

CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: LECTURA VIÑAMARINA DE *EL PICADERO*, DE ADOLFO COUVE**Continuity of parks: a “viñamarina” reading of Adolfo Couve’s *El picadero*¹****Autor:** Felipe Toro²**Filiación:** Universidad de Chile**Contacto:** felipetorofranco@gmail.com**Resumen**

Este artículo se propone leer *El picadero* (1974), de Adolfo Couve, dentro de una genealogía de relatos de la narrativa chilena que recupera la figura vulnerable de un efebo o un bello niño aristocrático encerrado opresivamente en mansiones y jardines claustrofóbicos: la *nouvelle* de Couve sería un eslabón de una serie de ejercicios alegóricos que continúa con *Casa de campo* (1978), de José Donoso, y *Frente a un hombre armado* (1981), de Mauricio Wacquez, en que el retorno de lo reprimido es escenificado desde la mitología que rodea la memoria de las familias chilenas más “encumbradas” de finales de siglo XIX y comienzos del XX (específicamente, se analizará la reapropiación que hace *El picadero* de la tragedia del clan Vergara).

Palabras clave: Representación, Infancia, novela chilena, aristocracia, Adolfo Couve**Abstract**

This article proposes a reading of Adolfo Couve’s *El picadero* (1974) from the standpoint of a genealogy of Chilean narratives that addresses the delicate figure of an epebe or a beautiful aristocratic child oppressively enclosed in claustrophobic mansions and gardens: thus, Couve’s novella belongs to a series of allegorical works which continues with José Donoso’s *Casa de campo* (1978) and Mauricio Wacquez’s *Frente a un hombre armado* (1981), where the return of the repressed is staged by means of alluding the imagery that shrouded Chilean aristocracy from the end of the 19th and early 20th centuries (specifically, we study how *El picadero* retells the family Vergara’s tragedy).

Keywords: Representations, childhood, Chilean novel, aristocracy, Adolfo Couve

Acaso uno de los principales encantos que ofrece la primera novela de Adolfo Couve, *El picadero* (1974), sea la posibilidad –hasta entonces esquiva al lector y por lo mismo tan atractiva- de cruzar las altas rejas que cercan las quintas de recreo de los aristócratas

chilenos, y una vez adentro advertir que el centro del parque es animado por los lentos movimientos de un solitario niño vestido de jinete (perfecto heredero de sus antepasados, no desprovisto de afectación): “Bien erguido, las riendas en la mano izquierda, la fusta en la derecha, las rodillas apretadas contra los flancos, sólo la punta de las botas metidas en los estribos. La cinta coqueta iba sobre el ridículo sombrero, y todo era girar” (55). Descrito con la meticulosidad de un adorno, el niño en sus ejercicios de equitación calza como una pieza perfecta en el jardín que lo rodea: ¿no se nos insinúa, ya desde su mismo título, que este puede ser un relato con forma de estatua ecuestre, estatua sacada quizá de los mismos fondos o estancias de ocio que describe?

El picadero, de Adolfo Couve, posa la mirada sobre la superficie marmórea de dos efebos hijos de la aristocracia del valle central, o más bien, la memoria de una clase se reconstruye, desde la mitología, a partir de la pose escultórica del efebo que corona el parque: estas son las frágiles vidas de Angelino Sousa (muerto a temprana edad en un macabro accidente a caballo) y su doble sin nombre, a quien vemos en clases de equitación: él será llamado, por su parecido, a vivir vicariamente la vida del muchacho muerto, bajo los cuidados de su madre doliente (Blanca Diana), que le ofrece un amor veladamente incestuoso y frío: “La dama quiso retirarse y sin más ceremonia, me alargó una enguantada mano que besé [...]. Incluso insinuó que algo me daría en pago, pero tratándose de *gente de nuestra condición*, esto sólo se insinuaba” (57; destacado es mío).

De alguna manera, el paraíso perdido de la infancia se diagrama sobre el recuerdo de los *paraísos artificiales* que los patricios chilenos construyeron en sus tierras entre finales del siglo XIX y comienzos del XX; casas patronales, fantasías de la opulencia que encuentran su referente histórico en los parques diseñados por paisajistas extranjeros como Guillermo Renner o Jules Gachelin, pero cuyo imaginario, aún después de desaparecidas o arruinadas esas edificaciones, todavía conserva su eficacia retórica. Se trata de escenarios transitivos, indeterminados, donde el paisaje nacional se funde con imágenes europeas (pasadizos que, como embajadas, nos sitúan al otro lado del atlántico), de modo que una parcela de Graneros -en palabras de Larraín- alberga una “elegante ‘piece d’eau’ con un Cupido de mármol en el centro, que bota agua”, además de “soberbias avenidas de encinas [...] y un bosque de aromos australianos tapizados con prados de yedra, que le dan todo el cachet de los chateaux de Francia” (110).

¿De qué manera en Couve se apela a estas fantasías de belle époque? Leemos en la exquisita dicción de *El picadero*: “A las dos en punto de la tarde del día subsiguiente, un flamante automóvil cruzó bajo el portal, que entre sus rejas enhebraba nuestras armas, para deslizarse por sobre el patio de adoquines” (57); “Eran tiempos frívolos que no exigían gran cosa de las disciplinas. Trocaban en juegos la música, incluso la guerra” (56). Con calculada indeterminación, situando apenas tiempo y espacio, el narrador-señorito de Adolfo Couve nos devuelve unas familiares imágenes de época, reelaboradas ahora como por el trabajo del sueño, desde el más completo extrañamiento: la vida privada de la élite (el jardín donde se despliega la *joie de vivre*) emerge con un rostro enigmático, impenetrable, opaco (para empezar, su apellido Sousa, que nos envía a otras geografías, más relacionadas con la conquista portuguesa que la española). Advirtamos, desde ya, que esta novelita opera por condensación y, por lo mismo, cada secuencia aparece dislocada de la anterior, hilvanándose el relato frágilmente a través de la silueta difusa de unos pocos personajes persistentes que, por lo demás, aparecen y desaparecen. Las figuras dan la impresión de

estar suspendidas, congeladas en poses hieráticas (son torsos, bustos, que se perpetúan en el tiempo detenido, en un limbo de fin de siècle) y, más desconcertante aún, resultando irreconocibles de una escena a otra:

Cuando me apeé en Villacler y el empleado me condujo a través de esa interminable columnata de piedra devastada por el viento, hasta los prados que en extensos desniveles invitaban a profundizar en el horizonte, *comprendí que de allí no se regresa nunca* más. Ella, a quien yo esperaba encontrar al final de los prados, hacía tiempo que me seguía entre los rayos de sol y la columnata. Cuando escuché sus pasos retumbar en esa especie de templo, me detuve; entonces pronunció mi nombre por primera vez (58; énfasis mío).

El parque aristocrático chileno –reconocible y extraño a la vez, con toda su escenografía europea- dispuesto como un espacio hermético, clausurado, donde se incuban la infancia acomodada y sus primeros terrores (versiones chilenas del hortus conclusus o de jardines renacentistas), nos hace pensar *El picadero* como parte de una cartografía de novelas retóricamente afines: *Casa de campo* (1978), de José Donoso, y *Frente a un hombre armado* (1981), de Mauricio Wacquez. Vienen a la memoria las lanzas que cercaban el jardín de los Ventura, en *Casa de campo* (“[I]a benigna prisión del parque, tan amplia, tan dominada...” [Donoso 223]); las palabras del joven Juan de Warni, de *Frente a un hombre armado* con respecto a la casa paterna: “Te confieso [padre] que yo, preservado por tus cuidados y por las altas rejas de esta casa, no he tenido la ocasión de probar el valor de un mundo que apenas conozco” (Wacquez 60); o la pregunta de *El picadero*: “¿Por qué algunos seres fantasmas nos llaman hasta parajes encantados y cambiantes laberintos que es imposible abandonar?” (61)³. Entre estas escrituras que sin excepción realizan guiños a la novela decimonónica como ante un blasón genealógico y al mismo tiempo diseñan parques ocupados principalmente por niños o muchachos, el desafío está en establecer una trama textual, un mapa de afinidades para situar *El picadero*.

