

El destino criollo de la Medusa: vista en perspectiva de *El parque* de Adolfo Couve*

The Criollo Destiny of Medusa: A View in Perspective of “El parque” by Adolfo Couve

Felipe Toro Franco^a

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

fetoro@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3511-4314>DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.dcmv>

Recibido: 23 noviembre 2022

Aceptado: 16 diciembre 2022

Publicado: 30 diciembre 2023

Resumen:

Este artículo lee la falta de un ojo en el rostro de Cleopatra Lebas, la protagonista de *El parque* de Adolfo Couve, a partir de la crisis de la perspectiva lineal monocular y de su identificación con el destino de la cabeza de la Medusa en manos de Perseo. Por nombre y apellido, esta Medusa condensa el fin de un *antiguo régimen* de las imágenes basado en la perspectiva lineal monocular, pero, al mismo tiempo, sugiere la supervivencia de su mirada después de ser decapitada: mientras que “Cleopatra” sería emblema de un retorno a la bidimensionalidad “egipcia” ante el advenimiento de la fotografía, “Lebas” remitiría al traslado del ingeniero francés Jean-Baptiste Lebas del obelisco de Luxor de Egipto a París para ser emplazado en la Plaza de la Concordia y cubrir el lugar de la guillotina. El costado criollo de mi argumento propone que en Couve la mirada de la Medusa y la piedra del obelisco terminarán migrando y anudándose en la piedra litográfica que evoca el nombre de “Cleopatra Lebas”, hija de otro Jean-Baptiste Lebas, primer litógrafo de Chile y quien estuviera a cargo de la publicación del *Álbum de trajes chilenos* de Rugendas.

Palabras clave: Adolfo Couve, perspectiva, litografía, mito de Perseo y la medusa.

Abstract:

This article interprets the loss of an eye in the face of Cleopatra Lebas, Adolfo Couve's *El parque* main character, through her identification with the severed head of the Medusa held by Perseus, and the crisis of linear monocular perspective. I claim that both the first name and surname of this Medusa suggest the end of a visual *ancient regime* based on monocular perspective, but at the same time points out to the survival of her gaze after the beheading: on the one hand, “Cleopatra” hints to a return to the making of “Egyptian” bidimensional images as a consequence of the emergence of photography; on the other hand, “Lebas” invokes the hauling of the Luxor Obelisk from Egypt to Paris by French engineer Jean-Baptiste Lebas, and its subsequent erection at Concordia Square, symbolically covering up the guillotine. From a Latin American standing point, I finally argue that in Couve's myth both the petrifying gaze of the Medusa and the stone of the Luxor Obelisk hauled by Lebas end migrating and conflating in a block of the lithographical stone: as a historical character, “Cleopatra Lebas” was the daughter of another Jean-Baptiste Lebas, the first lithographer of Chile, and publisher of Johann Moritz Rugendas' *Álbum de trajes chilenos*.

Keywords: Adolfo Couve, Perspective, Lithography, Myth of Perseus and Medusa.

Todas las artes aspiran a la tridimensionalidad...

Todas las artes aspiran a la condición de la escultura.

César Aira

Podemos censurar al “egipcio” que hay en nosotros,

pero no podremos nunca derrotarlo del todo.

E. H. Gombrich

Difícil ubicar el lugar de *El parque* (1976) dentro del proyecto de la narrativa de Adolfo Couve, no solo por tratarse de una especie de hiato de adultez en medio de la composición de las *nouvelles* que serán agrupadas más tarde bajo el título de *Cuarteto de la infancia*. Su destino editorial puede resultar elocuente: el relato aparece primero publicado “a remolque” junto con la edición de *El tren de cuerda* (1976), y luego, en 1992, reenmarcado en otro espacio narrativo, regresará a propósito de la publicación de los relatos de *Balneario*.

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: fetoro@uc.cl

El caso más radical de esta dificultad de encuadre —y que además tiene la virtud de subrayar el problema— corresponde a la decisión de Tajamar Editores de reproducirlo íntegramente dos veces en un mismo volumen, en la edición de sus *Obras completas* (2013), generando un dilema digno de Pierre Menard: ¿cuál de las versiones idénticas de *El parque* citar y por qué?

Probablemente su capacidad para bilocarse se deba, en parte, a las circunstancias de su publicación en 1976 —“[n]o hubo editorial ni librerías para recibirlo [*El tren de cuerda*] y me quedé con todos los ejemplares guardados aquí en mi casa” (*La tercera mano* 42)—, pero, por lo mismo, no deja de sorprender que, accidentado y todo, *El parque* persista o se las arregle para volver a la escena. Y es que, pese a estar relegado a un segundo plano por la autoría, han sido sus propios lectores quienes se han encargado de otorgarle una categoría de relato ejemplar dentro del repertorio de Couve. Adriana Valdés encuentra en sus líneas una formulación del *miroers perilleu*, la “escena del crimen” que late en los relatos de la infancia de Couve (10); Sebastián Schoennenbeck lo recupera para describir las paradojas constitutivas de la descripción paisajística, a saber, “presentar el jardín en el momento en que la mirada lo registra [...] como una inexistencia” (47); y Felipe Joannon, recientemente, regresa a su protagonista Cleopatra Lebas y su réplica del Perseo de Cellini para describir al “receptor ideal” amateur de Couve, a quien “no le hace falta el mito [del Perseo] para lograr la plena identificación con la obra” (185).

La relación primaria del texto de *El parque* con *El tren de cuerda*, eso sí, resulta más estrecha que la de una mera contigüidad de edición. Al revisar los cuadernos manuscritos de Couve, se puede comprobar que el material que terminaría conformando *El parque* correspondía, en un principio, a los capítulos tercero y cuarto del plan de escritura de *El tren de cuerda*: “El hijo de Hans Lochner o “El *portero alemán” y “Cleopatra Lebas”, respectivamente; el plan de trabajo lo completaban otros dos capítulos proyectados, “El rostro del amor” y “El llanto de las náyades” (“El parque” Ms. AE0022846 28).¹ *El parque* quedará compuesto, tal como lo conocemos, por los retratos del matrimonio de Federico Lochner y Cleopatra Lebas que, poco a poco, habrían ido ganando cierta autonomía como para volverse un texto independiente, pero no la suficiente para publicarse por separado de su matriz en 1976. Lo cual no deja de ser una solución paradójica en términos formales: como esas extremidades serruchadas del cuerpo en un acto de magia —o, sin ir más lejos, como el destino de la cabeza y el cuerpo del pintor Camondo en *La comedia del arte* (1995) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza* (2001)—, el relato ha quedado colgando; al mismo tiempo unido y separado de *El tren de cuerda*.²

Si descontamos la figura decapitada del pintor Camondo, no recuerdo otro lugar donde la escritura de Couve haya fantaseado más abiertamente con su propia destrucción: quien recorra la serie semiautobiográfica de nombres a los que su narrativa nos tiene acostumbrados (Alamiro, Angelino, Anselmo, cuento solo hasta 1976), notará que con “Federico” ha ocurrido un salto en la serie nominal. En este caso, el nombre que caía de maduro para el niño que había venido a “mitigar el dolor” del inmigrante Hans Lochner por “la caída del Tercer Reich” (“El parque” 243) era precisamente el nombre propio, “Adolfo”. La narración, conjurando su carga negativa bajo el dique de “Federico”, ha esquivado el bulto de lo que supondría una coincidencia maligna o un pacto autobiográfico letal con la cara demoníaca del legado europeo en tierras americanas. Lo demoníaco—tomo el término prestado de Francisco Cruz (“La literatura” 77-79)—, aquí marcado en “alemán”, como si se abriera a sus pies una alternativa a la genealogía francesa explorada en la mayor parte de sus ficciones. Conste que la asociación alemana, con nombre y apellido, volverá aparecer en el borrador de *La lección de pintura* en el inconfundible “Albrecht” (Ms. AE0022835 15) —Dürer, supongo, en alusión a otro talento prematuro— y, años más tarde, en *Cuando pienso en mi falta de cabeza*: “Junto a mí [Camondo] se sentó el amigo Albrecht, afeitado, de etiqueta [...]. Anclándome al apoyar su mano como una plancha sobre la muñeca, me quemó” (702).

