

Un género de pasaje: aproximación a Adolfo Couve



Kemy Oyarzún
Universidad de Chile

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2016
Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2016

Resumen

Este ensayo resignifica las relaciones entre sexualidad, homosexualidad y literatura a partir de *Pasaje* (1989 [1979]) relato escrito por el escritor y pintor chileno Adolfo Couve, nacido en 1940 y fallecido en 1998. El texto rompe con las diádas “homo/hétero” y “homosociabilidad/elitismo” al centrarse en un pasaje, espacio de viviendas populares, ruinosas y empobrecidas. Semióticamente, se trata de un tránsito, referido literalmente por el sentido fronterizo del término “pasaje”. Escrito en plena dictadura militar, el relato inscribe los desajustes entre la sexualidad y el género, la biografía y la historia, el militarismo estatal y los sistemas de normatividad familiar.

Palabras clave

Sexualidad
Estética
Política

Abstract

This essay revisits the relations between sexuality, homoeroticism, and literature, by reading *Pasaje* (1989 [1979]), a story written by Chilean painter and writer, Adolfo Couve (1940-1998). The text breaks away from binarisms such as “homo/hetero” and “homo sociability/elitism” by focusing on a Santiago, urban, impoverished alley, which serves as rite of passage in the constitution of a male identity of the sixties. Written under Military Rule, the story dwells on the heterogeneous registers of sexuality, gender, biography, history, militarism and family norm.

Keywords

Sexuality
Aesthetics
Politics

Lo que variaba no eran las hechuras, sino más bien la
calidad de los géneros.

Adolfo Couve

Introducción

Las relaciones entre sexualidad, homosexualidad y literatura han efectuado un largo recorrido en América Latina, trayecto no ajeno a escamoteos, tímidos enfrentamientos con un canon excluyente y, en las últimas décadas, radicales emplazamientos a la dicotomía “homo/heterosexualidad”. Couve, como representante de la escritura de los años sesenta y setenta, expresa tránsitos todavía sutiles sobre la homosexualidad.¹ Entendemos ese binarismo como un constructo móvil, de márgenes y marcos desplazables, fronterizos y resignificables, aun cuando al interior del sistema de sexo-género hegemónico ellos *parezcan* rígidos, maniqueos o excluyentes (Butler, 1990: 135-141). La historia se ha encargado de desmontar los esencialismos y naturalismos que han delineado al género –sexual o discursivo– como una *doxa*. En Chile, los textos de D’Halmar (1924) o Santiván (1955) dan tempranas señales de ello. Luego, *El lugar sin límites*, de José Donoso (1966) irrumpe carnavalesco, contra los regímenes normativos y estamentales, y se constituye en hito obligado de esta trayectoria hacia las polifonías y poligrafías sexo-culturales, un recorrido que culminará con el desacato, la parodia y la autorreflexividad crítica en el caso de *Las yeguas del Apocalipsis* y *La tirana*, de Diego Maquieira (1983) o las *Crónicas* de Pedro Lemebel (de 1995 en adelante).²

En este ensayo, nos ocupamos de *Pasaje*, de Adolfo Couve, texto poco conocido en Chile, y menos aun fuera del país, concluido en 1979 y publicado recién en 1989.³ Escrito en plena dictadura militar, el relato inscribe los desajustes entre la sexualidad y el género, la biografía y la historia, el militarismo estatal y los sistemas de hetero/normatividad familiar combinando magistralmente las referencias al autoritarismo, a la prostitución y a la descomposición de la Dictadura Militar, la cual para la década del ochenta evidenciaba su desmoronamiento (Oyarzún, 2006). Couve no asumió públicamente una identidad homosexual, aunque tampoco ocultó su relación homoerótica con Carlos Ormeño. La ambigüedad sexo-genérica es aquí más bien un efecto de enunciación y remite a biografemas reconstituídos desde la lectura.

Tortuoso pasaje entre lo real y lo ficticio, entre lo biográfico y lo literario

Nuestro análisis parte por incorporar biografemas de Couve que permiten problematizar la heteronormatividad vigente en el patriarcado, a nivel de las condiciones de enunciación, inclusive cuando ellas no estén incorporadas explícitamente en los enunciados textuales del relato. El sistema sexo-genérico hegemónico responde a una lógica binaria excluyente de “esto o lo otro”; en cambio, *Pasaje* explora nuevas lógicas fronterizas dentro del texto, a nivel semántico y en las condiciones de producción del sentido. Como es sabido, las visiones autotéticas de la literatura canónica han venido excluyendo la biografía como parte integral e ideológica de la escisión, falsamente excluyente, entre lo privado y lo público, lo cotidiano vivido y lo representado simbólicamente. Históricamente, la pragmática –y sobre todo la perspectiva feminista y crítica de género– han puesto el acento en las movilizaciones fronterizas entre el arte y la vida. En este estudio, nuestra visión productiviza precisamente esos límites a partir del biografema performático y rizomático del “pasaje” entre lo vivido y lo imaginado en el texto de Couve.

Escritor y pintor, Adolfo Couve (1940-1998) es una figura inquietante y solitaria que combina una exquisita sensibilidad estética con un intencionado retiro del mundo santiaguino –convulsionado por la dictadura militar entre 1973 y 1989–. La cotidianidad de un país que ha alimentado descomunales utopías y derrotas se inscribe soterradamente en sus relatos, en los cuales resuenan más los “golpes” micro que

1. Pensamos en la trayectoria marcada por Augusto D’Halmar, María Carolina Geel, Marta Brunet, José Donoso, Manuel Puig, Néstor Perlongher y Sylvia Molloy, entre otros. Ver Balderston (1999) y Lemebel (1995).