Demos una mirada, entonces, al rincón de los niños, el parque: recorre por los jardines de estos relatos una nostalgia por la antigüedad clásica, existencias que se imaginan conviviendo en un panteón pagano: “Sin embargo, [Wenceslao] pensó, pertenecían a este paisaje artificioso, a las escalinatas y a las urnas, a las perspectivas de césped pulido y a los templetos, a las flores sometidas a las grecas de los arriates. Sus peripecias eran semejantes a las del pavo real refugiado sobre la cabeza de la Diana Cazadora...” (Donoso 46). Vemos, a su vez, en *Frente a un hombre armado*, en cuyo neblinoso fondo de Perier (situado, al mismo tiempo, en el siglo XIX francés y en las cercanías de Quinahue) pareciera resonar el paisaje del Villacler de Couve (otro universo autónomo con aires decimonónicos próximo a Recreo): “Parece que el momento se detiene ahí, cortado por un tajo: la luz plomiza ganando los contornos del parque, incendiando de pronto por un golpe de sol el color de los parterres, el túnel del salón, la silueta de Diana que pulsa el extremo de su carcaj” (Wacquez 88).

Las menciones a la estatua de Diana en la novela de Wacquez serán una constante (“A ambos se les nubló [...] el recuerdo de las altas torres de Perier y la mirada de Diana, que desde su pedestal proseguía acechando su presa” [207]), y no desprovista de significado⁴. Por su parte, en *El picadero*, ¿no se nos introduce derechamente en el “templo” de Blanca Diana, la Cazadora (“[e]scuché sus pasos retumbar en esa especie de templo”)? ¿No es ella –literalmente- la estatua del parque de Villacler? Así la describirá el narrador: “Era muy hermosa, con aquella pregunta que nos hacemos ante las *cabezas griegas* [...]. *Líneas*

simples y profundas que [...] entregaban los más armónicos rasgos. El pelo negro [...] volvía completando el óvalo [...] el mentón [...] a veces tembloroso y débil, en otras firme y olvidado al *cinzel de un artesano*” (59; énfasis míos). ¿Cómo entender estos puntos de encuentro, estas reminiscencias, en relatos cuya composición difiere, como máximo, en apenas siete años? Digamos, por el momento, que es en el recuerdo de lo clásico petrificado donde el niño rico se mimetiza con la imagen del efebo, como si fuera parte de un culto pagano celebrado en el jardín: “Allí recibí mis primeras clases de equitación en un caballito dócil llamado *Júpiter*” (55); “Casilda percibió al instante la relación establecida entre el muchacho [Higinio] y la estatua, como si se dispusiera a ofrendarle su sexo en una especie de sacrificio [...]. Su imaginación [...] lo dejó convertido en otra estatua, pareja de la ninfa” (Donoso 169-70).

El lector de la novela chilena tiene ante sí lo que nos atreveríamos llamar una continuidad de los parques: niños, casas y jardines (de senderos que se bifurcan) que podrían prestarse con facilidad a un alegre juego de permutaciones, cruzar de un texto a otro, reemplazando al jinete de Couve –por ejemplo- por este de Wacquez: “El niño se silencia mientras mira la exterioridad perfecta del campo [...]. Es un trecho largo y tortuoso, mas el atuendo de cada uno permanece intacto: las lustrosas botas Chantilly, el fino pantalón blanco de montar, la camisa blanca” (Wacquez 176). Partes de un collage de la misma casa y sus habitantes; distintos perfiles de un sólo rostro de Diana: esto último vale, sobre todo, para el caso de *El picadero* y *Frente a un hombre armado*, donde la presencia de la diosa de la castidad y la cacería no será meramente decorativa, sino una de las fuerzas que se disputarán el destino del efebo, el afeminado heredero de la aristocracia: “Tienes el cuerpo de una muchachita, pero eres de fierro por dentro” (67). Especialmente en los relatos de Couve y Wacquez – que estrechamente recorren el mismo camino en esos parques donde renace lo clásico-, el deseo homoerótico emerge impetuosamente en el amor por los muchachos, aun cuando en ambos casos aparezca portando consigo un signo oscuro, un erotismo letal que terminará con la vida del efebo: el orgasmo de la asfixia de Juan de Warni, que muere ahorcado por las manos de su amante y sirviente Alexandre; la iniciación de Angelino en brazos del maligno Condarco, que culminará en su accidente a caballo.

Y a pesar de haber sido un accidente, la muerte de Angelino se muestra teñida por el influjo monstruoso de su instructor y cuidador de caballos (la imprudencia del muchachito al cabalgar, su transgresión, por cierto, se deja leer eróticamente); ya desde el primer encuentro entre ambos se anuncia la fatalidad, cuando Condarco, desafiante, “desde el balcón interior dejó caer a sus pies [de Angelino] una copa de licor, que, quebrándose con gran estrepito, volcó la atención de la concurrencia sobre su persona” (64). Pasaje central de *El picadero*, cuyo eco el relato prolongará con terror sacrificial; el gesto de dejar caer la copa (cual augurio sangriento que enmudece el salón, una maldición) repite con calculada simetría el destino del niño Sousa: su fragilidad de cristal, su caída del caballo (la copa) para terminar hecho pedazos: “Fueron en realidad los mozos y empleados los que dando cada uno un dato al mosaico, armaron en su totalidad la tragedia. Parece que no sólo lo golpeó brutalmente, sino que lo arrastró colgado del estribo, dejando esparcidos los sesos y hasta el pelo en el sendero [...]. Blanca juntó como pudo sus miembros” (62). Contemplamos un macabro paralelo entre Angelino y su historia: del mismo modo en que los empleados reúnen a pedazos la noticia del accidente, así la madre con los restos de su hijo. El cuerpecito se confunde con su relato, hasta compartir su mismo destino: ¿será por eso también que estamos ante una novelita hecha de fragmentos, desmembrada?

Apelaciones, citas al mundo clásico: la muerte de Angelino, sus particulares circunstancias –y, por sobre todo, el modo en que es representada- recrean exactamente la tragedia de Hipólito, aquel muchacho que, intentando huir de un amor prohibido, muere al ser derribado y arrastrado por sus caballos desbocados (recordemos que el narrador de Couve, no por nada, designará el accidente del niño como una “tragedia”). Curiosamente, Hipólito será conocido en la mitología por rendir culto a Diana: ¿a Blanca Diana? También esta última es diseñada por Couve como diosa de la castidad (aunque su disposición con respecto al doble de su hijo sugieren poderosas ambigüedades): “¿Qué me daba si ni la mano me permitía tomarle?” (61). Y si para precipitar la tragedia, los caballos de Hipólito son espantados por obra de Neptuno (o Poseidón), no menos podrá decirse de Angelino, al insinuarse el influjo de otras fuerzas: “[s]u caballo se mostraba inquieto desde el día anterior” (62).