Ahora bien, si traigo a colación la peripecia de Camondo —el descoyuntado protagonista de las dos últimas novelas del Couve—, se debe también a la sospecha de que la vida conyugal de Federico Lochner y Cleopatra Lebas en *El parque* describe una triangulación erótica no muy distinta de la que sacudirá la vida del pintor de caballete en *La comedia del arte*. Como se recordará, el triángulo amoroso entre Camondo (el pintor),

Marieta (la modelo) y Gastón Aosta (el fotógrafo) en Cartagena se ofrece como un modelo reducido para discutir alegóricamente la crisis de la pintura frente al surgimiento de las nuevas tecnologías de representación visual. Mi impresión es que en *El parque* la presencia de estos medios —junto con su poder disruptivo— ya aparece imbricada en la disolución de la pareja de Federico Lochner y Cleopatra Lebas: hacia el final del relato, Cleopatra recuerda el día en que su joven marido concertó un encuentro furtivo en una sala de cine bajo sus narices. No vemos, sin embargo, a quién busca Federico con desesperación en la pieza oscura; su objeto de deseo está apropiadamente fuera de campo: “Cleopatra sintió que algo sucedía en la oscuridad de la sala. La inquietud de su esposo no era provocada por los actores de la cinta sino por alguien que estaba cerca” (“El parque” 258). Federico, no por nada hijo de un fotógrafo amateur, engaña a su mujer en el cine, si es que no también “con” el cine —argumento, este último, que espero que quede más claro al examinar la figura despechada del triángulo, Cleopatra Lebas—.

Cleopatra Lebas —nombre tan estrambótico como deliberado (Figura 1)— es descrita como una “mujer no sólo adinerada y mayor sino a la que le faltaba un ojo” (“El parque” 247), lo que nos pone sobre aviso de estar adentrándonos a un universo desaforado, semejante al de los monigotes de *La comedia del arte* y *Cuando pienso en mi falta de cabeza*. Sin ir más lejos, el mismo cuerpo de Cleopatra deja de manifiesto los vasos comunicantes que unen —a pesar de la distancia temporal— la “falta de ojo” con la “falta de cabeza” de sus novelas finales (¿la parte por el todo?). Literalmente, *too much*, como indica un comentario social deslizado en un fragmento inédito: “La fealdad de Cleopatra, su ~~falta~~ defecto, le daban al parque y a la casa tanto interés que se resumía en dos palabras en inglés con que uno de sus amigos se refería a ello. ‘To [*sic*] much’, repetía” (“El parque” Ms. AE0022846 39-40). Signo doble, tanto del exceso como de la “falta”, nótese que al “to much” (*sic*) criollo de Couve también le falta un “ojo” en la ortografía, tal como al rostro de su dueña (*lapsus* que da cuenta de un gesto perverso del miniaturista por remachar la “falta” de su víctima en todos los niveles del relato, desde el trazo mismo de la letra).³

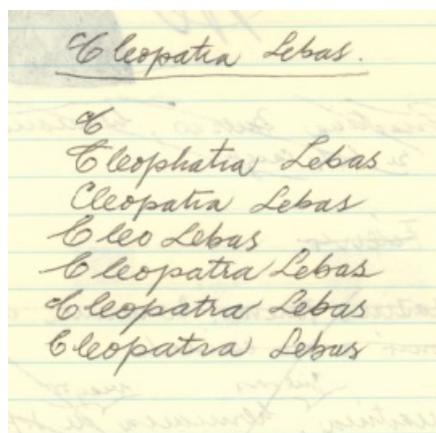


FIGURA 1.

Imagen del manuscrito de *El parque*

Fuente: *El parque* (Ms. AE0022846 30).

Y mientras al final de *La comedia del arte* la modelo Marieta le arranca la cabeza a la réplica de cera en la que ha quedado convertido el pintor Camondo, *El parque* termina proyectando la infidelidad de Federico sobre otra decapitación, la de la Medusa a manos de Perseo en la réplica de la escultura de Cellini: “Aquí Cleopatra, bruscamente volvió su atención al Perseo vengador para encubrir ese recuerdo, y *su único ojo* se detuvo lleno de resentimiento sobre la empuñadura de la espada que había *perdido su hoja* y parecía inservible en las tardes soleadas de un parque” (“El parque” 258; énfasis mío). ¿Ojo por hoja? Queda la duda de si Cleopatra está soñando con la petrificación de Federico (una venganza que invierta los papeles del mito, pues, a diferencia de la Medusa, ella espera a Perseo desvelada) o si más bien contempla, en la copia del *Perseo* de Cellini, el espectáculo de su propia decapitación (ella, en tal caso, identificada con la posición de la Gorgona,

considerando que antes ya había intentado “petrificar” a su Perseo en vano: “Cleopatra prefirió aplazar la solución de su problema para así *inmovilizar* a Federico” [“El parque” 254; énfasis mío].⁴ En cualquier caso, si *El parque* establece una correspondencia entre el “perder la hoja” de la espada del Perseo y el “perder un ojo” de la desamparada Cleopatra, pienso que estamos autorizados a leer este texto como una meditación sobre el filo, perdido o no, de los poderes de ese “único ojo” de la Medusa.

Desde mi punto de vista, será el estatuto de ese ojo restante de Cleopatra el elemento que terminará por definir el carácter alegórico de este relato. Por mucho que se nos lo presente como un “defecto” vergonzante entre los asiduos a su mansión, el énfasis puesto en la visión de ese “único ojo” convierte este relato en un verdadero tratado de ilusiones ópticas (propias de la perspectiva lineal monocular).⁵

El ojo de Cleopatra y la mirada de la Medusa

Una (forciada). *Cierra un ojo, que es fácil*

y [...] de perfil te parecerás a nosotros con

perfecta semejanza de hermano.

Mefistófeles. *¡Gran honor! ¡Así sea!*

Forciadas. *Así sea.*

J. W. Goethe

Si tomamos en cuenta el dato de que la perspectiva lineal renacentista prescindía de los dos ojos en movimiento y adoptaba la visión de un único ojo estático (Panofsky, *Perspective as Symbolic* 31), la acusada falta del segundo ojo de Cleopatra Lebas entraña un valor productivo y monstruoso a la vez. Por un lado, el descubrimiento de la perspectiva lineal se ha relacionado con una organización racional del espacio, afín al plano cartesiano, que traería consigo la ilusión moderna de una distancia entre objeto y sujeto propia del método científico (Panofsky, *Perspective as Symbolic* 66-7; Jay 69-70) —y, en consonancia, Couve por entonces anotaba en los bordes de uno de los manuscritos: “El estilo en literatura no es otra cosa que aproximación a la objetividad” (“El parque” Ms. AE0022845 10)—. Pero, por otro lado, si damos vuelta el “caletín”⁶ de la perspectiva (*La tercera mano* 30), quedará expuesto el hecho de que el precio de esta “aproximación a la objetividad” supone la transformación del observador en una especie de Polifemo con un ojo ubicado en el centro de la cabeza (Elkins 46) o bien un ciclope obligado a mantener el ojo en un único e indivisible punto fijo, en una posición abiertamente reñida con las condiciones regulares de percepción (Damisch 35).

Recordemos también que Perseo, para llegar a las “mansiones de las Gorgonas”, primero debe robar el “único ojo” que comparten las viejas Grayas, hijas de Forcis (Ovidio 347) —y en esto tanto la “mansión” como la vejez de Cleopatra son otra pista dejada al lector en el camino (“El parque” 247)—. Al reescribir el mito de Perseo y la Medusa, *El parque* pareciera haber fusionado en una sola figura (Cleopatra Lebas) a la Medusa con las viejas Grayas, acaso por ser Grayas y Gorgonas hermanas, hijas de Forcis; acaso porque, en términos pictóricos, tampoco le faltarían razones a Couve para unir las en una sola imagen: ya decíamos que la perspectiva cuenta con un solo ojo, como las monstruosas Grayas, pero su mirada estática también “petrifica”, reduciendo la visión “to a Medusan gaze” (Jay 33). Lo curioso es que al robar el ojo de las viejas Grayas y compartirlo con Cleopatra Lebas, la lectura de Couve del mito a la luz de la perspectiva se adelantaba por un año a la reflexión de Louis Marin en *Destruir la pintura* (1977). Sin seguir exactamente la misma ruta de Couve, Marin interpretaba el robo del ojo de las Grayas como un “primer ardid” en que Perseo adopta “el punto de vista” del pintor: “Un proceso similar al de ver la iglesia de San Juan pintada sobre el cuadro de Brunelleschi tapando uno de mis ojos con la mano, tal como si yo fuera Filippo con el caballete instalado a

el artificio de la perspectiva de Cleopatra, estaríamos cautivos bajo su hechizo y no volviendo la vista sobre su monstruosidad ciclópea, ni contemplando el abandono de su ojo de por sí ya solitario. Compáresela, por simple asociación, con una célebre escena conyugal de su propio pasado en la que, según Vasari, a Ucello su mujer lo llamaba a dormir y el pintor se excusaba diciendo: “¡Pero cuán hermosa es la perspectiva!” (181), como si hablara de su verdadera esposa o una amante (Barolsky 52). Con la llegada del cine, está a la vista, los roles del *affaire* de Ucello han cambiado dramáticamente. Y, por lo mismo, no deja de ser revelador que la escena del adulterio en la sala subraye la imposibilidad de la Medusa de petrificar las imágenes en movimiento que vería en la pantalla. ¿Será que ella ve en la superficie de la pantalla su propio reflejo a punto de ser decapitado, como si fuera otra versión del escudo bruñido de Perseo?

