

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

<https://doi.org/10.29393/At467-24MAIV10024>

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

electricidad y la hermosura, y con respecto a una y otra el poeta se define en los términos acostumbrados: como testigo, como la conciencia en torno a la cual se congrega el mundo fascinante de la materia.

Desfilan por estas páginas de verso eneasílabo el picoroco, el alga, el erizo, la estrella de mar. Me detengo en el poema titulado "Conchas", para destacar en él esa mezcla desconcertante de oficio vivo y de retórica muerta, que caracteriza tantos textos del último Neruda: "Conchas vacías de la arena/ que dejó el mar cuando se fue,/ cuando se fue el mar a viajar,/ a viajar por los otros mares.// Dejó las conchas marineras,/ pulidas por su maestría,/ blancas de tanto ser besadas / por el mar que se fue de viaje". La imagen del mar que parte a viajar por los otros mares tiene algo de sugerente, y la repetición de "se fue" y de "a viajar" está bien. Pero el segundo cuarteto no añade nada al primero: es una reiteración más débil y obvia, que incluso empobrece, con la obviedad de la repetición final, el acierto del inicio.

Se suceden poemas análogos: casi todos incluyen alguna imagen rescatable, algún adjetivo de la más típica impronta nerudiana, como "anémona viuda" o "sopera del infierno" (a propósito de la jaiba). Pero, rodeando esos relativos hallazgos, hay mucho relleno inerte, mucha palabra fácil e inexpresiva. Así, por ejemplo, en "Delfín de bronce": "Si cayera al mar el Delfín/ se iría al fondo, caería/ con su volumen amarillo.// Entre los peces de verdad/ sería un objeto extranjero,/ un pez sin alma y sin idioma.// Hasta que el mar lo devorara/ royendo su orgullo de bronce/ y convirtiéndolo en arena". ¿Qué poesía hay aquí, salvo el cascarón externo de las estrofas -tercetos- y los versos -eneasílabos-? Estamos en el dominio de la mera prosa, que nada dice sino lo obvio de un objeto metálico que cae al mar, con una obviedad que no alcanza a ser rescatada por débiles intentos de imagen, como "volumen amarillo", "sin idioma" u "orgullo de bronce", conatos metafóricos demasiado pobres para poetizar desde fuera y adjetivamente la falta substantiva de intuición poética.

Pero Neruda es siempre Neruda, y hay versos en que le brota la fuerza. Quiero citar un poema que me parece el más logrado de esta colección, "Pulpos": "Oh pulpo, oh monje encarnizado,/ la vibración de tu atavío/ circula en la sal de la roca/ como un satánico desliz./ Oh testimonio visceral,/ ramo de rayos congelados,/ cabeza de una monarquía/ de brazos y presentimientos:/ retrato del escalofrío,/ nube plural de lluvia negra". No es éste un poema de antología, no es un gran hallazgo, y en el conjunto de la obra nerudiana es poca cosa. Pero por lo menos se acerca al mejor Neruda, o lo evoca a ratos, y esto por dos razones principales. Una de ellas es la buena música de sus versos eneasílabos, la propiedad eufónica. Repárese en el sutil zumbido -no alcanza a ser aliteración propiamente dicha- de las palabras con *z*: encarnizado, desliz, cabeza, brazos. Nótese también la suave resonancia de la *í* acentuada que rompe el diptongo de trecho en trecho: atavío monarquía, escalofrío. La otra razón de la calidad del poema son sus imágenes. El pulpo es "monje" -rápida asociación

visual- pero, mejor aun, “monje encarnizado”, que se prolonga en el “ satánico desliz”. “cabeza de una monarquía” está bien, y mejor aún el final redondo, típicamente nerudiano: “nube plural de lluvia negra”.

Al último Neruda, que fabricaba poemas con una facilidad excesiva, y por eso mismo ambigua, casi todos los textos le quedaban -como éstos- con dejos innegables de su oficio y maestría, escribiera lo que escribiera. Pero también -como éstos- le quedaban muy inferiores a su obra mayor, digamos las *Residencias* y las *Odas elementales*, lo cual no es maravilla, porque a ningún poeta -ni siquiera a Neruda- se le puede pedir un máximo constante. Merecía publicarse esta obra suya casi póstuma.

IGNACIO VALENTE

FRUTOS EXTRAÑOS

De *Lucía Guerra*

Monte Avila Editores

Caracas, 1990, 132 páginas

De Lucía Guerra sólo sé que es chilena, que enseña literatura en Estados Unidos, y que ha publicado en Caracas estos diez cuentos, a la vez sobrios y eficaces, volcados enteramente sobre el destino de la mujer, sobre todo de la mujer marginal, en un mundo agresivamente dominado por los varones. Se equivocaría, sin embargo, quien pensara en la necia hipótesis de la conjuración viril universal contra la condición femenina, porque esa hipótesis es ideología -es hoy casi un fundamentalismo-, y el mérito de estos relatos consiste en dramatizar el enigma de la mujer mediante recursos enfáticos pero muy puramente narrativos, desprovistos de esa tesis explícita que malogra hoy tantas obras de feminismo militante y tedioso.

En efecto, la mujer es aquí siempre más que un “tema”; se diría que en torno a ella se anudan las verdaderas *obsesiones* -los demonios internos- que cruzan como ráfagas estos cuentos, confiriéndoles a la vez su fantasía, su amenidad y su fuerza, en una prosa correcta y ágil, pero mejorable. En rigor, las obsesiones son dos, anudadas siempre alrededor de la mujer: el sexo y la violencia, la violencia racial y social y sexual. Tampoco se piense en el erotismo fácil y degradado que otros autores manipulan como cebo barato para atraer lectores. El sexo es aquí un conflicto respetable y aun patético: una dimensión visceral que, siendo constitutiva del ser femenino, es a la vez su talón de Aquiles, su flanco más vulnerable, siempre expuesto a potenciarse recíprocamente con la marginalidad social para dar forma a las