2. A fines de la década del ochenta, Francisco Casas y Pedro Mardones protagonizaron una serie de *performances* bajo el signo de “Las Yeguas del Apocalipsis”, en las que los integrantes de la dupla exhibieron sin “decoro” su condición de homosexuales. Las acciones de arte iban dirigidas fundamentalmente a develar el nexo entre patriarcado heterosexista y represión estatal durante la dictadura.
3. Ver en Couve (2003) el prólogo de Adriana Valdés.

macrofísicos. Coincidentemente, una mañana del 11 de marzo de 1998, mientras Augusto Pinochet era galardonado con el título de senador vitalicio, Couve se suicidaba en el baño de su casa de Cartagena –balneario “venido a menos”– no ajeno a los vaivenes de nuestra singular condición de país marginado y excluyente, al cual denominó “esta encerrona que es Chile”.

Pero su retiro mundano no respondió solo al terrorismo estatal. Couve, quien enseñó durante muchos años en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, optó por una suerte de exilio interno (“inxilio”) poco después del golpe militar. Alejado de las modas artístico-literarias y de los avatares de la fama, se mudó un día a la ciudad playera de Cartagena, lugar “destartalado”, en sus propias palabras, ubicado a una hora de Santiago. En una de sus entrevistas, Couve había descrito su “reclusión” en dicho lugar diciendo:

Yo me replegué aquí porque tenía que salvarme. Como no me puedo subir a los aviones, no podía irme a ninguna parte. Entonces, para salir, partí a Cartagena, que es un lugar muy distinto a Chile. En Cartagena me hizo muy bien mirar a todo ese gentío en el verano, porque cuando hay ochenta mil personas con unos melones tuna de sombrero pasando por debajo de tu balcón, no hay gobierno militar ni nada.

Y agrega: “Toda mi poética está en estas calles con sus casas europeas destartadas [...] Me encontré con que todas mis descripciones se habían concentrado en este lugar” (Donoso, 1998). Desde esa imitación europea venida a menos surgieron su escritura, su pintura y sus clases universitarias. Allí disfrutó de una intimidad compartida solo por su conviviente, Carlos Ormeño, un perro y un loro. Semanalmente, durante años, viajaría de Cartagena a la Facultad de Artes en Santiago, para volver a rodearse de ese paisaje “destartalado” desde el cual recordaba mejor Florencia, la cúpula de Brunelleschi o *La Gioconda*, *La ronda nocturna* de Rembrandt o *Las Meninas* de Velázquez, descritos todos fruciosamente en sus clases de Estética I y en algunos de sus apuntes.

Sumergido entre la vida cotidiana y el distanciamiento estético –cuyos bordes peligrosamente confundía– Adolfo Couve fue construyendo relatos como quien lee mapas, imaginando recorridos, lugares, resquicios y espacios, para conformar una verdadera *geopoética*. Ficciona ciudades, esquinas y pasajes, metáforas de viaje, prácticas e identidades geográficas. Su escritura expresa sobre todo un deseo geodésico, de paso, un género de pasaje.⁴

El conventillo, espacio en el que se centra *Pasaje* (1989) no pretende ser una representación clásica; está construido como diagrama arborescente a partir del arco o portón, como *enrejado abierto* que puede derivar al infinito, para establecer “...conexiones transversales sin necesidad de centrarlas o cerrarlas” (Guattari, 1989: 33). Cada detalle está minuciosamente diseñado como en una maqueta, ficción verbal y visual “a escala”.

No obstante, la verosimilitud misma de lo construido le resultó altamente problemática a nivel personal. Como si confundiera los referentes de las “escalas” construidas, Couve confiesa que al escribir *Pasaje* sintió tal atracción por el mundo imaginado, tal perturbadora continuidad entre vida y arte, que le sobrevino una crisis de diez años. Explica la crítica Adriana Valdés que Couve habría dicho:

Cuando hice *El Pasaje* abordé la ciudad, abordé una cosa muy peligrosa en la literatura, que es hacer vivir el tiempo y el espacio de la novela misma [...] Por eso con *El Pasaje* yo me enfermé, dejé de escribir diez años [...] *No podía volver a la realidad, me había metido tanto en esa otra realidad*, la intención mía había sido vivir eso, no podía volver, estaba despersonalizado.⁵

4. El término “geodésico” proviene de la palabra geodesia, ciencia de medir el tamaño y forma del planeta Tierra; en el sentido original, fue la ruta más corta entre dos puntos sobre la superficie de la Tierra, específicamente, el segmento de un gran círculo.

5. Cristián Warnken. Última entrevista a Adolfo Couve para el programa *La belleza de pensar* (2013).

6. Subrayado mío.

Couve se habría internado en el pasaje, en la geodésica de otra escala, en el umbral entre⁶ lo vivido y lo escrito, para convertirlo en su propia vivencia de cotidianidad, punto de no retorno. “Peligroso espejo de la subjetividad” –habría sugerido Adriana Valdés–, aludiendo casi elípticamente a tan tortuosas condiciones de enunciación (Valdés, 2003: 14).

Hemos de entender que antes de relegarse a Cartagena, el escritor había optado por un “inxilio” genérico-sexual, re-elaborando obsesiva, artísticamente, las marcas de los procesos identitarios en el cuerpo escritural. El ritmo moroso del relato devuelve la ilusión (maqueta al fin) de un tiempo perdido, de una genealogía. La “encerrona” que le depara Chile no es otra que la inscripción simbólica y física de una normatividad heterosexual, edípica, autoritaria, excluyente.

No sorprenderá entonces encontrar en Couve un proyecto escritural que intencionalmente se distancia tanto del *realismo mágico* como del *McOndo*, **título que en Chile designa, no sin escarnio, a la nueva producción comercializada en** “un territorio global, hiperconectado, donde en vez de mujeres que vuelan o alquimistas legendarios había cadenas de comida rápida, internet y jóvenes marcados por la cultura estadounidense”, “marca literaria” vinculada a textos de Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán y Jaime Bayly.⁷ Él mismo fue tajante en este sentido:

7. “La generación McOndo se afianza como nuevo referente literario”. *La Tercera*, 8 de abril de 2008.