Me temo, entonces, que tanto el ojo solitario de Cleopatra como el deseo extramarital de su joven esposo (hijo de un fotógrafo amateur y, por tanto, hijo también de los ciclos fáusticos de la modernidad de los siglos XIX y XX) son víctimas de un mismo relato teleológico ampliamente difundido⁸ y del que, por cierto, Couve acusa recibo: “¿Acaso no ha suplantado en cierto modo, un oficio [la fotografía] al otro [la pintura realista]?, ¿es que no se han derivado de la fotografía las más grandes realizaciones visuales del siglo?” (565), se preguntará el fotógrafo Gastón Acosta en *La comedia del arte*. Quizá por eso no nos extraña demasiado ver el nombre de “Gastón” inscrito en la esquina superior izquierda de la primera página del manuscrito de *El parque*, donde figura el elenco de los personajes (Ms. AE0022846 2). Téngase en cuenta, además, que, gracias a un reciente rescate de la productora Cinestación, hoy sabemos que Couve para 1976 ya había ensayado casi todas las posiciones de la triangulación esbozada en *El parque*, al encontrárnoslo haciendo las veces de director de un cortometraje mudo en 1962.

Eso en cuanto a la “crisis” de la pintura, a la que Couve hacía constante referencia en su obra ensayística y que aquí se presenta como un verdadero dolor de cabeza. ¿Qué hacer? Una respuesta histórica, aunque clausurada, viene dada por la aparición del rimbombante nombre de pila de “Cleopatra”, cuyo uso por parte de Couve puede rastrearse en sus intervenciones teóricas como un retorno a la bidimensionalidad en pintura: “Cézanne [ante la fotografía] puso una cortapisa, volver a la bidimensionalidad. Es decir, Cézanne es un egipcio [...]. El problema que tiene el mundo plástico actual es Cézanne, porque hizo del lenguaje, el tema” (“La poesía” 821). Cleopatra, debatiéndose entre el único ojo de la perspectiva en su rostro y la bidimensionalidad egipcia de su nombre, sería un oxímoron y un signo de los tiempos; sus señas, un nudo ciego; su fatalidad, ser ella misma la intersección de dos callejones sin salida: la “pirámide visual” convertida en un sarcófago.⁹ Tensión egipcia, dicho sea de paso, no demasiado distante del delicioso problema planteado por la caricatura de Alain en el *New Yorker*, “Egyptian Life Class” (1955) (Figura 3), con que abre *Art and Illusion* (1960) de Gombrich: clase de dibujo en que los estudiantes egipcios —cual contemporáneos, con el brazo extendido, para obtener medidas y proporciones con el pulgar y el lápiz, suponemos también con un ojo cerrado— buscan dibujar en perspectiva a una modelo que, atornillando al revés, se esfuerza por posar rígida y de perfil, sin volumen, contra el muro.



FIGURA 3.
“Egyptian Life Class”

Fuente: *The New Yorker Magazine*, 1955.

Así me explico la calculada alternancia entre las descripciones “cézannescas” o “egipcias” (“[Cleopatra] percibía la dimensión distinta que adquirirían los árboles al perder su volumen [...]. Las formas planas del follaje contra el azul estrellado le parecían escenas acuáticas [...]” [“El parque” 251]) y aquellas descripciones puestas en perspectiva (es decir, diseñadas a partir de la metáfora de la ventana, *aperta finestra*, inaugurada por Alberti [68]): “Instalada tras la ventana [...] permanecía horas con la mirada perdida en una réplica del Perseo de Cellini” (“El parque” 256); “Cleopatra [...] evitaba transitar cerca de la escultura [el Perseo] porque prefería ocuparla desde la ventana como punto de referencia de sus añoranzas” (257); “Cleopatra desconcertada miró por el vidrio trasero y antes de que se pusiera en marcha, vio a Federico regresar al teatro, atropellando al público que salía” (258). En cualquier caso, al Perseo siempre se lo mira en perspectiva (“Ver a través de un vidrio plano y perfectamente translucido”, según Leonardo da Vinci [142]), aun a riesgo de no ver lo que se trae entre manos (“Por esta razón, no descubrió sino hasta muy tarde que la cabeza de la Medusa [...] tenía por cabellera un puñado de víboras” [“El parque” 257]). En esta versión del mito de Perseo, entonces, es la mirada misma de Cleopatra la que exhibe un corte o un tajo que la parte en dos, en un antes y un después; un corte (¿o la llamaremos ruptura, revolución estética?) que se reconoce *a posteriori*, al contemplar el drama del cuerpo de la Medusa.

No nos olvidemos tampoco de que el desenlace del mito —del que Cellini se hace cargo en la pose del Perseo— nos enseña que la mirada de la Gorgona decapitada aún conserva plenos poderes, es decir, su rostro todavía puede seguir “ojeando” y petrificando en manos de Perseo, siendo esta quizá una clave para dilucidar la posición del narrador con respecto a Cleopatra: si a veces llegan a confundirse, es porque el narrador, como Perseo, tiene la cabeza y la mirada de su víctima en sus manos; la exhibe a sus enemigos como un instrumento generador de imágenes, mítico, que no automático (Ovidio 359-360). De ahí que, al proyectar la crisis pictórica de la perspectiva sobre el mito de Perseo y la Medusa, podemos suponer que este relato se está preguntando también por la supervivencia de la tradición de la mirada monocular de Cleopatra, incluso después de asestado el golpe. Ahí está para comprobarlo la irónica vida póstuma de las proyecciones de Cleopatra: “Sobre esa imagen del Perseo *proyectó* ellas las del recuerdo, y estas se fueron sucediendo en una superposición de actos de dicha e infortunio” (“El parque” 256; énfasis mío); verbo —“proyectar”— que regresa con distinta valencia en el “proyector” del cine de su ruina, aparato también monocular: “[Federico] no cesaba de comentar *la historia que iban proyectando* [en el cine]” (526; énfasis mío). Lección de la Medusa: algunas imágenes —y algunos modos de hacer imágenes— nunca mueren del todo.

Traslados: Jean-Baptiste Lebas y el obelisco de Luxor

La segunda vez que salté fui a París. Tampoco enchufé.

Estuve estudiando arte egipcio.

Adolfo Couve

Como un puzle que no cesa de girar en redondo, *El parque* ofrece una segunda reelaboración de la tensión entre la mirada “egipcia” y “en perspectiva”, ya no a partir del nombre de pila de Cleopatra, sino que por vía genealógica y enciclopédica en el apellido Lebas: Jean-Baptiste Lebas es el nombre del ingeniero que transportó —y erigió en 1836— para la Monarquía de Julio uno de los dos obeliscos del templo de Luxor, el que hoy está erigido en la Plaza de la Concordia, separado del otro que quedara en Egipto: “Comme il doit s’embêter là-bas, sur la Place de la Concorde, et regretter son Nil!” (Flaubert 375-37). La plaza de la Concordia, otrora llamada también la Plaza de la Revolución, donde fueron guillotinado Luis XVI y María Antonieta. El obelisco, emplazado en el lugar donde estuvo la guillotina, habría sido erigido “to conceal and suppress internal threats” (Porterfield 15), esto es, para encubrir las tensiones monárquicas, revolucionarias y napoleónicas con un signo de expansión imperial (Figura 4). Lo cual de nuevo nos invita a pensar que, ya sea por la línea de Cleopatra o por la línea de Lebas, en Couve lo “egipcio” se yergue donde antes tuvo lugar una decapitación (o donde alguna vez estuvo el Terror, con mayúscula). Traducción: cubriendo el fin del *ancien régime* de las imágenes,¹⁰ la piedra del obelisco está allí, en 1976, precisamente *para no pensar en la falta de cabeza*.¹¹

Couve, en una identificación literal entre arte e historia, estaría trabajando el problema de la crisis del *ancien régime* escópico (la revolución de la fotografía) a partir de las coordenadas históricas del fin del *Ancien Régime* (la guillotina, el Terror). Y, como si la identificación también funcionara de ida y vuelta, su escritura pareciera estar buscando en los eventos históricos inmediatamente posteriores a la Revolución Francesa (la plaza de la Concordia, el obelisco) alguna clave para lidiar con las secuelas de la revolución visual que lo amenaza. Ante “un tiempo descabezado” o “un tiempo sin futuro” (Morales 287), la estrategia de Couve en 1976 consiste en volver sobre la historia (lineal) de Francia para preguntarse qué viene, cómo continúa la historia (del arte) después de una Revolución.

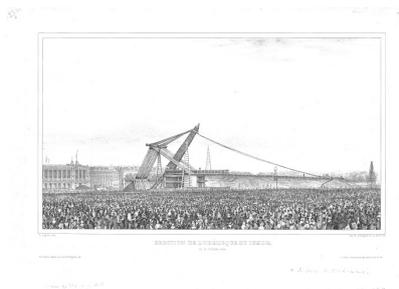


FIGURA 4.

Erección del obelisco de Luxor, plaza de la Concordia, el 25 octubre de 1836

Fuente: Théodore Jung (1836).