Fig. 1. *La muerte de Hipólito*, de Jean-Baptiste Lemoyne (1975)

“The more beautiful the boy the less likely he is to survive”, dirá Greer sobre los muchachos tempranamente condenados a una muerte violenta en la historia del arte: Adonis, Orfeo e Hipólito, por cierto (196). Como ellos, Angelino Sousa encarnará la fugaz belleza de la infancia, a la vez que su intento por preservarla (la muerte lo mantendrá siempre niño, no llegará a ser adulto). Recordemos, en este sentido, el comentario de James Kincaid sobre la popularidad de las imágenes de niños muertos, que en otro nivel, son alegorías de la pérdida de la infancia al crecer: “Child corpses, a cynic would say, are far more satisfying aesthetically and erotically than a child grown out of childhood and into a gangly, bepimpled adolescent” (82). Preferible muerto (pero eternizado) antes de ver su belleza degradada por el paso del tiempo: “Cuando su padre se encargó de reorganizar la tumba de los Sousa [...], advirtieron que nada se escurría en el féretro de Angelino. El cuerpo del joven estaba intacto, la corrupción no lo alcanzó. Es lo que más pueden esperar los santos de las bondades de este mundo” (74)⁵. ¿Pero qué cuerpo, no estaba acaso destruido? Escena que arroja al lector a la vacilación de lo fantástico y que pareciera imitar el efecto perturbador de las fotografías postmortem de niños (bellos durmientes ataviados con sus mejores ropas) ampliamente difundidas en el siglo XIX, y delicia escalofriante para el espectador actual: “[t]he making of a postmortem photograph is, like embalming, a preservation of the body for

the gaze of the observer” (Mainwald, cit. en Davor, 55). De hecho, es el mismo relato el que propone una secreta conexión entre una fotografía de Angelino y su cuerpo incorrupto: “Su fotografía [...] se hizo cada vez más intratable. La verdad es que *rejuveneció* [...], *permaneciendo en ese sepia* que lo rodeó de luces inocentes [...]. El terremoto de 1930 volcó un enorme ropero contra el muro en donde colgaba el retrato [...]. El milagro de su santidad, sin embargo, se operó en su propio cadáver” (73-4; énfasis míos).

Al pasearse por Villacler, Marulanda o Perier (parques de tiempo detenido y fachadas de mármol amenazadas por el abandono y la ruina, además de muertes prematuras), uno tiene la impresión de estar recorriendo también un mausoleo familiar (o acaso será la miniatura de Couve la que convierte la casona de campo en mausoleo, es decir, en su variante a escala del luto): de ahí la figura de Blanca Diana, distinguida alma en pena; de ahí la belleza artificial y fría del efebo Angelino Sousa y sus pares: Juan de Warni, pero también las creaturas de porcelana de José Donoso con sus “mejillas de muñeca de loza” (13), que tampoco tardarán en morir brutalmente: “Quedaron todos [Mauro y sus guerreros] reposando en un montón sanguinolento al pie de la escala de bronce, confundiendo sus sangres con los tintes que chorreaban de las madejas sobre el suelo del vestíbulo de la rosa de los vientos” (Donoso 300). Infancias que en la forma de esfinges mortuorias nos guían por la historia familiar. Advirtamos, eso sí, que los cuerpos de estos niños –pasivos objetos de deseo- oscilan sin transición entre la pose estatuaría y la tierna carne despedazada (*La muerte de Hipólito*, de Jean-Baptiste Lemoyne, bien sintetiza este movimiento).

Si seguimos a Serge Leclair –quien, desde Lacan, relee “Pegan a un niño” de Freud-, esta última imagen, la de un maravilloso niño muerto o asesinado, sería la fantasía primaria por excelencia: “A child’s death is unbearable: it fulfills our most secret and profound wishes” (2). A pesar de las resistencias, según Leclair, podemos asesinar al padre y yacer con la madre, pero el recurrente deseo de matar a un niño nos devuelve al horror sagrado, porque en esa bella figura se condensa el narciso que fuimos (el primer amor) y al que todavía no estamos completamente dispuestos a renunciar: en la fuente de narciso se podrían leer los juegos de dobles en los niños siempre bellos de Couve⁶ y Wacquez, Angelino y el narrador, Juan y Juan, uno de los cuales deberá morir ahogado en su reflejo; ahí está la lucha, “[t]he constant work of a power of death –the death of the wonderful (or terrifying) child who, from generation to generation, bears witness to parents’ dreams and desires [...]. It is an impossible but necessary murder, there can be no life, no life of desire and creation if we ever stop killing off ‘the wonderful child’” (2). La piedra sacrificial llevada a la escena de la escritura: ¿no es el niño aristocrático de estos relatos la encarnación por excelencia de ese deslumbrante infans, que nos hace vacilar entre la adoración y la completa necesidad de destruirlo?

Ahora bien, no se nos escapa que, además de confluir en la puesta en escena de preciosos niños en medio del lujo de parques señoriales, *El picadero* también comparte con Donoso y Wacquez tener su enunciación histórica en dictadura. Manuel Jofré⁷, en un ensayo sobre la novela chilena de 1973 a 1983 -que tiene el mérito de ser la recepción crítica más importante y sistemática del relato de Couve-, incluye *El picadero* en un panorama común junto a *Casa de campo* de Donoso y Ventana al sur, de Enrique Valdés, entre otras (342). A propósito, cabría recordar la mañosa y ambigua relación que los textos de Couve guardan con su propio tiempo, calificados apresuradamente de extemporáneos: porque si bien en

En los desórdenes de junio (1970), la anécdota se refiere a gobernadores coloniales e imitadores de Rubén Darío, su enunciación “en los desórdenes de junio” nos enviará a la reforma universitaria de 1968 (Sierra, Entrevista 18); sin contar, además, con el gesto, nunca abandonado, de fechar y situar el proceso de la escritura (al final de *El picadero* se lee: Santiago, 1971-1973).

Y si las relaciones de *Casa de campo* y *Frente a un hombre armado* con el trauma de la dictadura fueron advertidas de inmediato por sus primeros lectores, y sus semejanzas formales explicadas por la proximidad simbiótica de las escrituras de Donoso y Wacquez, *El picadero* –publicada con varios años de anticipación a estas dos novelas de infancia y dictadura- emerge como un claro precursor de esos jardines en que, en medio de fiestas galantes y bien cuidados arbustos, se asiste al retorno de lo reprimido. Ese es, por cierto, nuestro punto: *El picadero*, esa miniatura, puede funcionar como un antecedente o silenciosa clave de lectura para Donoso y Wacquez (y viceversa, pues desde Borges y su ensayo sobre Kafka, podemos invertirlo y decir que todo escritor crea en retrospectiva a sus precursores). En este sentido, más que proponer una lectura dictatorial de *El picadero* –al estar compuesta entre 1971 y 1973 y desconocer, por ejemplo, si el Golpe influyó en su escritura-, interesa indicar que, sea como sea, la novelita de Couve provee e inaugura entre nosotros una retórica -de patente afinidad formal con Donoso y Wacquez- que será productiva para traducir alegóricamente la experiencia autoritaria: la recurrencia de esos pequeños elegantes, a la vez que víctimas sacrificiales, en sus parques cerrados (“¿He salido alguna vez de Perier?” [Wacquez 174]).

Vale la pena, en todo caso, traer a colación el fragmento de una entrevista póstuma de Couve, en la que, interrogado sobre el golpe militar, dice: “Una situación extrema como la que nos tocó pesa y exige mucho en cuanto a la estrictez de la forma, porque al estar en un caos lo que se busca [...] es la estructura y eso a veces da resultados estupendos: salen cosas como esos *jardines dibujados y simétricos de la época de Luis XIV*” (Autorretrato de artista 62-3; destacado mío). Leída en un sentido estrictamente literal, la mención a los jardines de Versalles –dibujados y simétricos- no parece ya antojadiza ni sorprendente, sino, al contrario, una referencia a la propia obra (pero que también, creo, calza a la perfección con el paisaje de Marulanda de Donoso o el Perier de Wacquez: recordemos la Diana Cazadora de Versalles), y se nos presenta como el eco apenas disimulado de un pasaje de *El picadero*: el ingreso del niño Sousa a una academia militar para “jovencitos de buena familia”, descrita en una atmósfera extrañamente sobresaturada e irreal: “Angelino aguardó afuera, en ese patio rectangular que mostraba una cantidad de circunferencias desde la que emergían simétricos árboles” (63). Artificios, diríamos con Borges, en este paisaje que nos recuerda “El jardín de senderos que se bifurcan”: rectángulos, circunferencias, simetrías espantosas, pesadillas de calculada geometría -aquí Angelino conocerá a Condarco, el teniente Condarco: “[u]n joven de maligno aspecto, la nariz un tanto respingada, el rictus de la boca caído” (67). A veces se espera que la literatura se adelante a su tiempo: *El picadero* –donde se vislumbran los textos que vendrán-, está lleno de señas sugestivas para su época: academias militares, figuras de tenientes malignos, jardines como espacios sin salida.