No puedo ver el realismo mágico. No me gusta ese vodevil. Yo nunca he visto Macondo en ninguna parte. América es mucho más complicada de definir. Este es un lugar ambiguo, más escurridizo, y esa sutileza ‘nos queda grande’. Lo de América me importa y, dentro de eso, también esta encerrona que es Chile: esa cordillera nunca la cruzan de verdad los aviones (Warnken, *op. cit.*).

Pasaje y paisaje urbano

Históricamente, el “pasaje” refiere a una tipología arquitectónica aparecida en Santiago a principios del siglo XIX, también llamado “Cité”, como modelo habitacional colectivo; se origina en el seno de la industrialización del país, cuando el Estado chileno dicta la Ley de Habitaciones Obreras en 1906, en un intento por superar el grave déficit habitacional producido en torno a grandes flujos de población campesina que migran a la ciudad en busca de trabajo.

La opción estética de Couve por resignificar en 1979 el “pasaje”, cité o conventillo, contribuye a problematizar los espacios de homosociabilidad asociados tradicionalmente en nuestra literatura a culturas elitistas, particularmente en el arte, el mobiliario o la moda.⁸ Iconográficamente, Couve opta por objetos y espacios arquitectónicos que no coinciden con el *camp* ni con el *kitsch*, sino más bien con culturas empobrecidas, arruinadas, derruidas, “venidas a menos”. *Pasaje* reafirma el gusto de Couve por las reapropiaciones latinoamericanas de lo europeo, por las ciudades y vecindades que habían perdido su estatus, empobrecidas o ruinosas, por las ficciones de lo autobiográfico encarnado en esos espacios perturbadores y problemáticos, “...catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina” (Benjamin, 1999). En este sentido él se anticipa a la discusión sobre homosociabilidad y “mal gusto” (Sontag, 2007: 355),⁹ aunque su opción, más que un efecto “moda” sea más bien una opción de vida estético-política. Él decía que como temía subirse a un avión, se había mudado a Cartagena como una manera de autoexilio. Cartagena fue un balneario de gran esplendor oligárquico en los años treinta, “venido a menos” ya para los años sesenta. La “cultura del clóset”, repliegue del gueto, reaparece en la opción de vida de Couve y Ormeño, no solo como semantema del clóset homosexual, sino como “inxilio” en

8. Desde un punto de vista arquitectónico, el pasaje es un conjunto de viviendas obreras o de capas medias empobrecidas, de fachada continua, que enfrenta un espacio común, semiprivado, y que se conecta con la vía pública a través de uno o más accesos –arcos, portones o pesadas rejas de hierro forjado–.

9. “El gusto *camp* es, por su misma naturaleza, posible únicamente en sociedades opulentas” dice Sontag (2007: 369).

un circuito despreciado por la burguesía y por el arribismo dictatorial. En este sentido, el autor sigue la línea abierta en *El lugar sin límites* de José Donoso en los años sesenta, aquí donde la ambigüedad sexual se asocia abiertamente al empobrecimiento. Privilegiar al “maricón” pobre, más que al “gay”, dirá posteriormente Pedro Lemebel.

A pesar de los cambios en la urbanización metropolitana acontecidos en los años cuarenta y cincuenta en relación al auge de la migración hacia la capital, la geometría de los pasajes, su estructura compacta, más densa y concentrada de población, permitirá mantener mayor interacción entre los moradores, mayor diversidad de tipologías familiares, grupos y unidades vecinas, expresando hasta el día de hoy, menor segregación social en un país que es de suyo altamente estamental (Armin y González Casanova, 1995; Díaz, 1998 y Armijo, 2000). Contratará, sin embargo, que a pesar de su mayor diversidad social interna, a medida que avanza el tiempo los pasajes irán ellos mismos constituyendo pequeños guetos o subcolonias en el marco global del perfil ciudadano. En este sentido, los pasajes contrastan fuertemente con la segregación de clase que se dará posteriormente en los suburbios de las elites, y representan un “umbral” transicional en una ciudad que acusará cada vez mayores grados de urbanización segregada. La posibilidad de exposición, la reducción de la privacidad, el alto grado de interrelaciones entre las unidades de vivienda, potencian mayores lazos de solidaridad, cooperación y rivalidad entre sus habitantes, problematizando a su vez el imaginario edípico de familia nuclear al constituir un híbrido entre esta y la familia extendida.

Hoy, los pasajes o “cités” son reminiscencias de lo que fueron originalmente, conservando las huellas físicas de una pesada carga histórica a escala más pequeña. Aparecen escondidos dentro de una trama determinada, revelándose como sorpresa o guiño a los “paseantes” de los cascos urbanos más antiguos y empobrecidos de la ciudad.

Si bien a nivel de los enunciados la heteronormatividad no aparece explícitamente cuestionada, en el plano de la enunciación, *Pasaje* irrumpe en el binarismo clásico de “homosociabilidad y elitismo” para inscribir, si bien con menos audacia desde el punto de vista del discurso sexual que *El lugar sin límites*, una diferencia sexo-genérica inclusiva, latinoamericana, heterogénea, abierta a los cruces y tensiones de historias, espacios, culturas, géneros y clases (ver Jaramillo, 1994).

En el plano de la enunciación, acuñamos aquí para su estudio el concepto de *maqueta estética e identitaria*, aplicable a la escritura de Couve a nivel metaescritural, pero de importantes resonancias en términos sexuales, identitarios y del biopoder. A nivel estético, llegamos a la idea de “maqueta” por la apreciable precisión, minuciosidad y efecto visual microrrealista que presentan los relatos de Couve, en particular en *Pasaje*. La maqueta expresa la importancia de las “puestas en abismo”: el espacio problematizado y complejo del “pasaje” es réplica de réplicas. Aquí la dimensión arquitectónica se incorpora rizomáticamente a la creación verbal en el proceso de significación: el espacio problematiza y desequilibra la representación desde dentro, y dota a la escritura de importantes registros diferenciables de lo escópico y lo invocante (mirada y palabra) de la semiótica visual y verbal diferenciadas. La miniatura se convierte en pliegue semántico-semiótico del semantema “pasaje”.