Pero, además de las resonancias del fin de Luis XVI y María Antonieta con el destino de la Medusa y su reino de piedra, ¿qué papel podrían desempeñar el volumen y la forma del obelisco de Luxor en la discusión a la que venimos siguiéndole la pista? Permítaseme, para responder, un breve rodeo: si Cleopatra Lebas “desciende” del francés Jean-Baptiste Lebas, pienso entonces que *El parque* está señalando la ausencia de un obelisco en el jardín de las esculturas de Cleopatra —un obelisco pendiente—, por trasladar y erigir: “Halage, veriment et érection de l’obélisque à Paris”, se lee en un costado del pedestal del Luxor. Por cierto que se trata de un signo fálico —materia ineludible en esta alegoría matrimonial entre Federico y Cleopatra—, pero no se nos olvide tampoco que el obelisco también es un instrumento óptico con todas las de la ley: su figura nos remite a uno de los más célebres artefactos auxiliares de Durero, representado en la xilografía “Hombre dibujando a una mujer en perspectiva” (Figura 5) —según Haraway, “metonymic for the entire array of Renaissance visual techniques” (56)—. En el lado izquierdo, una mujer desnuda, con su mano sobre los

genitales en gesto masturbatorio, se exhibe ante la mirada imperturbable del dibujante en el lado derecho, quien mantiene el punto de vista fijo gracias al instrumento en forma de obelisco, y cuyos esfuerzos harán a Gombrich recordar a los estudiantes egipcios de la caricatura de Alain (256). Objeto y sujeto, en el grabado, separados por una pantalla cuadrículada: “With her bent legs closest to the screen, the image recalls not simply the life class but also the gynecological examination” (Nead 10).



FIGURA 5.
Hombre dibujando a una mujer en perspectiva
Fuente: Albrecht Dürer (ca. 1600).

Sin tirar de la cuerda demasiado, ¿podremos ver, en esta pareja, tempranos actores del drama de la perspectiva, un modelo de la frialdad del matrimonio de Cleopatra y Federico?, ¿será necesario recordar también que la cabeza de la Medusa —según la versión moderna de Freud— representa el horror ante la visión de los genitales femeninos, el terror a la castración (Freud 270)? Entre la mirada de la “Medusa” y “Perseo”, por decirlo así, ya no media el reflejo del escudo protector de Atenea, pero quién sabe si no algo hasta más efectivo: la cuadrícula de hilos. Hasta ahora, reconozco que la solución de *El parque* no pasaría de ser una salida fetichista a la crisis pictórica, en tanto niega y afirma un mismo evento: el obelisco de Lebas, imaginado en manos de Durero, anuda en un solo símbolo la escena de la decapitación de la mirada en perspectiva de Cleopatra (el Luxor, emplazado en lugar de la guillotina, confirmaría un repliegue a la bidimensionalidad egipcia, consecuencia del fin del *Ancien Régime* de las imágenes), pero también su exacto contrario, porque la supervivencia de la perspectiva aparece asegurada por la misma forma del memorial de su decapitación (el obelisco ahora en tanto aparato del dibujante de Durero).

Con todo, más interesante que esta dimensión fetichista, resulta la reelaboración espacial del horizonte del mito que supondría el encuentro entre Jean-Baptiste Lebas y la mirada de la Medusa en el pequeño obelisco de Durero (un Durero, que, a su vez, ya había cruzado los Alpes para obtener el secreto de la perspectiva [*The life and Art* 9]). ¿No habría aquí, en la identificación del Luxor con el instrumento óptico de Durero, un mandato implícito, una pregunta sobre cómo transportar —a la manera de Lebas— una forma particular de la mirada? Con esto quiero decir que, al yuxtaponerse al mito de Perseo, la obra del ingeniero Lebas pone en evidencia la paradoja espacial constitutiva de la mirada de la Medusa una vez decapitada, separada del tronco, pero todavía operativa, aún participando de una continuidad en la discontinuidad con su vida previa en la mansión de las Gorgonas. La Medusa decapitada —sugiero— abriría en Couve un espacio semejante a lo que Winnicott ha descrito como “[a] separation that is not a separation but a form of union” para definir el lugar de la cultura (134); un espacio en que los grados de separación y unión terminan por definir “the interplay of originality and tradition as the basis for inventiveness” (134). En otras palabras, a la luz del ingeniero Lebas, tanto el potencial de la Medusa de seguir funcionando separada del cuerpo sin importar su locación como la separación de *El parque* del corpus de *El tren de cuerda* (obra también de la espada de Perseo) me parecen ahora gestos y

combinaciones destinados a explorar el potencial geográfico de la decapitación; o, mejor, la posibilidad de ver una tradición visual dislocada en el espacio, partida en dos como el destino de los obeliscos del templo de Luxor.

Desde el lugar de enunciación de *El parque*, ¿no ocurrirá lo mismo, *mutatis mutandis*, entre América y la supervivencia de la tradición europea? Si la tarea del narrador consiste en imaginar las condiciones de posibilidad de una “perspectiva americana” —en sentido literal y figurado—,¹² *El parque* estaría sugiriendo que América puede hacerse de un lugar en el mito solo a partir del momento en que la Medusa es decapitada y su mirada petrificadora por fin se vuelve móvil, transportable en las manos de Perseo (esta escena sería, entonces, en la fantasía de Couve, algo así como la violencia fundante, el sacrificio que definiría nuestra posición en el mapa). A partir de los trabajos de Marc Shell, sabemos que la imagen de la decapitación se extiende fácilmente a la geografía, con la isla de *Utopía* de Tomás Moro (otro decapitado) representada en mapas como una cabeza separada por un canal o unida al territorio continental por un istmo (término proveniente de “cuello” en griego) (Shell 101); o, siglos más atrás, con la práctica del mundo antiguo por “decapitar” penínsulas y volverlas islas, y viceversa, como un modo de inquirir por las relaciones de pertenencia entre el todo y las partes (“Speaking from the Shore”). Con la cabeza de la Medusa y el obelisco de Luxor a cuestas, los trabajos de Perseo y Lebas se encuentran al volverse cada uno emblemas de un patrimonio de piedra partido en dos y vuelto portátil a fuerza de industria, ingenio y violencia (una vez puesto en movimiento Perseo, nada impide que siga circulando hasta llegar a América, pues “impelido a través del infinito por vientos en lucha, [Perseo] es llevado ora aquí ora allá a semejanza de las nubes portadoras de lluvia y contempla las tierras alejadas del profundo mar” [Ovidio 340]). Y, aunque no lo parezca, el Perseo de Couve se mueve “empuñando sólo el pomo de la espada, *perdida la hoja en quién sabe qué traslado*” (“El parque” 257; énfasis mío).

Que *El parque* reaparezca en 1992 en *Balneario* —cuyo relato homónimo reescribe en Cartagena la liberación de Angélica por parte del caballero Ruggerio en la Isla del Llanto, es decir, la versión de Ariosto de la liberación de Andrómeda por parte de Perseo—¹³ nos confirma que el Perseo de Couve (o lo que queda de él) se está moviendo hacia a América, y, además, que se está moviendo dentro del espacio narrativo del mito. Cleopatra se moverá también otro tanto, cuando Couve, además, rescate para *Balneario* un capítulo perdido de *En los desórdenes de junio*: “La *Cleo*, el velero que le trajo, se deslizó por el puerto en una esplendorosa mañana” (“Fragmentos” 530-531). Así, la reaparición de *El parque* (cortado definitivamente de *El tren de cuerda*) en *Balneario* no se explicaría, entonces, solo como un rescate de la propia biblioteca estragada en un fracaso editorial, como decíamos al principio, sino también por razones de estricta continuidad narrativa: en el mito de Perseo, el enfrentamiento con la Medusa (*El parque*) se ubica cronológicamente en un momento anterior al del rescate de Andrómeda (*Balneario*), por lo que *El parque* vuelve como el comienzo de un proyecto por reescribir el mito y del que *Balneario* sería su continuación (no por nada, el manuscrito de *El parque* parece haber quedado en suspenso, esperando ser retomado). En este sentido, la escritura de Couve va literalmente siguiéndole los pasos a Perseo al acometer estas “pruebas del héroe”. Y nótese cómo el texto de *El parque* se mueve de libro a libro, a semejanza de la cabeza de la Medusa en posesión de Perseo, a buen resguardo en el saco mágico donado por las ninfas.

