

BIBLIOGRAFIA

OIR SU VOZ

De Arturo Fontaine Talavera

Editorial Planeta. Buenos Aires, 1992. 448 páginas

En su primera y ambiciosa novela, Fontaine intenta un vasto fresco de la sociedad chilena de las últimas dos décadas, a través de figuras representativas de la clase media-alta, sobre todo en el ámbito económico y empresarial. El eje central es el progreso de una relación adúltera, no sólo porque lo es de hecho -él y ella tienen sus respectivos matrimonios-, sino porque es típicamente adúltera: clandestina, prohibida, apasionada. El entorno inmediato de la relación es el auge y caída de un grupo empresarial, con sus entretelones financieros y personales. También se abordan ciertos interiores del periodismo y la televisión. La voz narrativa de la primera persona se desplaza de manera flexible entre los varios personajes: es funcional, está al servicio de la expresión interior de cualquiera de ellos. Sin embargo, detrás de esas conciencias momentáneas late siempre la del narrador sabelotodo clásico.

Principales méritos de esta obra: está redactada en un lenguaje correcto de punta a cabo; a pesar de la abundancia de sus materiales y de la multiplicidad de sus ambientes y personajes, el montaje narrativo está bien llevado y hace calzar todos los fragmentos del rompecabezas; y por último -y al margen del resultado- es un texto narrativo de fines casi atrevidamente altos, pues intenta ser una especie de *Comedia humana* del Chile de nuestros días.

No invoco ese título en vano; la clave realista de *Oír su voz* se acoge al patrocinio de Balzac. Pero “realismo” es un término muy ambiguo, que por una parte se rodea del prestigio máximo de la “realidad”, y por el otro extremo puede designar una narración plana y “verista”, limítrofe con el naturalismo. Pues bien, es la implicación “verista” la que cuenta aquí. La realidad presente en este relato no es una condensación formal interna de su lenguaje narrativo, sino más bien una referencia extrínseca a los hechos ambientales y de política económica del pasado gobierno, que como lectores ya conocíamos.

Los hechos están traspuestos de una manera casi documental. La descripción de lo erótico, de lo social, de lo financiero tiene de raíz algo sumamente convencional. Sin duda es la convención misma la que se intenta tipificar en esta novela, pero esa empresa no está asegurada contra... lo convencional; al contrario, es muy fácil caer en la trampa. La convención relatada por los buenos novelistas no es convencional; ésta sí. Aunque se haya querido retratar tópicos del Chile actual, resulta que se lo ha hecho de manera tópica, común, verista, plana. Los caracteres, las atmósferas, los diálogos son *tel quel*. Un maestro como Puig ha construido grandes novelas con ese “talcualismo”, porque es un creador; pero al intento de Fontaine le han faltado los vuelos creativos, y el resultado es chato.

Parece como si el autor hubiera querido poner en la novela todo lo que sabía de la vida, y al hacerlo ha procedido por acumulación de datos, no por revelación. El

lenguaje no echa nunca a andar, tal vez porque es casi siempre el lenguaje de los protagonistas, lleno de estereotipos. Hablar a través de los personajes puede convertirse -es el caso- en la coartada para el clisé. Salvo algunos párrafos de cierta lucidez poética, el lenguaje de esta novela es pesadamente descriptivo. Los escenarios tienen algo de cartón pintado; las mentalidades se trazan con brocha gorda. Hay una cantidad muy grande de datos, recuerdos, observaciones y antecedentes que resultan superfluos, no adecuados a ningún fin expresivo, sin más objeto que meter la mayor cantidad posible de "realidad" en el texto.

Una sola pincelada de veras "realista" -de las que escasean aquí- vale por muchas páginas detallistas y nimias, que aquí sobran. La prosa carece del poder de síntesis verbal necesario para esas pinceladas reveladoras. Por ejemplo: para hacernos comprender cómo funciona por dentro una empresa -o un grupo empresarial-, se nos echa encima todo un aparato financiero y una cháchara económica que están muy por encima -mejor dicho, por debajo- de nuestro interés. La información documental resulta, más que realista, tediosa. La extensión de la novela es excesiva con respecto a sus esporádicos momentos de intensidad. La acción resulta de trámite muy lento, y la lectura completa se hace difícil.