Como *maqueta escritural* encuentra réplicas micronarrativas. Así, *Pasaje* –umbral móvil de lo visual y lo verbal, de lo privado y lo público– se provee de una sustentable variedad de recursos culturales: naipes y barajas, arengas militares, referencias fotográficas y literarias, alusiones a textos juveniles, álbumes de láminas escolares, películas de barrio, revistas de historietas y discografía musical, así como de planos, medidas de volumen y espesor, texturas, variantes de color, esquemas arquitectónicos, tipos de moradores, usos y modos de habitar. A diferencia de los textos de Manuel Puig, en

particular *El beso de la mujer araña*, esos montajes interdiscursivos se cuelan subrepticamente en el texto, como guiños de complicidad para un público lector ideal. Se trata de una intercomunicación dirigida hacia quien, como el sujeto de la enunciación, haya enfrentado a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la creciente y acelerada oferta de mercancías culturales dirigida a los jóvenes, previo a la masificación televisiva. Esta última ingresa en forma tardía y semimasiva a las zonas urbanas en el contexto del Mundial de fútbol de 1962, que tuvo su sede en Chile.

En tanto *maqueta identitaria*, *Pasaje* expresa literalmente el artificio, el aspecto constructivo de la sexualidad y de las identidades. El concepto de maqueta permite acentuar que la sexualidad es construida y no natural y que se despliega en un espacio social y simbólico. Las identidades se configuran performáticamente en el relato como un espacio microfísico al que apunta el aspecto de réplica minimalista de la maqueta. A nivel del *biopoder*, el texto remite simultáneamente a maqueta de contención y condensación del deseo, del flujo y de la corporalidad: el laberíntico conventillo atrae y atrapa en sus candelabros y vestíbulos, en el portón, en los arcos, en las ventanas y corredores, las dimensiones más dinámicas y diferenciales del deseo.

En el plano de los enunciados, la maqueta actúa con efecto de “corset” –un corset que debe ser desbordado por la propia escritura a nivel de la enunciación–. Así, la maqueta revela la historia y la biografía como un “paraje primordial petrificado” (Benjamin, *op. cit.*), petrificación que el tiempo *vivo*, encarnado en sujetos y situaciones, se encargará de dinamizar. En este sentido, la ciudadela referida por *Pasaje* adquiere en sí misma capacidad de expresar en el plano del significante la simbólica vigente del género, en toda su minuciosa y corpórea normatividad. Si el símbolo remite a un supuesto “fragmento del ser”, esta maqueta desarticula la falsa apariencia de totalidad que presenta aquel (Benjamin, *op. cit.*). Por muy perfecta, cualquier maqueta arroja luz en la constructividad de su propia verosimilitud, una falsa apariencia, una relativa imagen “a escala”. Así, lejos de proponer una totalidad integral que corresponda fielmente al original, la miniatura apunta al deseo maquínico que le dio lugar.

Los márgenes de un destete

La tensión entre el texto como creación de espacio de contención y la heterogeneidad *deseante* queda graficada mejor que nada en la figura de Perla Muro, mitómana, experta en barajas y horóscopos, exuberante personaje capaz de “devorar” varios tomos de Marcel Proust a la par que “viejas revistas como *El Fausto*”.¹⁰ Perla Muro es la lectora como sujeto del enunciado, figura que desplaza la recepción al ámbito de la puesta en abismo.

Couve opta entonces por lo *real* a secas, sin psicologismos. Más bien, hace aparecer un trazo, siempre liminar, *hacia* lo *real* el cual se escurre procesualmente en la escritura hasta apoderarse del mundo del poeta y afectar radicalmente su vida en tanto experiencia psíquica y social (*cfr.* Heidegger, 1987). Atisbo deseante, aparentemente, son textos que buscan aburrir; en buen chileno, emergen como constructos que aspiran a convertirse en relatos “fomes”, o sea aburridos. El “efecto de realismo” en los relatos de Couve se trata de operaciones que implican armar un montaje enhebrado y aceptado aparentemente como realidad “normal”, con todas sus coordenadas familiares (*demasiado familiares*) (ver Oyarzún, en prensa).

Sin embargo, subrepticamente, en el curso de las operaciones estéticas sus relatos terminan por desmontar aquella zona fantasmática que servía de soporte normativo y cotidiano de la realidad. Así, una vez que las coordenadas de la realidad se difuminan,

10. Revista juvenil de historietas, de gran circulación en Chile entre los años 1924 y 1964, de publicación semanal, hasta que se fusionó con la revista *Okey*. Concebida inicialmente para un público infantil, luego tomó rumbo hacia los intereses de jóvenes y adultos del medio popular, especialmente mujeres, reduciendo su formato a fines de los años treinta y publicándose a dos tintas, con énfasis en sus tonos rojos. Posteriormente, la revista *Okey* terminará dedicada exclusivamente a temas del salvaje oeste estadounidense.

todo el proceso de relación simbólica con los rostros, con los objetos y las relaciones representadas se vuelve siniestro, particularmente en el plano de la recepción. Este “efecto de realismo” en los textos de Couve tiene la particularidad de resimbolizar lo *real* como aquello excluido de la realidad, carente de sentido, aquello que –en sus propias palabras– resulta demasiado “grande” para ser contenido en los límites del lenguaje verbal. Algo le queda grande a los textos pero, a diferencia de otras prácticas escriturales, estos relatos se desgastan, lo entregan todo en intentos fallidos con lo *real*, con sus violencias extremas, físicas y simbólicas, dejando entrever sus propias falencias en el seno obsesivo de las *maquetas escriturales* que nos legó Couve.