¿No es el jardín un alarde de absoluto control sobre las fuerzas de la naturaleza, la manifestación estética de la capacidad de imponer al espacio un orden, una jerarquía (Boults et al., 83)? ¿No es el hortus conclusus –con sus espacios “protegidos” para la

infancia, con sus límites- un mundo, a la larga, asfixiante, opresivo, aunque siempre amenazado por la bestialidad y la ruina, la irrupción de fuerzas latentes capaces de desestabilizar una geometría tan estricta como artificial? Continuidad de los parques: en la cartografía de relatos en que hemos situado *El picadero*, los cuerpos infantiles –tan fácil de disponer de ellos, tan fácil de destruir- exhiben su infinita vulnerabilidad en una escena que vuelve, una y otra vez, a repetirse: niños deambulando por los parques en ausencia de sus padres, acompañados sólo por sirvientes y, también, a merced de ellos. En este sentido, *El picadero* nos remite a una imagen que más adelante acuñará *Casa de campo* en nuestra narrativa: niños y sirvientes figuran como bandos contrarios, pese a que se atraen o se buscan:

Al momento de trepar [al vehículo] advertí gran número de cocineras y sirvientes apostados tras las ventanas de la galería. Algunos reían con mucha malicia y otros parodiaban mis gestos, hasta que el más intrépido, un viejo mayordomo mantenido por lástima, abrió la ventana del segundo piso para gritar: –¡Suba, *su* *alteza!* Entre risas y pifias me hundí en el asiento, corriendo el visillo para no ver a esa comparsa de lacayos que, aprovechando la ausencia de mi familia, daban rienda suelta a sus modales. No podía indignarme, porque yo adivinaba con qué falta de resentimiento y maldad se burlaban (Couve 58; cursivas mías).

Pequeño príncipe destronado por sus súbditos en ausencia de sus padres, diríamos que partiendo al exilio, pues sale de la casa paterna para ir a Villacler de Blanca Diana (dejando la hacienda sola a manos de los sirvientes simbólica y alegremente amotinados): su última declaración sobre las burlas de los lacayos, más que conciliatoria, parece una fantasía de su orgullo de niño herido para disimular la vejación (“Yo adivinaba con qué falta de resentimiento y maldad [i?]”). Faltó que le arrojaran tomates y lechugas. Exquisita parodia en que todos los gestos desmienten el intento por guardar las apariencias: “No podía indignarme”, dice el niño, con aplomo diplomático quizá aprendido de sus padres; pero vemos cuánto le afecta (“[m]e hundí en el asiento, corriendo el visillo...”), y se tomará una sutil venganza contra quien más lo humilló, diciendo con despecho: “[u]n viejo mayordomo mantenido por lástima” (traduzco las conclusiones del niño: ¡este es un viejo mal agradecido!). De todas maneras, este episodio nos sugiere, ya más claramente, en su vocabulario de lacayos y señores, en las inquinas y rivalidades sociales vistas a escala doméstica, una proximidad con el ambiente que desarrollará *Casa de campo*, mucho más violento y sin espacio a la justificación: “Déjenme –volvió a chillar Juvenal [...]-. Ustedes no son personajes señoriales. Son infames lacayos disfrazados, sirvientes viles..., no se atrevan a tocarme. Tengo diecisiete años. No soy un niño. Soy un señor...Risas soeces acogieron esta última aseveración. –Señora, dirás...-espetó una voz. -Maricón” (Donoso 160-1).

La fantasía del heredero poseído (sacrificado) por los sirvientes recorre tanto *El picadero* como *Casa de campo* y *Frente a un hombre armado*: eso sí, en la nouvelle de Couve el lenguaje del deseo será elusivo, doble, como si sobre la prosa la autoría hubiera efectivamente corrido un *tupido velo*; no espere el lector, en este caso, la proyección grotesca, hipertrófica como sombras contra el muro, de Donoso o Wacquez. Con todo, en estos relatos la inversión de los roles en el plano sexual supone alegóricamente una inversión en las jerarquías sociales, y esa es la amenaza que se traduce en los intentos por

seducir al efebo. Condarco –a pesar de su rango militar- es descrito como un sirviente, “un amante incondicional, especie de guardián y nodriza a la vez” (69), con un “alma de ama de llaves [que] lo hacía simpático a Sousa” (70); “[l]argo tiempo permanecía de rodillas junto a su cama...” (71) y “sin que este lo notara, le ordenaba con primor los zapatos, la mochila o los pantalones” (72).

Sin embargo, en paralelo a los signos de servidumbre, como si los enunciados buscaran desmentirse mutuamente o participar ellos mismos de la oscilación permanente de las fuerzas en pugna, se despliega el exacto revés de ese gesto: “[A]ngelino [...] se dejó arrastrar por la pasión de Condarco, quien pronto exigió a su víctima lo que esta le debía” (67). La víctima debe ser un inocente, angélico ya desde el nombre (Angelino), y víctima sacrificial también es el voluptuoso Hipólito de Jean-Baptiste Lemoyne⁸. Más adelante emerge abiertamente el deseo de dominación: “Por medio de halagos y favores debía *subyugar* a ese necesitado y *destruirlo* cuando ya lo sintiera seguro” (69; énfasis míos). Asombra, en este aspecto, los numerosos puntos de encuentro entre los lenguajes de erotismo y violencia de Couve y Wacquez: ambos trazan singulares dialécticas del amo y el esclavo en que uno y otro se confunden en el abrazo amoroso, mortal, de infancia y servidumbre: “Hay algo secreto en el hecho de dominar y ser dominado. El hecho de dominar o su contrario deben provocar un placer que no se aclara del todo en mi cabeza” (Wacquez 61). Ya nos lo advierte Jofré: “En estas relaciones [de *El picadero*] un personaje se apodera de otro, lo necesita para vivir él mismo, o se subordina totalmente al otro” (344).

En Couve y Wacquez, las relaciones entre niños y sirvientes son representadas en casi los mismos términos, a saber, como escenas de cazador y presa, rindiendo un mismo culto a Diana, la cazadora. Veamos sus parentescos: “Acostumbrado a buscar de entre los cadetes nuevos a su presa, [Condarco] sabía leer en una nuca, en un ademán todo un contenido. Hacía tiempo que buscaba un ejemplar de éstos. Era tan fácil derribarlos” (Couve 69). ¿Derribarlos del caballo, acaso? El comentario surge a todas luces como una insinuación a la muerte de Angelino. Continúa el narrador: “Pero en la intimidad era diferente, como un animal que sale a batirse por la presa y, una vez de vuelta, la reparte toda entre los suyos” (69). Escuchemos el texto de Wacquez, cuyo subtítulo, no por nada, reza Cacerías de 1848: “No, frente Alexandre no se trataba de mi muerte [...], sino de ese aminoramiento de mi ser mediante el cual pasaba de ser el cazador a ser la presa” (42). Quizá desde las confesiones del narrador (híper) reflexivo de Wacquez se puedan llenar los silencios del de Couve: “Como la guerra, la caza tiene un fin simple y trágico: la muerte de la presa. Ser sodomizado, en cambio, se emparenta con ambas actividades pero como en una paradoja [...]. Por un lado es necesaria la cólera, la ciega mirada del cazador [...]; por otro, el relajamiento apolíneo de la espera, la ansiedad desnuda de la belleza” (Wacquez 80-1). Acechanzas: si estos “ejercicios del poder” se ajustan a Condarco es porque, no lo olvidemos, se trata, ante todo, de un soldado, un cazador que despliega su estrategia: “Halagar las maneras, explotar la falta de cariño. Traer al desfile todos los nombres que el muchacho exhibía con orgullo y al mismo tiempo acertar [...] en el blanco de los sentimientos, tantas veces confundidos en estos hijos de gente ociosa” (69)⁹.

