero son a la vez evidencia de la destreza y rapidez con la que Couve capturaba lo que sus ojos veían. A diferencia de su escritura, que avanzaba lento y con largas jornadas de correcciones y reescritura, ejecutaba sus telas con inusitada certeza y rapidez.

Conclusión

Aunque sin duda de interés, ciertamente esta no es una de las pinturas más logradas del artista. Sin embargo, el estudio detenido de este óleo permite relacionarlo técnica y temáticamente con el cuerpo de obra del autor que, reiteradamente, optó por concentrarse en «fijar lo cotidiano» –expresión que utilizó al analizar *Las meninas* de Diego Velázquez (Couve y Balmaceda, eds. 63). En este caso puntual, la cotidianeidad se expresa en un registro de un interior, no obstante, la presencia de tres figuras es inusual –el artista tendía a privilegiar la figura solitaria y a lo más pintó parejas–. Aunque, considérese que, en este cuadro, solo dos se distinguen nítidamente.

La inspección y análisis técnico de *Escena de dormitorio* evidencia «economía de medios», una ejecución rápida y extensos sectores en los que el pigmento se ha aplicado de manera muy ligera. Las figuras se fusionan de modo sutil con el ambiente y en su construcción hay certeza pictórica. Figuras y objetos están trabajados mediante pinceladas arrebatadas y veloces, algunas muy ligeras que, arrastradas y barridas, describen trazos curvos. Hay captura de lo esencial y el no señalamiento de detalles contribuye a cierta desmaterialización del espacio; o sea, techo, piso y paredes permanecen en condición de esbozo. Ello es típico del hacer pictórico de Couve, quien no recargaba sus cuadros y, más aún, detestaba «aumentar» sus lienzos. Para él, un ejemplo de buena pintura era aquella de Diego Velázquez que, según escribió, «ostentaba una cierta dejadez, una aparente negligencia», admiraba esas telas «solo insinuadas» (Couve y Balmaceda, eds. 65); claro está, nada más «sugerir» era lo que él quería lograr cuando tomaba los pinceles.

El interior (la «habitación») permite observar los característicos «casi no-fondos» *couveanos*, ello guarda relación con los ambientes austeros en los que le agradaba vivir; le gustaba decorar sus espacios con pocos muebles, de preferencia de colores ocres y tonos pasteles, en tanto, en los muros colgaba lo mínimo; en síntesis, evitaba espacios estridentes y recargados. Ese fondo del cuadro sin vanos ni puertas puede interpretarse, asimismo, como evidencia del aislamiento y el ostracismo autoinfligido que caracterizó buena parte de su existencia. Couve describe a Camondo –personaje de *La comedia del arte* que encarna a un pintor que vive en la playa– como «transido de soledad y abandono» (43); no es difícil comprender que en esas líneas se describía a sí mismo, es decir, aquello que sentía –no necesariamente lo que era realidad–. Por otra parte, el «estado anímico» de la figura del primer plano subraya cierta dificultad en la comunicación con las personas más cercanas. Sobre todo, porque el público no es «invitado» a hacer

contacto visual con ninguna de las figuras del cuadro; proyección de un Couve que no descollaba en lo referente a habilidades interpersonales y comunicación emocional. Fue un hombre de contrastes y contradicciones, extraordinariamente lúcido y aquejado a la vez de delirios, y en esta tela transmite su sentir mediante vigorosas pinceladas que se contraponen a la actitud abstraída tanto de la figura principal como de aquella que reposa en una cama.



FIGURA 12

Figuras meditativas, Rembrandt/Cézanne/Couve.

En resumen, documentar esta pintura permite sumar al catálogo pictórico de Adolfo Couve un trabajo más; o sea, seguir avanzando hacia la confección de su catálogo razonado. Su estudio añade información sobre su hacer pictórico a mediados de los ochenta. El cuadro, además, es un buen instrumento para referirse a sus paradigmas y filiaciones visuales; confirma su interés por los trabajos de Rembrandt van Rijn, y también por aquellos de Paul Cézanne y Giorgio Morandi, a partir de los cuales, lo más seguro, realizó *Escena de dormitorio*.

Referencias

- Andersen, Wayne V. «A Cézanne Drawing after Couture». *Master Drawings*, vol 1, n° 4, 1963, pp. 44-46; 100-101. <https://www.jstor.org/stable/1552685>
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura (edición revisada)*. Metales Pesados, 2015.
- . *Adolfo Couve: imágenes inéditas*. Orjikh, 2017.
- Couve, Adolfo. *Burchard*. Editorial Universitaria, 1966.
- . *La comedia del arte*. Planeta, 1995.

- Couve, Adolfo y Paz Balmaceda, editora. *Adolfo Couve. Escritos sobre arte*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2005.
- Estenssoro, Hugo. «El pincel ontológico». *Letras Libres*, 31 ene. 2009. <https://letraslibres.com/revista-mexico/el-pincel-ontologico/>
- Muñoz Méndez, María Elena. «Burchard, Balmes y la historia de una taza: Un momento singular de montaje y actualidad». *Revista de Humanidades*, n.º 26 (julio-diciembre), 2012, pp. 159-169.
- Sierra, Malú. «Adolfo Couve. En los desórdenes de junio». *Revista Paula*, n.º 74, 1970, pp. 18-20.
- Valdés, Cecilia. «De Cézanne a Miró: un momento mágico del arte en Chile». *Artes y Letras, El Mercurio*, 24 jun. 2018, E8.
- Warnken, Cristián. Entrevista a Adolfo Couve en *La belleza de pensar*, ARTV, 1997. <http://www.letras.mysite.com/couve2908021.htm>
- Zalaquett, José. «El pintor y el mito». *Una pasión predominante: crítica de artes visuales*. Ed. Pablo Chiuminatto. Ediciones UC, 2018, pp. 366-367.

Textos consultados

- Abramowicz, Janet. *Giorgio Morandi. The Art of Silence*. Yale University Press, 2005.
- . *Giorgio Morandi. 1890-1964. Nothing is more Abstract Than Reality*. Skira, 2008.
- Budik, Sanford. «Rembrandt's Jeremiah». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 51, 1988, pp. 260-264.
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Editorial Eco, 2002.
- Ferrari, Daniela et al. *Morandi resonancia infinita*. Catálogo Exposición Fundación MAPFRE, 2021.