Pasaje reitera el motivo de la ficción de efecto autobiográfico compartido por otros textos del autor y mediado por una serie de lecturas provenientes de espacios “cultos” y “massmediados”. Couve decía que le gustaba escribir sobre aquello que ya no era –el ser niño, por ejemplo–. Pero, en tanto ficción *deseante*, *Pasaje*, no está contaminado de nostalgia infantil. No refiere a un estadio de inocencia previo a la “caída”, más bien –salvo algunas excepciones– remite a un desgarramiento contenido, a cierta *decorosa soledad*. Lo central no es aquí la temporalidad, tampoco la fugacidad: nada hay en el texto que resuene a regresión. Más bien, se relata el giro in/diferente de la muerte, la cadena metonímica entre cuerpo lleno y cuerpo caído (cadáver), presencia y ausencia. No queda aquí rastro alguno de la poética de “desengaño”, aunque el deseo sea infiel al tiempo. Ni avance ni retroceso, aquí el acento está puesto en el recorrido, en la metonimia, en lo performático, un desplazamiento que la dimensión arquitectónica no logra detener, que el propio relato abarca hasta la desaparición.

La maqueta arquitectónica preexiste al relato, el cual comienza *in medias res*, no de intriga, sino de espacialidad. En el *incipit*, el texto recorre el espacio arbóreo del pasaje, antes que la iluminación textual caiga sobre la “entrada en escena” y arroje luz sobre sus principales personajes. Al terminar, el relato marca una ambivalencia: a la muerte de la madre, “...allí se queda para siempre el niño que había sido, envuelto en la sagrada luz que irradiaba el patio interior” (Couve, 1989: 248). Finalmente, “... la mayoría de los ventanucos que daban al pasaje se abrió para verlo pasar” (*Ibid.*: 249). Rogelio, habiendo cruzado al registro paterno, simplemente “desaparece” hacia la Alameda acompañado de su padre. El patio y su luz se han difuminado.

En este sentido, Couve desafía una lectura freudiana clásica, pese a que una y otra vez sus textos darán (*a*) luz un sujeto normado a partir del matricidio simbólico. Como siguiendo un destino prefijado (¿la esencialidad identitaria?), el sino masculino del niño (Rogelio) se cumplirá a la letra. Esto es, Couve *dotará de normalidad*, de heteronormatividad, la opción por el corte de “mama”, *único* modo de cruzar al *otro* lado, al sitio del padre y constituirse como sujeto masculino. Salir del pasaje para convertirse en paseante. El corte de mama no aparece aquí aguijoneado de deseo: se trata solo de un tiempo que cumple su ciclo, indiferente. Pero ese corte es narrado en tanto recorrido, curva, arco. Ni ascenso ni regresión. Más bien, expansión del registro escritural, *Pasaje* expresa ese recorrido como una sorda lucha entre lo espacial y lo escritural. El cité queda marginado y cercado. La escritura hace y deshace. Más que escapar al mandato de representación homoerótica heredado del esteticismo decadente de fines del siglo XIX, *Pasaje* lo desvía hacia las coordenadas urbanas chilenas, afines a los estratos medios, urbanos, massmediatizados y populares, los que encarna en personajes de destinos “patéticos” y moradas sórdidas, fantasiosas expresiones de “escuálida luminosidad”.

En relatos como *Alamiro* (1965), su primera obra de creación verbal, la construcción identitaria se erige sobre la base de varios hitos temporales. Allí el “efecto de realismo” es sobre todo efecto del tiempo. En *Pasaje*, sin embargo, el “realismo” se produce a partir de una *elaboración espacial*, efecto de cámara, descriptivismo objetual desplegado

en el seno del conventillo santiaguino. Nos hallamos ante un relato que persigue lo *real* como objeto de mirada morosa, fructuosa, obsesiva:

En la primera cuadra de la calle Riquelme, entrando por la Alameda, a mano izquierda, se encuentra un portón de fierro forjado que sigue, en su parte superior, la forma curva del vano que enmarca un largo y angosto pasaje al que da una docena de casas pareadas. (*Ibid.*: 211).

Desde el comienzo del relato, el portón de fierro forjado –límite inaugural– dará expresión a toda la ambigüedad y ambivalencia del pasaje, en su doble calidad de protector y normativo, segregador e integrador, inclusivo y excluyente. A partir del portón del pasaje el relato se organizará en torno a entradas y salidas, visitas y adioses, enmarcados en el arco, sitio de paso, ritual de pasaje, cuya función profunda es dotar de diferencia al niño del adulto. Algo queda cercado. Lo privado y lo público –aspectos de gran relevancia en el sistema sexo-género– son términos que el pasaje relativizará al contener áreas compartidas más allá del parentesco y de la supuesta privacidad de lo doméstico, zonas liminares en donde lo íntimo circula afuera, o donde el propio concepto de “afuera” queda confundido en la mediación de lo “semipúblico”.

Los gritos infantiles “humanizarán” ese paisaje urbano, pero deberán competir con la “voz estridente” de la sirvienta que les lanza un impropio y la de la dueña del pasaje que les advierte, “¡Cuidado con las plantas!” –plantas “...que soportan el polvo y las basuras que los inquilinos les barren encima” (*Ibid.*: 211)–.

Queda desde el comienzo planteado un conflicto entre adultos y niños, asociado en el texto a la filiación materna, conflicto que en este primer segmento pasará a centrarse en el protagonista, Rogelio, y su madre, María Carter –pareja que encarna a la “madre y al huacho” (Montecino, 1996)–. Solo en escasos incidentes, el par madre-hijo se verá triangulado con la visita del ex marido de María Carter, un hombre a quien el niño llama “tío Víctor”, distanciándose de este modo el parentesco con el padre ausente –“...se aparecía como el genio de la lámpara de Aladino”. (*Ibid.*: 226)–. Estos ingresan al pasaje como nuevos arrendatarios, exponiendo en público sobre un “...gigantesco carromato de mudanzas [...] la intimidad de su hogar”.