Condarco -el monstruo perfecto, figura demoníaca que mantiene cautiva la mirada del impresionable Angelino, lejos de su madre (Diana, diosa de la castidad)-, nos recuerda una reflexión del mismo Couve sobre el manierismo: “Los personajes manieristas son de aspecto mórbido, sugiriendo [...] rasgos literarios, atmósferas románticas en que la

desdicha y la melancolía les permite desenvolverse en ámbitos prohibidos o alimentar hábitos dudosos. La perversidad, el nervio central de estos sujetos, enturbia su apariencia y nos inquieta” (El Perseo de Cellini 48). Rostros y actitudes de rasgos literarios. De partida, el texto nos ofrece una entrada para preguntarnos qué entiende Couve por literario en relación a su proyecto narrativo: y desde ya anotemos que el efecto que causan las obras reseñadas por Couve (“enturbia su apariencia y nos inquieta”) se asemeja bastante al que consiguen las suyas: narrador de lo inquietante u ominoso, lo calificará Adriana Valdés (Adolfo Couve 7; 11). Y si Condarco, como creemos, resulta ser un personaje de inspiración manierista (“la perversidad, nervio central de estos sujetos”), entonces parece posible que desde el manierismo (un arte en tiempos de crisis, a semejanza del que hace referencia nuestro autor en la entrevista citada más arriba) podamos leer la imitación angustiosa de lo clásico en Couve, a la vez que la propensión a trazar en sus textos los planos dislocados del sueño o a desintegrar la visión total en el fragmento (Hauser 93)¹⁰.

Sin embargo, ¿qué nos inquieta tanto del turbio teniente Condarco y su proximidad con Angelino? Además de su aspecto y actuar torvos, incluso su nombre, a nivel de significativo, pareciera portar, en su extrañeza, el oscuro efecto de coincidir, punto por punto, con el sujeto que nombra (la perfecta, y en este caso escalofriante, sugestión de espejarse significado y significativo). Me explico: sospecho que dado su rango militar, Condarco –por analogía, por afinidad formal- arrastra sobre sí la sombra de la infame figura del condotiero, el mercenario o soldado a sueldo de larga tradición en las ciudades italianas del Renacimiento –y Couve, en sus *Escritos sobre arte*, ha dejado una breve reseña sobre dos de las más relevantes estatuas ecuestres hechas en su memoria, siendo relevante para nosotros la descripción del *Colleoni* de Verrocchio: “...nos entrega una obra inquietante, de un expresionismo desatado, donde jinete y cabalgadura, en su ímpetu, llegan a romper la inmovilidad del bronce” (Estatuaria ecuestre 70).

Cada vez nos salen al paso más imágenes de hombres de a caballo: justamente, estamos bajo el signo del picadero, el lugar donde se aprende a montar. De manera especulativa, ¿podremos ver aquí una de las materias primas con que el narrador de Couve amasó el rostro oculto de Condarco, al menos una de las variables para iluminar la elección de un nombre tan particular? Cabe leer en paralelo la descripción del *Colleoni* (figura 2), su rostro temible de determinación, la mueca exagerada de poder o ira, de pie sobre los estribos, con la secuencia de Condarco embistiendo las rejas del parque o interpelando a Angelino a gritos: “¡Tú eres el único que puede ordenar aquí! –repetía Condarco, paseando el animal con insistencia bajo los balcones-. ¡Los demás no me creen, nunca me han creído!” (75).

En cuanto al condotiero y su estampa renacentista, digamos de inmediato que no nos interesa traer a colación su realidad histórica, sino su leyenda negra, su mitificación forjada en el siglo XIX (y nuevamente volvemos a imaginarios decimonónicos): “En este cuadro [del Renacimiento], el *condotierre*, con su demoníaca apetencia de placeres y su desenfrenada voluntad del poder, era el prototipo del pecador irresistible, que en la fantasía de los hombres modernos consumaba todas las monstruosidades del sueño burgués del placer” (Hauser 338). ¿No es esta la semblanza de cuánto hemos escuchado de Condarco, la fuente del terror atávico y también de la fascinación frente al enigma del mal, que se cuela en la lectura? “[Angelino] nunca se preguntó cómo eran las noches de Condarco. Suponía que también se recogía temprano. La realidad era otra” (71). Estas son las sombras -los

“hábitos dudosos”, en las eufemísticas palabras del Couve comentarista- que se ciernen sobre la inocencia de Angelino Sousa.



Fig.2. Fotografía de Estatua ecuestre de *Colleoni* (Verrocchio)

Y, sin embargo, todavía se puede extraer otra hebra del nombre de Condarco: *El picadero*, en su fragmentariedad, pareciera encontrar su punto de fuga en una suerte de viñetas breves o “episodios nacionales” del Chile colonial, en que se retrata al gobernador Zapiola, antepasado ilustre del árbol genealógico de los Sousa. En nuestra historia, tenemos noticias de José Álvarez Condarco, otro militar, patriota argentino que colaboró con la independencia nacional y se vio envuelto en una cómica situación ante Casimiro Marcó del Pont (modelo dilecto para los retratos de los gobernadores coloniales de *En los desordenes de Junio* y *El picadero*). En uno de los escasos materiales referentes a su vida, publicado por la revista *Mapocho* en 1965, nos enteramos, con sorpresa, de que “[e]ra Álvarez Condarco un experto dibujante” (Campos Harriet 241) y “[t]enía el Sargento Mayor una extraordinaria memoria visual, retenía a maravilla los accidentes geográficos y luego trazaba los mapas que reproducían sus observaciones” (244). Tras el rostro del maligno Condarco, surge, como una marca de agua, a contra luz, el artista, el dibujante que retrata y espía al bello niño aristocrático, como si fuera este su modelo.

Adriana Valdés anota que los niños protagonistas de Couve “(Alamiro, Angelino, Anselmo, Augusto) comienzan casi todos con la letra A de Adolfo” (10). Advirtamos, en ese caso, que en la pareja de Angelino y Condarco se delinean las iniciales del nombre completo de Adolfo Couve (A C), escindido en dos partes que se buscan, a semejanza del mito andrógino griego en que cada cual busca su mitad perdida (y ese modo de composición nos recuerda a otro personaje de *El picadero*: “La doble vida del señor Sousa llegó a dividirlo a él en dos partes iguales” [99]). En los escauceos de Angelino y Condarco, se plantea así una pregunta por la constitución de un sujeto bifronte, que se concibe, por un lado, en la fragilidad del niño y, por otro, en el artista, adulto terrible, que se rinde ante él al mismo tiempo que lo inmola en

la oscuridad. ¿Significa entonces que, para nuestra lectura, debemos escoger entre Álvarez Condarco y la estampa del infame condotiero? De ninguna manera: por sus resonancias, el teniente Condarco –laboriosa obra del trabajo del sueño- echa mano y condensa con calculada atrocidad distintos planos, signos extraídos de códigos disímiles (un héroe menor de la independencia, una leyenda italiana, el autorretrato, y todavía queda un personaje más, que mencionaremos más adelante): el resultado es ese tejido nocturno, bajo el que se traslucen los espacios de carencia del adulto.