Como testimonio de la obsesión por el encuentro entre la mirada europea y la perspectiva americana, vale la pena revisar dos cuadernillos del manuscrito de *El parque* (Figuras 6 y 7). De marca *Cuadernos Real*, sus portadas traen la reproducción de uno de los primeros mapas de América, el del cartógrafo alemán Sebastian Münster (1540) (Figura 8), que tiene como mérito haber representado por primera vez el continente separado de cualquier otra masa de tierra (Giles 210). Sobre el territorio sudamericano, el mapa lleva inscrito en alemán y latín: *Die Nüw Welt*, y, más pequeño, *Novus Orbis*, es decir, el Nuevo Mundo. Estaría dispuesto a conceder que un solo cuaderno con estas señas para guardar y recibir la peripecia de Hans Lochner y su hijo en el Nuevo Mundo podría tratarse de una feliz coincidencia; la elección de dos mapas de Münster para un mismo relato habla más bien de un intento deliberado por hacer coincidir forma y fondo, incluso en el soporte más

elemental de su escritura —hacerse cargo del pie forzado que plantea la imagen del cartón del cuaderno—. Como si la anécdota estuviera literalmente asentada sobre la representación del continente de Münster y se hubiera decidido a cubrir el mapa con signos afines a su propio lenguaje, a responderle en su propio idioma (*Die Nüw Welt*), Couve trazará sobre su superficie el destino del hijo del migrante alemán Hans Lochner, que “balbuceaba un castellano ininteligible” (“El parque” 240).

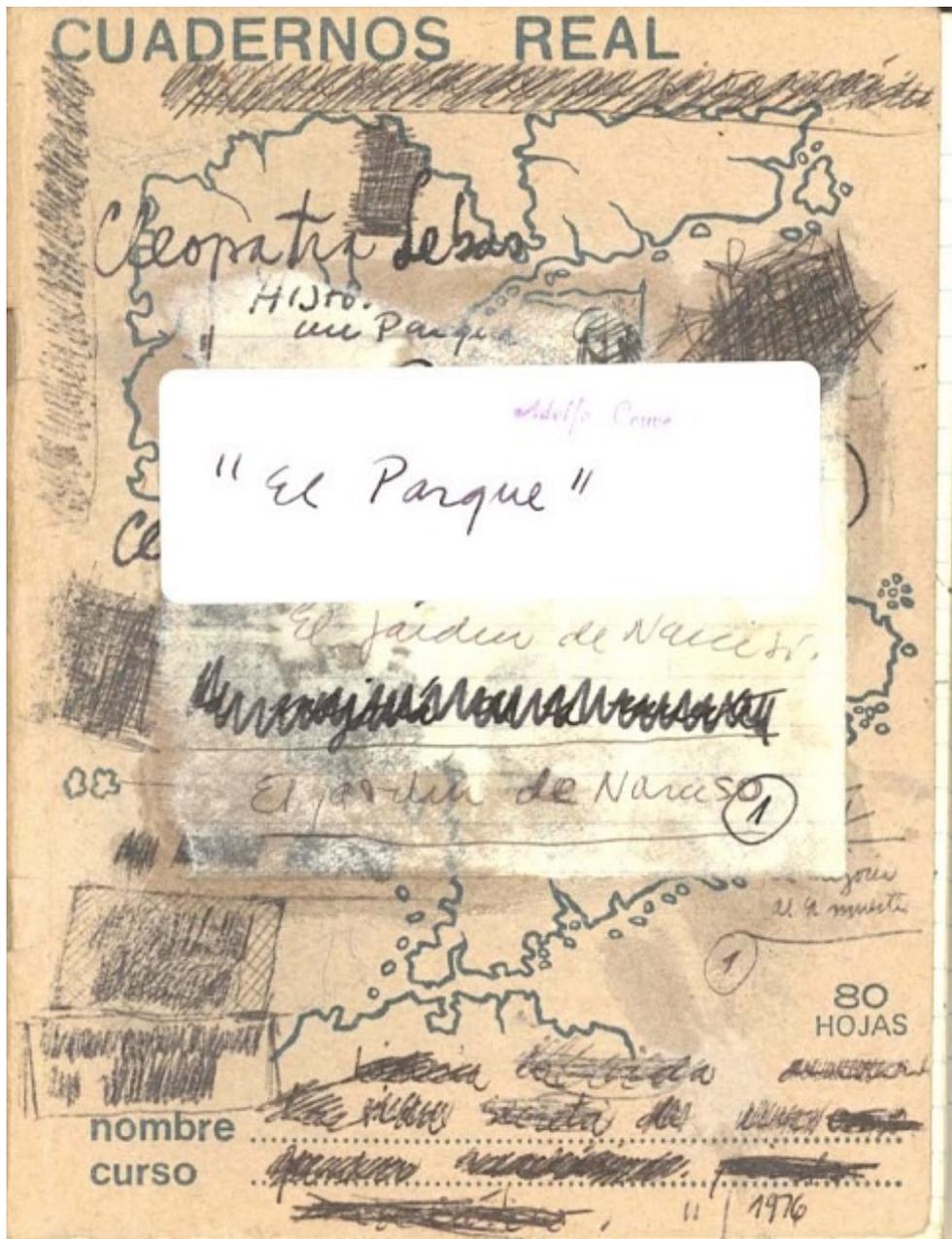


FIGURA 6.
Cuaderno manuscrito de *El parque*
Fuente: *El parque* (Ms. AE0022846).

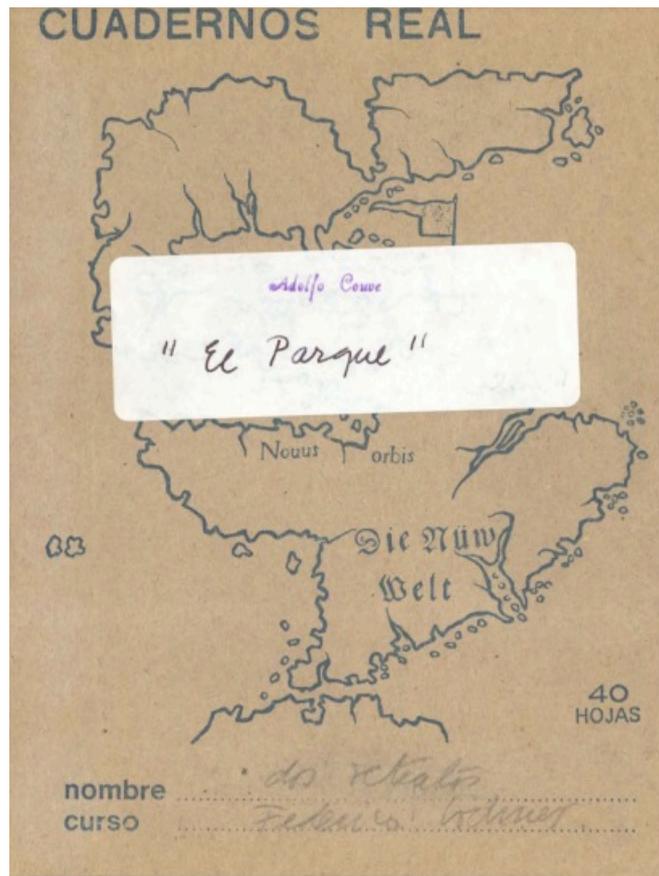


FIGURA 7.
Cuaderno manuscrito de *El parque*
Fuente: *El parque* (Ms. AE0022845).



FIGURA 8.
Tabula nouarum insularum, quas diuersis respectibus Occidentales & Indianas uocant
Fuente: Sebastian Münster (ca. 1559).

Y, por extraño que parezca, un ejercicio así —“en alemán”— ya contaba con un precedente dentro de la obra pictórica de Couve, como ha revelado la investigación de Claudia Campaña: embriagado por Goethe y Wagner, en 1967, Couve envió al Concurso de Pintura Crav tres óleos titulados *Gesang der Geister über den Wassern, Im Walde y Waldenacht* (54). Por otra parte, los ejemplares amarillentos de *Benvenuto Cellini en su patria y en su época*, de Goethe, publicados por la editorial Argos de Buenos Aires en 1949, nos impiden descartar que Couve, a la copia del Perseo de Cellini de Cleopatra, no la esté imaginando traducida del alemán, es decir, *ni en su patria ni en su época* vía Goethe —lo que explicaría, además, por qué *El parque*, como todavía se lee tras las tachaduras de la portada de uno de los cuadernos, lleve el título de trabajo de *La vida secreta de un pintor neoclásico* (título común a *El tren de cuerda*, *La lección de pintura* y *El pasaje*)—. ¹⁴

No se nos pase tampoco que el procedimiento de incorporar el cartón del cuaderno al relato puede también retrotraerse hasta las definiciones de Couve sobre el oficio pictórico: “Echar pintura arriba de un soporte es fatal, pero integrar un soporte con una mancha adecuada [...], y esa mancha representa la cosa y tú vas de la cosa a la mancha... no hay riqueza más grande que esa” (*La tercera mano* 15). Glosa criolla a la cartografía de Münster, Couve usa el mapa de la portada para trazar la ruta de su propio relato; pero al habitarlo, exhibe un descalce entre mapa y territorio, entre la vista abstracta del mapa de Münster y la vida cotidiana situada en la provincia chilena: “Como su padre era alemán y su madre chilena, el niño [Federico] se acostumbró a alternar entre esos dos mundos antagónicos” (241). Si, como ha indicado Svetlana Alpers, la vista “a vuelo de pájaro” del mapa “it does not suppose a located viewer” (138), porque “describes no real viewer’s or artist’s position” (138), ¿podremos, a estas alturas del partido, pasar por alto que el narrador de Couve, con Cleopatra y Federico *in situ*, está interviniendo nuevamente una convención fruto de la perspectiva renacentista, a saber, una representación en la que “the surface of the earth has been transformed on to a flat, two dimensional surface” (138)? Si no fuera porque nos lleva por otro camino, el de la pintura flamenca, estaríamos tentados de comparar el gesto de Couve con la pulsión cartográfica de un Vermeer. Mejor quedémonos, al mirar el mapa de Münster trabajado en *El parque*, con la idea de que América, cuando surge históricamente ante la mirada europea, lo hace también en perspectiva (Jocelyn-Holt 187-191). ¹⁵

Escrito sobre piedra: Imprenta Litográfica J. B. Lebas

En las vísperas de la Revolución Francesa, vivía en Florencia un hábil, ingenioso, bienhumorado y próspero zapatero [...]: se llamaba Cellini.