El “clóset” resultará imposible: el domo es semipúblico y la propia escritura arrojará lo privado a la intemperie. En adelante, el niño se verá expuesto al vendaval de la ciudad, a sus avatares, abandonos y soledades. Es el acceso de estos personajes al pasaje el que hará escurrir el relato, abriendo el espacio y el propio texto hacia el afuera y el adentro, merced a las salidas y regresos del niño para ir a la escuela, al cine de barrio o al almacén de la esquina. Las operaciones de bisagra entre el adentro y el afuera, entre lo privado y lo público, entre la pequeña casa alquilada y los múltiples hechos de la vida callejera, desde muy temprano quedan asociadas en el relato al niño (escuela y comercio) y a la madre, esta última, a merced de las salidas semiclandestinas para encontrar a sus anónimos amantes militares (comercio sexual) o proveerse de droga.

La propia madre de Rogelio, personaje doble, ajeno a lo cotidiano y dotado de un “temperamento nervioso, aprensivo hasta la demencia”, sufre metamorfosis nocturnas cuando sale a festejar con militares o marinos, dejando al niño solo noches enteras. En una ocasión, el niño recuerda haberla espiado por la cerradura: “Estaba ella sentada ante el peinador, desnuda hasta la cintura. La visión de los senos blancos y de los pezones lo hizo retroceder espantado” (*Ibid.*: 224). La imagen icónica de la sexualidad materna es después reforzada con un juego de presencia/ausencia, en el que la luz –elemento central en las maquetas escriturales de Couve– será definitoria: “Cuando alguien deja, al irse, luces encendidas, notifica su ausencia de manera patética” (*Ibid.*: 224). En definitiva, el primer segmento del relato se cierra con la imagen

de la madre, quien, “...envuelta en su apolillada estola de pieles [...] iba recitando, algo ebria, poesías y arengas militares” (*Ibid.*: 225).

Un segundo segmento *teatraliza* el portón del pasaje, sumando a la espacialidad arquitectónica una dimensión mitopoética:

...allí donde nunca un rayo de sol encendió vivos colores ni destacó finos materiales, una riqueza mayor se lograba, como si ese tamiz que era el patio, destinado a iluminar solo la miseria, premiara ese recinto, imprimiendo a cada objeto del pasillo, a los viejos utensilios, la loza, el pan que ahí se guardaba, los implementos del aseo y numerosos tiestos y macetas, un peso, una calidad y una presencia casi sagrada. (*Ibid.*: 229)

El portal es ahora “luminoso escenario” por donde desfilarán niños y vendedores, ciegos, mendigos y demás transeúntes. La secuencia da lugar a “desórdenes de abril” –juego de palabras con otro de sus textos, *En los desórdenes de junio* (en *Narrativa completa*, op. cit.)–. Esos desórdenes ocuparán gran parte del segundo segmento e incluirán en contraste disturbios políticos en la calle y festejos con militares al interior del pasaje. Se escenifica una “brutal represión” a jóvenes manifestantes por parte de la fuerza pública, descrita como “hacinamiento de víctimas [...] horribles escenas de agresión de jinetes contra civiles, estampas todas [...] imborrables”.

Definitivamente, allí el “desorden” (orden disciplinador) ha ingresado al pasaje. Dentro del espacio protegido, los jinetes se transforman en “...oscuras siluetas [...] recortadas de papel” (*Ibid.*: 232). El modelo masculino militar es contrastado en este segmento por la religiosidad popular. Una procesión de la Virgen, cruce entre lo sagrado y lo profano, abre la representación a la *mater*. El ícono es descrito en toda su artificiosidad, por “...la perfección de la talla, el modelado de los rasgos, la brillantez de los ojos, la dulzura de su expresión, el rico atuendo y la actitud conciliadora de las manos” (*Ibid.*: 232). La Virgen –invocada por el niño en sus noches de abandono materno– proyecta el texto hacia la elaboración materna mítica, aquella que más que remitir a la mujer, designa el *locus* de constitución imaginaria de la propia masculinidad patriarcal (Kristeva, 1987: 209-231). La calle, por su parte, abre el relato a la cultura como intercambio de golosinas, filmes sobre D’Artagnan, María Estuardo, Enrique VIII o Luis XVI –personajes históricos mezclados con láminas escolares de *Las bellezas de Italia*–.¹¹

El trabajo espacial, se auratiza paulatinamente en la intermediación del manejo de Couve de la luminosidad teatral –manejo característico de toda su escritura, como también de su pintura–. El portal del pasaje deviene en “luminoso escenario” que no “...respetaba orden alguno, mezclándose en él los temas y los protagonistas más disímiles” (*Ibid.*: 231). Luego, el “arco del portón, visto desde el pasaje” adopta la “...apariencia de un escenario donde obras anónimas y actores desconocidos se exhibían solo por un instante. Vendedores con cestas forradas en cartón, ciegos de quienes se decía que veían, mendigos inmensamente ricos según el comentario de los niños” (*Ibid.*: 231). La luminosidad artificiosa del portón contrasta con la “...sordidez de ese angosto recinto, la hilera de viviendas contiguas, el portón de reja, el enorme muro, la casa de altos, las escuálidas plantas” (*Ibid.*: 233).

Es en ese contexto de claroscuros que ingresa en escena Perla Muro, figura ambigua, quien va a implicar una modificación en el espectro de constructos femeninos predominante en los relatos de Couve. La exuberante mujer producirá una interrupción de la “normalidad” al interior del pasaje, una rearticulación de lo comunitario (*oikos*) y de la ciudadela (*polis*), trastocando el ya frágil “ordenamiento” familiar. De hecho, la

11. *Mary of Scotland*, filme de 1936 con Audrey Hepburn mostrado en rotativos de barrio entre los años 1940 y 1960.