Volvamos la mirada al parque luego de habernos detenido en su amenaza. Hay algo en las vidas de Blanca Diana de Sousa y su hijo Angelino que permanece pendiente, inescrutable, aún después de remitirlos a sus modelos mitológicos, a las esculturas de Diana la Cazadora e Hipólito. Tiene ver quizá con el mundo de esa mujer “envuelta en pieles” (63), que montaba “de costado” (59) o que alguna vez compró “todas las localidades de una platea para ver la obra a solas” (60); mundo del que *El picadero* es su crónica melancólica, y cuya significación –sospecho- pareciera descansar también en un nivel referencial. ¿Quiénes son Blanca Diana y Angelino? ¿Es que detrás de esas estatuas -petrificadas en la escritura- podremos distinguir secretamente el retrato en sepia de algún personaje de época? Recordemos las locaciones cercanas al litoral central, aunque difusas, de este relato que se ubica a caballo del cambio de siglo: Valparaíso (78), Limache (78), Recreo (68), y la cripta de los Sousa: “[f]rente al mar” (86). Aún se tiene memoria de una dama de alta sociedad, también de nombre Blanca, que reinó por allí a principios de siglo: Blanca Vergara de Errázuriz, hija del fundador de Viña del Mar, que vivió, justamente, en un parque, la quinta Vergara (“su Jardín enclaustrado” [Castagneto 121]), y en un suntuoso palacio de estilo veneciano que mandó construir ella misma después del terremoto de 1906¹¹ (sin olvidar su lujosa pinacoteca que alberga piezas de Rubens o Poussin). La de Blanca Vergara fue una vida de páginas sociales, de lujo, pero también de tragedia, marcada por la muerte. Viuda a los treinta años, deberá sufrir la muerte de casi todos sus hijos: Guillermo “Willy” y Blanca Errázuriz se suicidaron; Hugo murió a temprana edad en un accidente; Manuela fue internada en un convento, “quedando sin descendencia la familia Vergara por esta rama” (Castagneto 122). El narrador de Couve llamará a Blanca Diana “la dama enlutada” (56) y agregará: “La historia de aquella mujer era tan atroz que sólo atiné a balbucear” (57).

Sin embargo, de los hijos de Blanca Vergara, nos interesa en particular el destino del niño Hugo: “Meses después de que falleciera su marido, murió otro de sus hijos, Hugo. Fanático de los caballos, el niño se mató a los once años al enredarse uno de sus pies en un estribo. El animal lo arrastró largo trecho” (Escobar, “Mi nombre es tragedia”, sin núm.). Así lo rememoraba *El Mercurio* en 1999 (señalamos la fecha para indicar que el hecho, al menos en la prensa, ha permanecido fresco por más de cien años). Me atrevo a recordar al lector la descripción del accidente de Angelino, idéntica al de Hugo: “Angelino se había adelantado hacía mucho y su caballo se mostraba inquieto desde día anterior [...]. Parece que no sólo lo golpeó brutalmente, sino que lo arrastró colgado del estribo, dejando esparcidos los sesos y hasta el pelo en el sendero” (62). La noticia del 12 de febrero de 1898 -compartiendo en *El Mercurio de Valparaíso* las páginas con el caso Dreyfus, que animará las conversaciones del salón proustiano- informa con mayor exactitud, aproximándose todavía más al relato de Couve:

El niño Hugo Errázuriz Vergara, de 13 a 14 años de edad, fue muerto por un caballo brioso, en el cual [...] subió para irse a divertir en el interior del fundo. Cuando los de la casa notaron la ausencia del niño, salieron en su busca y encontraron que había sido derribado de la cabalgadura, recibiendo una terrible herida en la cabeza. Tenía el cráneo destrozado y la muerte ha debido ser instantánea. Hacía sólo unos días que el niño Hugo había llegado al fundo de los Cuatro Álamos. La señora Blanca Vergara se encontraba en Viña del Mar y allí ha recibido la noticia (Desgraciado accidente 2).

La historia de Blanca Vergara y Hugo Errázuriz: ese es el sustrato, el punto de partida del que se apropia la fabulación de Couve en *El picadero*. Sus jardines y esculturas como escenarios, Blanca – la mujer aristocrática- y el duelo por su hijo muerto en accidente a caballo, son reescritos y transformados por Couve, pero dejando intacto el recuerdo de ese accidente, como si se tratara de una reliquia terrible (igual que el cuerpo incorrupto de Angelino), e incluso apegándose a los más mínimos detalles: tanto en la nota periodística de la época como en *El picadero*, Blanca Vergara y Blanca de Sousa reciben la noticia de terceros, no son testigos de la muerte del niño: “Al menos el accidente mismo no lo conocieron sus ojos” (Couve 62).

Crónica familiar, pero también leyenda viñamarina con sus fantasmas patrimoniales, que debe haber circulado como un capítulo más de la maldición y caída de los Vergara, tragedia que finaliza con la venta del parque a la Municipalidad, y con Blanca Vergara dejando su jardín para vivir en Limache sus últimos días. ¿Habrá escudriñado nuestro escritor los archivos o es que habrá escuchado de niño –el pequeño Adolfito- acerca de la encumbrada familia fundadora de Viña del Mar y sus hijos desesperados? Aprovechemos de señalar entonces que incluso antes de instalarse en los restos de Cartagena, la escritura de Couve ya se proponía como un ejercicio de la memoria del auge y caída, del lujo y sus escombros; y, situado en un balneario cercano, exhumaba los restos de la crème de la crème viñamarina.

Con todo, nos intriga la transformación del niño Hugo en Angelino: ¿será porque, después de muertos, los niños son representados como angelitos, siendo, Angelino, entonces una especie de nombre póstumo de Hugo? La construcción del angelito: “Nadie [después de su muerte] tuvo presente de Angelino otra cosa que sus cualidades, y en estas trocaron sus defectos [...]. [Su retrato] se hacía respetar de intrusos y *daban ganas de escandalizarlo de algún modo*” (73; cursiva es mía). Gesto malicioso: elucubrar sobre los amoríos entre el célebre niño muerto y Condarco, o sobre los de su madre al deslizarse en un velado incesto con su doble, ¿no es también una forma de escandalizar su memoria?

Ahora bien, ¿cómo leer el tránsito del apellido Vergara a Sousa? Conjeturo una respuesta: una de las hijas de Blanca Vergara, llamada Blanca Elena Errázuriz, tuvo un célebre matrimonio con un codiciado soltero norteamericano llamado John de Saulles –luego tristemente célebre, como diría la crónica roja, porque Blanca Elena lo asesinó de un disparo por negarle la custodia de su hijo (otro episodio más de la tragedia de los Vergara, siendo este mundialmente famoso: Raoul Walsh rodaría uno de sus primeros filmes, hoy perdido, inspirado en el caso judicial de Blanca Elena, *The woman and the law*, exhibido en su tiempo en Valparaíso, por las evidentes expectativas que generaba). En John de Saulles, precisamente en su nombre, me atrevería a ver un eslabón de la mutación de los Vergara en los (de) Sousa: tanto por su similitud en la escritura (S-a-u/S-o-u), difuminados ambos en la extranjería de sus apellidos, como porque los hábitos del señor Sousa en *El*

picadero parecieran corresponderse a la perfección con el perfil de mujeriego disoluto de John de Saulles, quien –dicen las páginas sociales- engañaba constantemente a Blanca Elena¹². Así dice el narrador de Couve en el capítulo dedicado al señor Sousa: “Si en los primeros años sus aventuras estaban en desigualdad frente a la estabilidad de su hogar y a los principios de Blanca, con los años ésta fue perdiendo prioridad y nivelándose con las casas ocultas y las exigencias de esas amantes” (99).