J. W. Goethe

Una vez situados a este lado del mapa, no quisiera concluir sin aludir a un episodio de la historia del arte chileno que bien podría leerse como una de las consecuencias simbólicas de la decapitación de la Medusa, entendida desde el espacio geográfico —la de unir o prolongar tradiciones en la discontinuidad del Atlántico en un juego de espejos—. Hacia 1830, un oscuro Jean-Baptiste Lebas (1813-1881), “nacido en Bayona” e “hijo de Juan Bautista, carpintero, y de su esposa Catalina Poylo”, llegaba a Chile (Pereira Salas, *Estudios sobre la historia* 248), para terminar convirtiéndose —por sus habilidades para el dibujo y el ingenio de Diego Portales— en el primer litógrafo del país (Vicuña Mackenna 2). ¹⁶ No nos confundamos por el alcance de nombres: aquel Jean-Baptiste Lebas, a quien encontramos instalado en Valparaíso desde 1849 (Rodríguez Villegas 372), no es Jean-Baptiste Apollinaire Lebas, el ingeniero encargado en trasladar el obelisco del Luxor. Y, sin embargo, razones no faltarían para creer estar ante un espejismo: tanto la *Gaceta de Tribunales de Valparaíso* como el *Mercurio de Valparaíso* en 1875 reportan sobre un litigio legal entablado por Pedro Pablo Gerbeau contra un tal Juan Bautista Lebas y su hija, llamada Cleopatra Lebas i Urién (páginas 1402 y 2, respectivamente).

Para salir de dudas: ¿será esta “Cleopatra Lebas i Urién” —nombrada en el litigio como hija de un Juan Bautista Lebas y Manuela Urién— la hija del primer litógrafo de Chile, el caricaturista de Portales? Así lo confirma un certificado de matrimonio, oficiado en Arequipa en 1833, entre “Juan Bautista Levas [sic] soltero natural de Bayona, reino de Francia [...] hijo legítimo de Juan Levas y Catalina Coyo [sic] con doña Manuela Urién soltera de la capital de Buenos Aires” (“Juan Bautista Levas, 1833”). Compárese estas señas de identidad con los datos de su origen proporcionados por Pereira Salas, amén de la aparición de la madre de Manuela Urién, “doña Catalina Salinas”, tanto en el certificado de matrimonio de Arequipa como en el reporte de la *Gaceta de tribunales de Valparaíso*.

No creo que sepamos nunca qué razones habrán llevado a Lebas a escoger el peregrino nombre de Cleopatra para su hija, pero eso no nos impide imaginar el momento en que Jean Baptiste Lebas, natural de Bayona, habrá leído —¿en algún lugar de América?— sobre el traslado y emplazamiento del Luxor por parte de Jean-Baptiste Lebas (el otro, el doble) en la Plaza de la Concordia en 1836; y, luego, a imaginarlo bautizando a su hija bajo el signo egipcio de Cleopatra, en un gesto orientalista que enlazaba su trayectoria a la hazaña de su tocayo y compatriota como en una falsa genealogía. El nombre de Lebas quedaría, así, partido entre dos continentes, bifurcado en vidas paralelas (mal que mal, el nombre “Juan Bautista” refiere también a otro célebre decapitado). En 1849, para mayor paralelismo, Lebas había regresado a Chile por Valparaíso en la barca *Concordia* (Rodríguez Villegas 372): alguien —o quizá él mismo— habrá notado la serie de correspondencias sobre cubierta, preguntándole, medio en broma o medio en serio, por dónde traía escondido el Luxor, ya que estamos.¹⁷

Entre los trabajos más destacados de la carrera de Lebas en Chile —además de la publicación de *Enciclopedia de la infancia* (1857) de Enrique de Santa Olalla, que bien podría haber llamado la atención de Couve— se encuentra la impresión de *Album de trajes chilenos* (1838) de Rugendas—. Aunque, como aclara Alamiro de Ávila Martel en la edición facsimilar de 1970, “quien dibujó con mano maestra en la piedra fue el artista bávaro, no hay nada semejante en calidad que haya salido de la prensa de Lebas” (48). Incluso, habría un dibujo “en que contemplamos al célebre artista bávaro trabajando junto al meritorio litógrafo francés en la composición de esas láminas” (Pereira Salas, “El influjo” 262). En cualquier caso, creo que ahora, con la movilidad de Rugendas ubicada en el mapa, uno podría terminar de explicarse el lugar del apellido Lebas en relación al *Die Nüw Welt* de Münster y su alianza nupcial con Federico Lochner (recuérdese, por asociación libre, las litografías de Federico “Lehnert”, basadas en Rugendas, para el *Atlas* de Claudio Gay, para no dejar cabos sueltos); y bien podríamos especular, digo, que en esa asociación entre la impresión litográfica de Lebas y la mirada viajera de Rugendas, estaría el primer eslabón de la unión alegórica entre una descendiente de Lebas y un inmigrante alemán en suelo chileno (traducido a los tipos humanos de Rugendas en el *Album*, ¿vendría Lochner a ser un heredero de *El lacho*?).

En última instancia, ¿no podríamos reconocer en la Imprenta Litográfica de J. B. Lebas el aparato en que se cristaliza la escena de la escritura de Couve? Lebas, decíamos, termina convirtiéndose en el artista de provincia, el inmigrante francés que se mueve entre la letra impresa y el arte del grabado —entre la *Enciclopedia de la infancia* de Santa Olalla y *El álbum de trajes* de Rugendas—. Se me ocurre, entonces, que en esta breve colaboración entre nuestro litógrafo y Rugendas estaríamos ante el amague de un intento de mediación de la crisis pictórica con la que comenzábamos esta discusión.

En la trastienda de la Imprenta de Jean Baptiste-Lebas, *El parque* improvisa un tinglado, una escenografía destinada a hacer las veces de una plaza de la Concordia (o una barca Concordia) en América: la escritura de Couve fantasea, desde el formato del libro impreso, con el proyecto de encubrir la memoria de las cabezas cortadas en la plaza de la Revolución con una escritura de piedra; es decir, vuelve la mirada a una técnica, contemporánea a la guillotina y el traslado del obelisco, que supone escribir o dibujar sobre piedra (las ilustraciones del *Fausto* de Goethe por Delacroix en 1828, recordemos, marca uno de los grandes éxitos de la litografía en Francia [Ivins 110]). Couve le imagina un nuevo oficio a la mirada petrificadora de la Medusa. La pesada piedra litográfica, después de todo, evoca tanto el reino de la Medusa (su mirada transportada desde

el reino de las imágenes al registro de la escritura por este Perseo) como la piedra del obelisco de Luxor. Mito privado e historia de una escritura amenazada que, como los jeroglíficos tallados sobre la superficie del Luxor o en la Imprenta de Lebas, encubren el lugar de la decapitación de un *ancien régime* de las imágenes.