12. Un estudio sobre las familias chilenas revela en 1992 la enorme diversidad que acusan. Históricamente, la familia monogámica nuclear no sería sino una importante, pero no mayoritaria, formación en Chile.
13. Sobre la dialéctica “pecho bueno/pecho malo”, consultar a Melanie Klein. Según Klein, los impulsos destructivos del niño generan fantasías aterrantes que se proyectan en su madre y en su relación parental. La psicoanalista distingue entre el seno y la madre como objeto total. Klein distingue los objetos parciales, por una parte, y por otra la madre, instituida como un objeto total, y crea en el niño la famosa posición depresiva. El modelo elude que esos dos objetos no son de la misma naturaleza. Por otro lado, fragmento (“pecho”) o unidad (“madre”), se universalizan como etiología de un “mal”, una “falta” en la normatividad del niño, con lo cual todo refiere nuevamente a la mujer como locus de las falencias sistémicas.

En contraste, Deleuze y Guattari irán un paso más allá al despersonalizar la tríada madre-pecho-hijo a partir de la relación de “enganche maquínico” del par boca-pecho.

visita convertirá la casa en un “tugurio”. El texto había partido con una familia supuestamente “emergente” (madre sola con hijo), pero que en el caso chileno conserva –a diferencia de las familias europeas contemporáneas– las atribuciones tradicionales de la autoridad paterna, expresadas ahora en las diversas filiaciones maternas con el ordenamiento militar.¹² Couve, quien ha expresado en otro relato la representación de una madre “fállica” o castrante (ver “Alamiro” en *Narrativa completa, op. cit.*), capaz de condensar los atributos patriarcales “normalmente” atribuidos a las figuras paternas, accede a esta figura híbrida en la mediación del pecho blanco, pero “malo” de la madre (Roudinesco, 2004).¹³

La visita de Perla Muro ha venido anticipada en el relato por atributos fantasmáticos: la virgen, las ánimas, las hagiografías artístico-literarias, las láminas renacentistas para escolares. Ella encarna una *dimensión aurática* presente en todos los textos de Couve. En su mediación, se expresa una imagen femenina ambivalente, de gran atractivo, redonda y sensual, renacentista a lo *Flora* de Ticiano, pese a disimular una enorme y fállica nariz. En ella bien pudieran algunas lecturas ver sellada el ánimo andrógina del autor y una referencia directa a la crisis que le produjo la escritura de *Pasaje* al concluirla. Muro “...sabía cambiar su aterciopelada voz cotidiana por un tono sordo, lleno de sugerencias, cayendo en estudiados trances de los cuales le resultaba difícil regresar [y a quien] solo un baño de agua caliente con sales era capaz de volver [...] a la existencia” (*Ibid.*: 235). Perla Muro es aquella dimensión estética cuya identificación truncará la masculinidad hegemónica excluyente. Su desaparición y clausura designarán lo femenino como continente oscurecido por el ritual de pasaje identitario que el texto fabulará para el niño y que solo *retorna* al sujeto en la mediación del arte y la literatura.

Erótica y tanática, prolija costurera y “empedernida” lectora, pero sobre todo mitómana, esta mujer de “pechos imponentes”, amiga íntima de la madre, se convierte nominal y lúdicamente en extraña pareja del pequeño, a quien llama “mi marido”. Con su ingreso, el relato espacializa el interior de una de las casas del conventillo, adentrándose incluso en la cama de la madre de Rogelio. La llegada de Perla modifica la sombría figura de la madre, con quien organiza fiestas para militares, un comercio clandestino y un ruinoso casino. En su mediación, el relato ahonda el mandato a exhibir los “interiores”, las intimidades, lo que esconden las cerraduras. La estética del “clóset” hermana en este aspecto el texto a lo abyecto y provee un nuevo triángulo familiar integrado por la madre, Pilar y el niño –triángulo abyecto por el incesto y la pareja de las dos mujeres–. El relato se abre a la relación de Perla con la madre del niño, quienes encarnan un tipo de vínculo no habitual entre mujeres, y en esa medida “sugiere” recatadamente el acceso de la simbólica escritural a la bisexualidad femenina. Se muestra un modelo de mujeres sexuadas y transgresoras, fuertemente vinculadas a lo ilegal –ámbito de clandestinidad asociado al comercio sexual con militares, al contrabando y, en el caso de la madre de Rogelio, a las drogas que la llevarán a la muerte por sobredosis–. El Chile dictatorial queda develado en este segmento, oscureciéndose en el texto la transgresión por rebeldía o crítica radical a no ser por aquella que es reprimida por la policía *ad portas* del pasaje. Es este el nudo estético más significativo del relato, el cual en plena dictadura, logra combinar las referencias al autoritarismo, a la prostitución, a la “lumpenización” y a la descomposición valórica de un Régimen que para la década de los ochenta evidenciaba su corrupción y desmoronamiento (*cf.* Diamela, 1983). Dice el texto:

“Sobre las imágenes, aún presentes, del hacinamiento de víctimas que el humo de la pólvora y las fogatas dejaban entrever, o las horribles escenas de agresión de jinetes contra civiles, estampas todas estas imborrables, aun cuando ahora la calle aparecía despejada, se superponían otras de igual relieve” (*Ibid.*: 232).

Sobre la cama, Perla se encarga de desempacar cargamentos de contrabando transandino, barajar naipes, vaticinios y oráculos, leer la suerte y el horóscopo, extendiendo sobre la cama un ritual rectángulo. La mujer, cuya indumentaria es comparable a un “tapiz de mueble” dominaba las artes del artificio: “...sabía, por medio de polvos y afeites, disimular [...] el largo de su nariz, la que terminaba a escasa distancia de su boca grande, siempre sonriente, nunca completamente cerrada” (*Ibid.*: 234). La complicidad del texto con estos ambivalentes personajes, se produce en una puesta en abismo capaz de apuntar a la metonímica relación entre escritura y máquina de coser. Perla y la madre instalan una máquina de coser sobre la cama, se dedican a diseñar, coser y sobre todo a *transformar* una “...estrafalaria colección de trajes [...], que incitaban a la burla y compasión de los demás” (*Ibid.*: 235). Esta representación recatada del transformismo acerca icónicamente la figura de Pilar Muro a la de la Manuela de *El lugar sin límites*.