Esbozo una última sospecha sobre la apropiación del relato de los Vergara por parte de Couve: Blanca Diana. ¿Habrá otra arista sobre ese segundo nombre, además de su filiación con la Cazadora? En el clan de los Vergara, hay una reconocida descendiente que lleva ese nombre, Blanca Diana Vergara: “Ésta última, *artista plástica y experta en arte y antigüedades*, es quien ha resguardado la historia de su estirpe hasta hoy, en documentación familiar y de la ciudad...” (Castagneto 123). ¿No es sugerente que quien lleve el nombre de uno de los personajes principales de Couve, sea, precisamente, una artista plástica? ¿Es que el artificio narrativo de Couve –como un relato que se escribe por capas- reside en haber condensado en un solo ser (Blanca Diana de Sousa) tres figuras femeninas de un mismo árbol genealógico (Blanca Vergara y su hijo Angelino; Blanca Elena Errázuriz y su matrimonio fallido con John de Saulles; y, finalmente, Blanca Diana, la artista plástica que rescata la memoria familiar, justamente lo mismo que realiza el trabajo narrativo de Couve)?

Me atrevo a concluir con una postal viñamarina: a pasos de la quinta Vergara (el modelo de parque de *El picadero*) y al frente de la plaza Sucre (por donde caminará más adelante el pequeñín Augusto Medrano en *La lección de pintura* [Couve 194]), se erige otro de sus íconos patrimoniales: el Edificio Couve, la primera edificación en altura de la ciudad, que también ofrecía a los transeúntes la novedad de una galería moderna (un paseo interior). ¿Adivinará el lector sobre qué terreno está emplazado el famoso Edificio Couve? Justo donde antes se situaba la casa de don Carlos Álvarez Condarco, uno de los primeros alcaldes de la ciudad (Abarca, “La precursora Galería Couve”, sin núm.); también antepasado de Fernando Couve Searle, dueño del edificio (Lillo Cuadra, “Remozan inmueble patrimonial”, sin núm.); y con los mismos dos apellidos de aquel militar histórico en el que rastreábamos las huellas del artista (por lo visto, si antes en la unión de la A de Angelino y la C de Condarco veíamos dibujarse las iniciales del narrador, nos enteramos de que la filiación de Couve y Condarco iba más allá de la letra o la experticia artística de ese remoto soldado dibujante, hasta imbricarse ya en la genealogía).

A más de cincuenta años de la construcción del Edificio Couve, el panorama ha cambiado: los locales comerciales de la entonces distinguida Galería hoy están ocupados por peluquerías, una fuente de soda llamada El guatón, una tienda de Todo a mil. Sospecho que la narrativa de contrastes de Couve –quien gozaba con la conjunción de enseñar *La ronda nocturna* de Rembrandt para luego ver pasar “una micro rajada que dice Matadero-Palma” (Autorretrato de artista 62)- puede leerse desde los niveles de significado superpuestos por el tiempo en el Edificio Couve: hoy adornada su fachada con un letrero gigante de cerveza Cristal; ayer, el estreno de la modernidad arquitectónica en Viña del Mar; anteayer, el terreno de la casa de don Carlos Álvarez Condarco, alcalde y fundador del Club de Viña del Mar. ¿Y los niños? Yendo y viniendo del pasado al presente, del Palacio Vergara al Edificio Couve. Y, finalmente, ¿es que ante el fin de una era, la ruina de los blasones familiares, surge el gesto de volver radicalmente la mirada hacia el origen,

invocar los fantasmas de la infancia, como si desde allí pudiera recuperarse –aunque sea ilusoriamente- algo de ese mundo? Esfuerzo compensatorio: puede que se haya perdido el palacio Vergara (un cadáver de otros tiempos), pero el cuerpo de Angelino Sousa permanece incorrupto.

Obras citadas

Abarca Gambaro, Gonzalo. “La precursora Galería Couve”. *Diarios regionales*. Web, 1 de octubre de 2012 <http://portada.diariosregionales.cl/prontus_blogs/site/artic/20090819/pags/20090819101026.html>

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995. Impreso

Boults, Elizabeth y Chip Sullivan. *Illustrated history of landscape design*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010. Impreso

Campos Harriet, Fernando. “Las misiones de Álvarez Condarco en la emancipación americana”. *Revista Mapocho* 4 (1966). 241-8. Impreso

Castagneto, Piero. *Una historia de viña del mar. La hija de los rieles*. Santiago: RIL Editores, 2010. Impreso

Cordua, Carla. “Frente a un hombre armado”. *Mapocho* 57 (2005). 331-4. Impreso

Couve, Adolfo. “Adolfo Couve en los desórdenes de junio”. Entrevista de Malú Sierra. *Paula* Oct. 1970: 18-20. Impreso

_____. “Autorretrato de artista: Adolfo Couve (1939-1998)”. Entrevista de Claudia Donoso. *Paula* Abr. 1998: 60-4. Impreso

_____. “Estatuaria ecuestre en el siglo XV”. *Escritos sobre arte*. Ed. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005. 70-1. Impreso

_____. “La lección de pintura”. *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003. 171-208. Impreso

_____. “El Perseo de Cellini”. *Escritos sobre arte*. Ed. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2005. 43-50. Impreso

_____. “El picadero”. *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003. 53-106. Impreso

“Desgraciado accidente”. *El Mercurio de Valparaíso* 12 de febrero de 1898: 2. Microfilm. Biblioteca Santiago Severín, Valparaíso. Impreso

Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1983. Impreso

Escobar, Marcela. “Mi nombre es tragedia”. *El Mercurio* 7 de agosto de 1999. Web, 1 de octubre de 2012. <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={c06413fb-fcaf-4237-9859-4d1968792100}>>

Larraín, Carlos J. "Parques tradicionales chilenos". *Boletín de la academia chilena de la historia* 54 (1956). 101-118. Impreso

Leclair, Serge. *A child is being killed. On primary narcissism and the death drive*. Trad. Mary-Claude Hays. Stanford: Stanford University Press, 1998. Impreso

Lemoyne, Jean-Baptiste. *La muerte de Hipólito*. 1715. Mármol. Museo del Louvre, París. Web Gallery of Art. Web, 15 de septiembre de 2012. <<http://www.wga.hu/art/l/lemoyne/jeanbap/hippolyt.jpg>>

Lillo Cuadra, Daniel. "Remozan edificio patrimonial". *El Mercurio de Valparaíso* 13 de marzo de 2007. Web, 1 de octubre de 2012. <http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_notas/antialone.html?page=http://www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20070313/pags/20070313014205.html>

Geel, María Carolina. "Adolfo Couve". *El Mercurio* 15 de julio de 1979: E3. Impreso

Greer, Germaine. *The beautiful boy*. New York: Rizzoli, 2003. Impreso

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol I. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1978. Impreso

_____. *Renaissance, mannerism, baroque. The social history of art*. Vol. II. Trad. Stanley Godman. London: Routledge, 1992. Impreso

Jofré, Manuel. "La novela en Chile: 1973-1983". *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic & Lusophone Revolutionary Literatures, 1985. 332-384. Impreso

Kincaid, James. *Child-Loving: the erotic child and the Victorian culture*. New York: Routledge, 1992. Impreso

Marchal, France. "Les charmes de l'horreur: le corps érotisés d'Hésione, d'Andromède et de Polyxène sacrifiée". *Images du mythe, images du moi*. Ed. Bertrand Degott y Pierre Nobel. París: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. Impreso

Mavor, Arol. *Pleasures taken: performance of sexuality and loss in Victorian photographs*. London: I.B. Tauris, 1996. Impreso

Peña Muñoz, Manuel. "Los secretos de la quinta Vergara". *Ayer soñé con Valparaíso: crónicas porteñas*. Santiago: RIL Editores, 2006. 235-6. Impreso

Valdés, Adriana. "Adolfo Couve, narrador de lo inquietante". *Narrativa completa*. De Adolfo Couve. Santiago: Seix Barral, 2003. 7-14. Impreso

Verrocchio, Andrea del. *Estatua ecuestre de Colleoni*. 1481-1495. Estatua. Campo di Santi Giovanni e Paolo, Venecia. Fotografía. Web, 25 de septiembre de 2012 <<http://www.librosmaravillosos.com/breviario/capitulo24.html>>