A la memoria de don Leonidas Morales

Referencias

- Aira, César. *Continuación de ideas diversas*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- Alain. "Egyptian Life Class". *The New Yorker Magazine*, 1955.
- Alberti, Leon Battista. *Tratado de pintura*. Traducido por Carlos Pérez Infante. Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Alpers, Svetlana. *Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. University of Chicago Press, 1983.
- Ávila Martel, Alamiro de. "La litografía en Chile hasta la publicación del *Album de Rugendas*". *Album de trajes chilenos*. Editorial Universitaria, 1970.
- Barolsky, Paul. *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. Pennsylvania State University Press, 1992.
- Campaña, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Metales Pesados, 2015.
- Couve, Adolfo. "Cuando pienso en mi falta de cabeza". *Obras completas*. Tajamar Editores, 2013, pp. 653-729.
- . "El parque", Manuscrito AE0022846. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile, 1976. bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-307956.html
- . "El parque", Manuscrito AE0022845. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile, 1975-6. bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-307955.html
- . "El parque". *Obras completas*. Tajamar Editores, 2013, pp. 237-258.
- . "Fragmentos". *Obras completas*. Tajamar Editores, 2013, pp. 527-546.
- . "La comedia del arte". *Obras completas*. Tajamar Editores, 2013, pp. 547-652.
- . "La lección de pintura", Manuscrito AE0022835. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile, 1978-9. bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-307945.html
- . "La mejoría de la muerte", Manuscrito AE0022847. Archivo del Escritor, Biblioteca Nacional de Chile, 1976. bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-307957.html
- . "La poesía nos va a salvar". *Obras completas*. Tajamar Editores, 2013, pp. 817-827.
- . *La tercera mano. Extractos de entrevistas a Adolfo Couve*. Montaje y edición de Macarena García y Catalina Porzio. Alquimia, 2016.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, 1992.
- Cruz, Francisco. "La literatura como artilugio demoníaco". *Istmo*, vol. 5/6, 2011, pp. 74-81.
- . *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Traducido por John Goodman. A e MIT Press, 1994.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura*. Ediciones Akal, 2007.
- Dürer, Albrecht. *Draughtsman Making a Perspective Drawing of a Reclining Woman*. Ca. 1600. Grabado. A e Metropolitan Museum of Art, Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>
- Edgerton, Samuel. "The Art of Renaissance Picture-Making and the Great Age of Western Discovery". *Essays presented to Myron P. Gilmore*. La Nuova Editrice, 1978, pp. 133-153.
- Elkins, James. *The Poetics of Perspective*. Cornell University Press, 1996.
- Flaubert, Gustave. *Voyage en Égypte*. Éditions Grasset & Fasquelle, 1991.
- Freud, Sigmund. "La cabeza de la Medusa". *Obras completas*. Traducido por José L. Etcheverry, vol. XVIII. Amorrortu, 1992, pp. 270-271.

- Gaceta de los Tribunales. Sentencias dictadas por los tribunales de justicia de la república desde el 1ero de enero hasta el 31 de diciembre de 875.* Santiago de Chile, Imprenta de la República de Jacinto Núñez, 1876.
- Giles, Paul. *The Global Remapping of American Literature.* Princeton University Press, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Benvenuto Cellini. En su patria y en su época.* Argos, 1949.
- Gombrich, Ernst Hans. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Debate, 1998.
- Guillén, Claudio. "On the Concept and Metaphor of Perspective". *Literature as System.* Princeton University Press, 1971, pp. 283-371.
- Haraway, Donna. "The Virtual Speculum in the New World Order". *Revisioning Woman, Health, and Healing. Feminist, Cultural, and Technoscience Perspectives.* Editado por Adele E. Clark y Virginia L. Olesen. Routledge, 1999, pp. 49-96.
- Ivins, William Mills. *Prints and Visual Communication.* MIT Press, 1969.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* University of California Press, 1994.
- Joannon, Felipe. "Creación y recepción artística en la obra narrativa de Adolfo Couve. Una aproximación desde la noción de amateur". *Imaginario, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina*, coordinado por Remedios Mataix y Brigitte Natanson. *América sin Nombre*, vol. 25, 2021, 181-189.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *Historia general de Chile. Tomo I. El retorno de los dioses.* Editorial Sudamericana, 2004.
- "Juan Bautista Levas, 1833". *Perú, Matrimonios, 1600-1940*, FamilySearch, Febrero 2020, familysearch.org/ark:/61903/1:1:FJMQ-5YV:8
- Jung, Théodore. *Erection de l'obélisque de Louxor, place de la Concorde, le 25 octobre 1836.* 1836. Litografía. Musée Carnavalet, Histoire de Paris, París. www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/erection-de-l-obelisque-de-louxor-place-de-la-concorde-le-25-octobre-1836#infos-principales
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending.* Oxford University Press, 2000.
- López, Paz. "La tercera mano. Extractos de entrevistas de Adolfo Couve". Texto de presentación del libro *La tercera mano. Extractos de entrevistas de Adolfo Couve*, Adolfo Couve. *Letras En Línea*, Universidad Alberto Hurtado, 27 noviembre de 2015. letrasonlinea.uahurtado.cl/la-tercera-mano-extractos-de-entrevistas-de-adolfo-couve/
- Marin, Louis. *Destruir la pintura.* Traducido por Víctor Goldstein. Universidad del Rosario, 2015.
- Morales, Leonidas. "Adolfo Couve: el descabezado". *Revista Chilena de Literatura*, vol. 96, núm. 2, 2017, pp. 281-301.
- Münster, Sebastian. "Tabula nouarum insularum, quas diuersis respectibus Occidentales & Indianas uocant". *Ca.* 1559. Mapa. Library of Congress Geography and Map Division, Washington, D.C. www.loc.gov/item/2005630225
- Nead, Linda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality.* Routledge, 1992.
- Rodríguez Villegas, Hernán. "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX". *Boletín Academia Chilena de Historia*, vol. 100, 1998, pp. 337-408.
- Schoennenbeck, Sebastián. *Ensayos sobre el patio y el jardín. Couve, Wacquez, Donoso.* Orjikh, 2020.
- Ovidio. *Metamorfosis.* Traducido por Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Ediciones Cátedra, 2003.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form.* Zone Books, 1991.
- . *The Life and Art of Albrecht Dürer.* Princeton University Press, 1955.
- Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre historia del arte en Chile Republicano.* Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
- . "El influjo de los artistas franceses en la época romántica". *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 125, 1962, pp. 255-305.
- Porterfield, Todd. *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism.* Princeton University Press, 1998.
- Shell, Marc. *Islandology. Geography, rhetoric, politics.* Stanford University Press, 2014.
- . "Speaking from the Shore". The Boston Athenaeum Conference, 10 de Junio de 2015, Boston, vimeo.com/135355629
- Valdés, Adriana. "Adolfo Couve, narrador de lo inquietante". *Narrativa completa.* Seix Barral, 2003, pp. 7-14.

- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores, arquitectos y artistas, escritas por Giorgio Vasari*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Vicuña Mackenna, Benjamín. “El primer litógrafo”. *El Mercurio de Valparaíso*, 23 de marzo de 1881, p. 2.
- Wajcman, Gerard. “De la croyance photographique”. *Temps modernes*, vol. 610, 2001, pp. 47-83.
- Winnicott, Donald Woods. *Playing and Reality*. Routledge, 2005.