No faltan, por supuesto, las observaciones inteligentes, las acotaciones lúcidas, los aciertos de lenguaje y aun los hallazgos; pero ellos no bastan para contrapesar tanto hecho insulso y documentado como desfila ante nuestros ojos. El mismo adulterio *high* está muy estereotipado: es típico, tópico, vulgar. La novela es débil precisamente como ficción; le falta imaginación, inventiva, vuelo. Ha recogido sus materiales demasiado al ras de la superficie. Lo real en su interior carece de singularidad y de universalidad -que suelen andar juntas-, y posee, en cambio, un grado intermedio de dudosa abstracción.

Los diálogos con "fíjate tú que" o "muérete" no son por eso más expresivos. Los personajes son muchos, como corresponde a un fresco de nuestra sociedad; pero también con ellos se procede más por acumulación que por revelación. El único personaje con una cierta humanidad de primera mano es Pelayo, el periodista, el amante; los demás tienen mucho de relleno. Son la previsible fauna de nuestro medio, recogida al pie de la letra y transportada por procedimientos entre documentales y periodísticos y naturalistas al interior de la novela. El desenlace es de teleserie. A pesar de tanto "verismo", no se alcanza aquí una *verdad* narrativa. La novela carece de espesor interno: procede por superposición de planos, de puras superficies, sin que éstas tengan siquiera el brillo de la buena prosa.

Se entiende bien -y se aprecia- el intento de hacer oír en el texto varias "voces": la voz empresarial, la erótica, la femenino-doméstica, la infantil, la académica y filosófica, en correspondencia con la variedad de los personajes. Pero tal intento está lastrado por la misma inercia "verista": el traslado casi intacto del vocerío cotidiano resulta demasiado previsible, irredento, no transfigurado, obvio, chato. En defini-

tiva, el “mundo real” minuciosamente retratado en la novela es, como literatura, inauténtico: no convence, no interesa. Y, si he de decirlo en una palabra, durante demasiadas páginas aburre.

IGNACIO VALENTE

MAREMOTO

De *Pablo Neruda*

Pehuén Editores, Santiago, 1991

Hacia 1969, las xilografías de la artista sueca Caren Oldfelt Hjertson sobre nuestra flora y fauna marinas inspiraron a Neruda a escribir los poemas correspondientes. En 1970 se publicaron con el título de *Maremoto*, y con una tirada tan mínima y confidencial -110 ejemplares- que esta edición de Pehuén, simultánea con su versión alemana en Nuremberg, puede considerarse la primera. Cada poema viene precedido por el grabado correlativo, y el prólogo es de Raúl Zurita.

Estos 17 poemas se inscriben dentro de la poderosa tendencia nerudiana a hacer el inventario poético de la naturaleza patria, a la manera de las *Odas elementales* y de *Arte de pájaros*, pero con una diferencia: esos dos libros están aún llenos de maestría, mientras que los actuales poemas comparten las virtudes y también las debilidades de la obra final de Neruda: su facilonería, su obviedad, sus encantos menores y más bien retóricos (pero encantos al fin y al cabo). El título, *Maremoto*, si bien sugiere lo más violento de nuestra naturaleza, es aquí sólo un pretexto para englobar los objetos mínimos que la retirada de las aguas deja al descubierto sobre la arena: “Los relojes del mar,/ las alcachofas,/ las alcancías con sus llamaradas,/ los bolsillos del mar/ a manos llenas,/ las lámparas del agua,/ los zapatos, las botas/ del océano,/ los cefalópodos, las holoturias,/ los recalcitrantes cangrejos,/ ciertos peces que nadan y suspiran...”

Estos son los versos finales -endecasílabos y heptasílabos- del poema introductorio que da su nombre al libro: “Ser y no ser aquí se amalgamaron/ en radiantes y hambrientas estructuras:/ arde la vida y sale/ a pasear un relámpago la muerte./ Yo sólo soy testigo/ de la electricidad y la hermosura/ que llenan el sosiego devorante”. El primer verso evoca, con su mención al ser y al no ser, la filosofía de Heráclito y la de Hegel (y en cierto modo la del propio Marx), mención que resuena en el término abstracto “estructuras”. Pero no; todo aquí es palabra poética: las estructuras son “radiantes y hambrientas”, y la imagen de la muerte que sale a pasear un relámpago es bella. También lo es el típico endecasílabo nerudiano que junta la