Vidal, Virginia. "Mauricio Wacquez en el taller literario de la UC". *El siglo* 11 de junio de 1971: 10. Impreso

Wacquez, Mauricio. "La última generación de la narrativa chilena". De hallazgos y desarraigos. Ed. Paz Balmaceda. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2004. 167-176. Impreso

____. Frente a un hombre armado (Cacerías de 1848). Santiago: Editorial Sudamericana, 2002. Impreso

Wood, Naomi. "Angelic, atavistic, human: the child of the Victorian period". The child in British literature. Literary constructions of childhood, medieval to contemporary. Ed. Adrienne E. Gavin. New York: Palgrave Macmillan, 2012. 116-144. Impreso

Fecha de recepción: 24/09/2013
Fecha de aceptación: 20/11/2013

1 Una versión resumida de este artículo fue presentada en SOCHEL (año 2012) bajo el título "Continuidad de los parques: lectura de El picadero, de Adolfo Couve"; y corresponde parcialmente a un capítulo de mi tesis de Magíster en Literatura en la Universidad de Chile: "Pequeños monarcas: representaciones de la infancia en José Donoso (Casa de campo) y Adolfo Couve (Cuarteto de la infancia)".

2 Becario Conicyt. Magíster en Literatura por la Universidad de Chile. Licenciado en Letras Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Recientemente acaba de salir publicado en Revista chilena de literatura (83) otro texto mío también entorno a la narrativa de Adolfo Couve; y actualmente trabajo en sus manuscritos junto a Pablo Chiuminatto.

3 Desde la reflexión de James Kincaid, tanto El picadero, de Couve, como Casa de campo, de Donoso, y Frente a un hombre armado, de Wacquez, comparten, a través de la puesta en escena de niños solitarios en parques, la construcción de un lector contemplativo, un voyeur que absorbo en su belleza los espía, literalmente, escondido entre los arbustos: un lector pedófilo –en términos de Kincaid- "amante de los niños", que se deja seducir textualmente por ellos (de lo contrario no seguiría leyendo): "Seeing as textual/sexual and reading as seeing: these are whirling connections we are have had spun before many times recently [...]. Reading as peeping" (306). No de otro modo, Kincaid leerá, maliciosamente, el canon anglosajón de novelas de niños célebres, entre ellas, David Copperfield: "We never manage to control the boy utterly –that would spoil the fun- but we are able to keep close enough to him for thirteen chapters so as to put our hands on him when we want him, which is fairly regularly. But then he somehow manages to escape from this lascivious reading: he runs away from danger, [...] grows up [...]. The curtain has been drawn, and the voyeur-reader is left nearly without an occupation [...]. The last four-fifths of the book, the adult part, offers nothing to peep at, nothing to read" (309).

4 Dice Carla Cordua en su lectura de Frente a un hombre armado: "Ellos [los de Warni] conservan, sin embargo, el gusto y la práctica de la caza, que sustituye la conquista de tierras en tres continentes y convierte el uso de la fuerza en la batalla en deporte aristocrático. El elegante parque de la casa familiar, donde nace y se cría Juan de Warni, está construido alrededor de una estatua de Diana, la diosa romana de la cacería. El sentido de la caza, maravillosamente descrito en la narración, se complementa con la afición de los personajes al juego de salón llamado la musarafia..." (332).

5 Gesto decimonónico, como señala Naomi Wood: "Since childhood is a transitory state to adulthood, the pure child's death was often celebrated as it preserved the child's innocence and inspired adults with thoughts of heaven and afterlife where that innocence could be preserved [...]. In nineteenth century, the pathetic yet inspirational spectacle of the angelic child's death became a staple of adult poetry and fiction" (116-7). Por supuesto, en este caso el niño angélico es –ya desde el nombre- Angelino Sousa.

6 Así lo señala Adriana Valdés para Couve: "En los niños protagonistas que pueblan la primera parte [de su obra] [se elabora] una fuente de Narciso en cuyas cambiantes aguas van apareciendo los fantasmas, las invenciones, los recuerdos, los miedos, las angustias de la infancia" ("Adolfo Couve" 10).

7 Dice Jofré: "El picadero es publicada en Santiago en junio de 1974. Esta novela de Adolfo fue escrita en Santiago en 1972 y 1973. Es pues una novela que permite una ligazón con el período pre-septiembre de 1973. Por otro lado, cumple las normas de legalidad impuesta post-

Toro, Felipe. "CONTINUIDAD DE LOS PARQUES: LECTURA VIÑAMARINA DE *EL PICADERO*, DE ADOLFO COUVE". Revista Laboratorio N°9. Web.

septiembre de 1973, y de acuerdo a ellas se publica" (243). Destaquemos uno de los principales hallazgos de lectura, a nuestro juicio: "La imagen del picadero con que se abre la novela encierra la significación del proceso que se vivirá: se trata de un ejercicio circular, cerrado, donde se realizan repetitivamente ejercicios a caballo. La historia tiene este mismo esquema" (343). El ensayo de Jofré, además, es el único que ha relacionado El picadero con Casa de campo, y en ese sentido nuestro trabajo le sigue los pasos, intentando explicitar y ampliar esos vínculos: "El narrador autor lentamente parece haberse ido transformando en un cronista de la familia Ventura, tal como el narrador de El picadero" (359).

8 Como señala Marchal: "Intéressé par la thématique du sacrifice, il [Jean-Baptiste Lemoyne] sculptera encore La Mort d'Hippolyte" (291).

9 Estaríamos tentados a hablar de afinidades generacionales, de Couve asistiendo en 1970 como becario al Taller de Escritores de la Universidad Católica, dirigido por Luis Domínguez y asesorado por Enrique Lihn (Bianchi 209); y de Mauricio Wacquez asistiendo allí mismo un año después (Vidal, "Mauricio Wacquez en el taller literario de la UC", 10) o de Wacquez reseñando a Couve: "[A]dolfo Couve publicó un primer libro delicioso 1970, En los desórdenes de junio..." (La última generación 172).

10 Ofrezco al lector la siguiente aproximación a la estética manierista hecha por Hauser, que vista desde Couve, parece una ajustada descripción del verosímil y los recursos formales de El picadero: "The nearest analogy to this world of mingled reality is the dream, in which real connections are abolished and things are brought into an abstract relationship to one another, but in which the individual objects themselves are described with the greatest exactitude and the keenest fidelity to nature [allí podríamos situar el "realismo", sumamente inquietante, según el preciso adjetivo de Adriana Valdés, de Couve]" (Hauser 93).

11 En una crónica literaria de María Carolina Geel, de 1979, se esboza esta misma idea, entre otras asociaciones muy atinentes: "Blanca Diana de Sousa. Este nombre, desde nuestra primera lectura de los originales de esta obra, despertó, aunque lejanos, varios ecos. Blanca Vergara, señora y dueña que fue de la famosa quinta de Viña del Mar y cuya tragedia se transparenta en el tema de esta novela; Diana: la majestuosa y solmene abuela de pura raza, del duque de Bomarzo; Diana de Poitier, la bellísima favorita de Enrique II; Diana, solterísima hija de Júpiter..." (E3).

12 Remito a la crónica de Manuel Peña Muñoz "Los secretos de la quinta Vergara": "A los diecisiete años Blanquita Errázuriz ya era hermosa, inteligente, inmensamente rica, y era una incasable lectora. Enamorada de la cultura francesa, conoce en París, en una embajada, a John de Saulles, un elegante norteamericano quince años mayor que ella, comerciante de caballos, jugador de la Bolsa de Valores de Wall Street y asesor de campañas políticas. Pronto van a casarse en una espléndida boda, pero la vida de Blanquita en Long Island se tornará un infierno ante un marido mujeriego que frecuenta a las coristas del Radio City Music Hall y que quiere quitarle a su hijo" (235)