Notas

- 1 En el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional de Chile se encuentran digitalizados tres manuscritos de *El parque*: dos cuadernos que corresponden a “El parque (Ms. AE0022845)” y “El parque (Ms. AE0022846)” respectivamente—este último cuenta, además, con dos páginas mecanoscritas—, y las hojas tituladas “La mejoría de la muerte”, posiblemente desgajadas del “AE0022846”, pues continúan con la numeración asignada por Couve a este cuaderno y pertenecen al último tramo de la anécdota del relato. Para diferenciar los dos manuscritos homónimos, utilizo en las referencias el código de la Biblioteca que se le ha otorgado a cada archivo; y en cuanto a la numeración, por razones de consistencia y facilidad de consulta, he optado por entregar al lector el número de página del archivo digital generado por la Biblioteca Nacional, ya que no todas las páginas del manuscrito fueron numeradas por Couve de manera regular. Por último, las reconstrucciones o hipótesis de fragmentos tachados o apenas legibles van antecedidos por un asterisco (*).
- 2 Miniatura de una miniatura, *El parque* repetirá en negativo la disposición del inicio de *El tren de cuerda*: mientras esta última novela comienza con el Almirante Federico (Azuelos) tomando sol de la mañana en el balcón de su casa, *El parque* abre con Federico (Lochner) disfrutando del atardecer en su balcón (dos balcones; dos extremos, despunte y atardecer; dos Federicos).
- 3 La violencia del narrador —pronto a identificarse con el verdugo de la Medusa en el *Perseo* de Cellini— queda en evidencia en una de las descripciones del manuscrito: “Falta de luminosidad, sus mejillas ~~cortadas~~ como rebanadas a cuchillo a machete, se reunían en múltiples arrugas bajo el mentón tembloroso tan diverso a la quietud marmórea de sus labios mustios” (“La mejoría de la muerte” Ms- AE0022847 3).
- 4 Esta última asociación es la que aparece sugerida en el manuscrito, con el descabezamiento de la Medusa traducido a la vida cotidiana de Cleopatra en sus “esfuerzos por olvidar un fuerte dolor de cabeza que la aquejaba el día de la función de cine” [“La mejoría de la muerte” Ms- AE0022847 11]). La jaqueca como decapitación “realista”.
- 5 Digo “tratado” porque la vocación teórica de la prosa de Couve aquí es de maniáco: ya sea porque elementos de este relato se transfiguran más adelante en el ensayo “El *Perseo* de Cellini” (su intemperie comparada con la de las pirámides de Egipto, todavía en relación metonímica con Cleopatra); ya sea por las anotaciones al margen de uno de los manuscritos de *El parque* con las secuencias “hipótesis-tesis-demostración” (Ms. AE0022845 21); ya sea por el uso académico que dará a la novela inmediatamente posterior, al presentarla como memoria de licenciatura: *La lección de pintura. Consideraciones en torno a una crisis* (1979), y este subtítulo bien podría extenderse hasta *El parque*. Después de todo, la “crisis”, como dice Frank Kermode, “is a way of thinking about one’s moment, and not inherent in the moment itself” (101).
- 6 Recupero la imagen del “calcetín”, acuñada originalmente por Couve en consideración al registro lingüístico, para subrayar su interés por el funcionamiento de formas reversibles: “Nicanor Parra —a quien admiro tanto— fue capaz de dar vuelta el calcetín de la poesía y disociar el lenguaje del discurso” (*La tercera mano* 30). Para un comentario de la imagen del “calcetín”, en relación con la diferencia entre pintura y escritura en Couve, remito al texto de Paz López (“La tercera mano”).
- 7 Al describir en estos términos el uso doble de la imagen del “parque” como “parche” que cubre la cuenca vacía de Cleopatra, pienso en los puntos de encuentro que las nociones de *El parque*, Lacan *avant-la-lettre*, podría tener con la posición de Gérard Wajcman en el debate con Didi-Huberman, en el que Wajcman precisamente regresa al mito de Perseo y la Medusa: “Toute image, parce qu’elle est image, nous protège de l’horreur; toute image, parce qu’elle est image, en même temps qu’elle nous fait voir quelque chose, elle le recouvre aussi bien; l’image nous détourne de ça qu’elle nous fait voir [...]. Les Grecs avaient jadis inventé un mythe qui mettait en évidence le pouvoir pacifiant des images au regard du réel. C’était le mythe de la Méduse Gorgone, un monstre dont le visage ne pouvait se regarder en face [...]. Aussi quand Persée venu tuer la Gorgone Méduse se trouva face à elle, il veilla à ne croiser jamais son visage des yeux. Pour observer ses mouvements, il leva alors le bouclier de métal et, l’utilisant comme le miroir d’un rétroviseur, les yeux fixés sur son reflet, il put ainsi d’un coup d’épée lui trancher la tête. Le miroir, l’image est un bouclier réel contre le réel irregardable, voilà ce qu’un mythe, entre autres choses, venait dire. Méduse, l’Autre absolu, ne pouvait être regardée en face par un homme, sous peine de mourir; mais son reflet, son visage, l’image de sa tête avec sa chevelure de serpents emmêlés, cela nous le pouvons” (68-69).

- 8 Como resume Jonathan Crary, se trata de “an account of ever-increasing progress toward verisimilitude in representation, ein which Renaissance perspective and photography are part of a fully objective equivalent of a ‘natural vision’” (26). En *El parque*, los comentarios de los invitados al salón, llamando la atención sobre el cuerpo de Cleopatra, se encargan de remachar la brecha tecnológica entre pintura y fotografía: “Entonces se desencadenaban interminables discusiones sobre la diferencia entre un parche pirata y la elegancia sin igual de aquel que el retratista español había pintado sobre la cuenca vacía de la princesa de Éboli. —Me gustaría haber visto una fotografía de la princesa—insinuó alguien por lo bajo, tentando de risa a buena parte del auditorio y aun a la misma Cleopatra, quien no sospechó que se reía de ella misma” (248). Si he entendido bien el chiste, Cleopatra se ríe de su propia desgracia porque, al ser comparada implícitamente con lo que veríamos en una hipotética fotografía de Éboli, el contraste con el retrato de Sánchez Coello ofrecería una suerte de desengaño barroco: Cleopatra es una criatura del registro pictórico (emblema de su técnica y sus ilusiones ópticas) arrojada a la crueldad de un mundo fotográfico —ella es Éboli en tiempo presente, degradada por la mirada fotográfica de quienes la rodean—. Como dice Francisco Cruz: “Cada vez que [Couve] utiliza la palabra *fotografía* apunta, en última instancia, al nuevo régimen de la visualidad instaurado por las nuevas tecnologías de la imagen” (*Perder la cabeza* 59).
- 9 En Cleopatra todavía habría ecos de lo que Francisco Cruz describe como “la encrucijada del arte local de principios de los años sesenta”, en la que “Couve se enfrenta como pintor al problema del espectáculo, de las nuevas tecnologías de la imagen y de los medios de comunicación de masas” (*Perder la cabeza* 63). Y, principalmente, ecos de ese “camino (escondida senda) sin salida: consumir el itinerario de [Juan Francisco] González y [Pablo] Burchard equivalía necesariamente a fracasar” (*Perder la cabeza* 57). En esta encrucijada, Cruz nos presenta a Couve como uno de los jugadores de cartas de Cézanne, jugando con cartas marcadas: “Ya he dicho que el problema no es decimonónico. Pero el intento de solución visual a esta encrucijada sí lo es. Porque arraiga en la reforma de Cézanne y más puntualmente en la propuesta de Pablo Burchard quien, en la historia del arte chileno, había asimilado a su manera al maestro de Aix” (*Perder la cabeza* 63).
- 10 Tomo el término del tercer capítulo de *Downcast Eyes* de Martin Jay, “The Crisis of the Ancien Scopic Régime”: “There is ample evidence to demonstrate that the waning years of the nineteenth century did see an accelerated interrogation of the privileged scopic regime of the modern era, that which we have called Cartesian perspectivalism. And [...] technological innovations such as the camera contributed to the undermining of its privileged status” (150).
- 11 Diego Castro ha observado, en una investigación inédita, la semejanza entre Lebas y Tebas a nivel del significante, lo que sin duda reviste el nombre de visos trágicos.
- 12 Para un panorama de los usos figurados del término *perspectiva* en otras artes y áreas del conocimiento, remito al clásico estudio de Claudio Guillén, “On the Concept and Metaphor of Perspective”: “The growth of the metaphor [of perspective] during the seventeenth century appears to have been founded principally on the notion of distance. The adverbial expression ‘in perspective’ would come to signify ‘afar’, ‘in the distance’ (as the even more common ‘seeing things in perspective’, ‘placing things in perspective’ would allude not only to context but to the relation between what is near and what is far)” (312).
- 13 Véase, como desarrollo de este argumento, nuestro artículo publicado junto a Pablo Chiuminatto, “La vida secreta de un pintor neoclásico: Roger y Angélica en *Balneario* de Adolfo Couve”.
- 14 En la portada del cuaderno AE0022846 —a mi juicio el más temprano, por la mayor cantidad de tachaduras y vacilaciones— puede apreciarse la variedad de posibles títulos con los que Couve estaba trabajando, además de *El parque: Cleopatra Lebas, El jardín de Narciso, La vida secreta de un pintor neoclásico, La mejoría de la muerte, El llanto de las náyades*. El cuaderno AE0022845, en cambio, lleva por título de trabajo *Dos retratos* y, más abajo, *Federico Lochner*.
- 15 Sobre el vínculo de la perspectiva y el descubrimiento de América, véase también el trabajo de Samuel E. Edgerton, “The Art of Renaissance Picture-Making and the Great Age of Western Discovery”: “No one knows for sure just how decisive was Toscanelli’s advice on Columbus, but it is clear that we have an instance here in which a Florentine intellectual who was a friend of artists in the early fifteenth century and probably Brunelleschi’s scientific advisor concerning the linear perspective problem, was also privy to the most spectacular act of the whole Renaissance, Christopher Columbus’s discovery of America” (146).
- 16 En el obituario que le dedicara el 23 de marzo de 1881 en el *Mercurio de Valparaíso* Vicuña Mackenna recrea, desde la parodia, el diálogo que Lebas y Portales habrían tenido: “—¿Es usted M. Lebas? —Sí, señor Ministro. —¿Sabe usted hacer ‘monos’? —Sí, señor, por afición he aprendido a dibujar. —Podría usted hacerme un mono bien feo de Santa Cruz?Cómo no señor, ministro [...]. —Desde ese momento la fortuna de M. Lebas, que había sido mezquina en otro género de negocios, quedó hecha con su lápiz” (2).
- 17 Este sueño migrante de Jean-Baptiste Lebas, que más de un siglo después desemboca en *El parque*, ya contaba en el nombre “Cleopatra” con una primera “traducción” de la historia francesa reciente al destino americano (acaso el mismo Jean-Baptiste, pronto a convertirse en Juan Bautista, se pensara en la costa de Valparaíso como la traducción de su compatriota). Sobre esta “traducción” íntima del litógrafo Jean-Baptiste Lebas —pues el material que escogía era el lenguaje de las relaciones de parentesco, su hija criolla—, el narrador de Couve trabaja diligentemente en segundo grado.
- * Artículo de investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Toro Franco, Felipe. “El destino criollo de la Medusa: vista en perspectiva de *El parque* de Adolfo Couve”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.dcmv>