Expulsada de la casa de Rogelio y de su madre por deudas y sospecha de hurto, Pilar Muro termina recluida en una casa de religiosas. El desorden del conventillo ha quedado plenamente incorporado al orden religioso provocando una serie de cotidianas sublevaciones. En una próxima escena, el niño confesará su amor por la ex amiga materna, mientras contempla la *Flora* de Ticiano –mezcla de *voluptas y puditia*– en las páginas del álbum de láminas escolares, *Bellezas de Italia*.

El tercer y último segmento expresa lo sublime en el personaje de Melania, una niña recién llegada a la casa “B” (bien, belleza, bondad), lugar que servirá tanto de habitación como de “fábrica de lámparas”. Melania introducirá el par *pecho malo/bondad*, puesto que la niña es ajena a toda sexualidad. A su vez, el texto articula el ciclo del destete y el ingreso a la relación padre e hijo necesaria para instaurar el sistema heteronormativo.

Hacia el desenlace, la dueña del pasaje invita al niño a pasar unos días a la playa, lo cual permite el ingreso de la imagen del mar en contraste con la oscuridad del pasaje, dejando emerger en el texto los colores: ocres, celestes y verdes. El extenso arenal, denominado “Playa de los Muertos” precipita el relato a su fin. En el “pasaje”, “... el paisaje había hecho de las suyas con el tiempo” (*Ibid.*: 246). A su retorno, el niño encuentra a su madre moribunda por una sobredosis. El texto, luego de dar lugar al matricidio simbólico, se precipitará hacia el éxodo del pasaje por parte de Rogelio y su padre, hasta “desaparecer” (*Ibid.*: 249). La ruptura con el orden de las mujeres y el *ciité*, así como el reencuentro del niño con el padre anteceden al desenlace, introduciendo el “afuera” y la identidad masculina hegemónica.

La múltiple sedimentación de dispositivos heterogéneos de poder presentes en la genealogía de *Pasaje* deja al descubierto las tecnologías del yo en tanto estrategias sexuales, espaciales y estético-políticas. El *aura* se desgasta en estos relatos por la mediación de distintos artefactos y prácticas culturales de reproducción masiva que el texto conjuga y conjura. La biografía, la cotidianidad, lo visual y lo verbal, lo prosaico y lo hierático dejan entrever los sedimentos de vigilancia y fuga en los conjuntos entreabiertos por los que el deseo circula y se desplaza. En virtud de una “débil fuerza mesiánica”, Couve ha dado consistencia a una *maqueta deseante* que se desterritorializa al abrirse en líneas de fuga: un espacio, un niño, una constelación edípica, sustancias adheridas a un pasado memorioso, pero irrecuperable, momentos de la biografía que no calzan en la lógica histórica tradicional si no para interrumpirla. El “pasaje” como figura acentúa el flujo entre lo femenino y lo masculino en un proyecto social que ya no representa al binarismo como oposición maniquea ni estanca.

Bibliografía

- » Amin, S. y González Casanova, P. (1995). “La nueva organización Capitalista mundial vista desde el Sur”. Barcelona, Anthropos.
- » Armijo, G. (2000). “La faceta rural de la Región Metropolitana de Santiago: crisis y desaparición del hábitat rural”. En *EURE*, vol. XXVI, nº 78, setiembre, pp. 131-135.
- » Balderston, D. (1999). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Caracas, eXcultura.
- » Benjamin, W. (1999). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la Historia*. Oyarzún, P. (trad.). Santiago, Lom.
- » -----. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Muñoz Millanes, J. (trad.). Madrid, Taurus.
- » Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, pp. 135-141. Nueva York, Routledge.
- » Couve, A. (2003). *Narrativa Completa*. Santiago, Seix Barral.
- » . (1989). *El Pasaje. La copia de yeso*. Santiago, Planeta.
- » D’Halmar, A. (1924). *Pasión y muerte del cura Deusto*. Buenos Aires, Internacional.
- » Diamela, E. (1983). *Lumpérica*. Santiago, Del Ornitorrinco.
- » Díaz, W. (1998). “La ciudad en América Latina: entre la globalización y la crisis”. En *Revista de Ciencias Sociales América Latina*, nº 15.
- » Donoso, J. (1966). *El lugar sin límites*. México, Joaquín Mortiz.
- » Eribon, D. (1999). *Reflexions sur la question gay*. París, Fayard.
- » Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Heidegger, M. (1987). “El habla”. En *De camino al habla*. Barcelona, Serbal.
- » Jaramillo, E. (1994). *El deseo y el decoro*. Bogotá, Tercer Mundo.
- » Kosofsky Sedwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press.
- » Kristeva, J. (1987). “Stabat Mater”. En *Historias de amor*, pp. 209-231. México, Siglo XXI.
- » Lemebel, P. (1995). *Crónicas*.
- » Maqueira, D. (1983). *Las yeguas del Apocalipsis*.
- » Maqueira, D. (1983). *La tirana*.
- » Montecino, S. (1996). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago, Sudamericana.
- » Oyarzún, K. (2006). *Pulsiones estéticas. Escritura de mujeres*. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- » -----. (en prensa). “Efecto de Realismo: para una lectura de Adolfo Couve”. En *Revista Atenea*, Chile.
- » Roudinesco, E. (2004). *La familia en desorden*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- » Santiván, F. (1955). *Memorias de un tolstoyano*. Santiago, Universitaria.
- » Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid, De Bolsillo.
- » Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur.
- » Valdés, A. (2003).
- » Warnken, C. (2013). Última entrevista a Adolfo Couve para el programa *La belleza de pensar*. En línea: <<http://cuandopiensoenmifaltadecabeza.blogspot.com.ar/2013/11/ultima-entrevista-adolfo-couve-por.html>>.
- » Žizek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI.

