

MEMORIA Y COMPROMISO EN LA LITERATURA DE ENRIQUE VALDÉS.
UN ACERCAMIENTO A *VENTANA AL SUR* Y *CALAFATE*¹

*MEMORY AND COMMITMENT IN THE ENRIQUE VALDÉS' LITERATURE.
APPROACHES TO VENTANA AL SUR AND CALAFATE*

Raquel Arias Careaga
Universidad Autónoma de Madrid
raquel.arias@uam.es

RESUMEN

La aproximación de Enrique Valdés en sus novelas sobre el Sur chileno parte de una indagación en la memoria personal y en la recuperación del pasado íntimo. Este punto de partida que implica, al mismo tiempo, la conciencia del desarraigo y la reivindicación de un territorio y de una realidad muy alejada de un proyecto modernizador y urbano, va evolucionando hasta transformarse en un compromiso social y político con dicha realidad. A través de dos de sus novelas, *Ventana al Sur* y *Calafate* podemos descubrir las técnicas de las que se vale para dar cuenta de esas realidades sin falsearlas, evitando la voz de un narrador único y optando por la fragmentación y la polifonía como herramientas necesarias de sus objetivos.

PALABRAS CLAVE: memoria, compromiso, experimentación literaria.

ABSTRACT

The narrative approach on the Chilean South as it appears in the novels of Enrique Valdés starts with a research on the personal memory and with the recovery of the personal past as well. This start implies at

¹ Dentro del marco del Proyecto de Investigación *Cultura y fronteras: la literatura y sus aportaciones a la configuración imaginaria de la Araucanía y la Patagonia*, la autora publicó un artículo sobre la obra de Enrique Valdés titulado «La renovación de la literatura de frontera en *Calafate*, de Enrique Valdés». La ayuda y colaboración de Teodosio Fernández, investigador principal de dicho proyecto, ha sido fundamental para poder continuar ampliando el análisis de la obra de Enrique Valdés.

the same time the consciousness of the lack of roots and the recovery of both a territory and a reality very remote from a modernizer and urban project. But that start evolves and ends up in a social and political compromise with such a reality. In Valdés' novels *Ventana al Sur* and *Calafate* we can discover the author's techniques in order to depict such realities without falsifying them, avoiding the presence of only a narrator, and choosing fragmentation and polyphony as tools required to achieve his goals.

KEY WORDS: *Memories, Compromise, Literary experimentation.*

Recibido: 10 de diciembre de 2013

Aceptado: 10 de abril de 2014

La producción narrativa de Enrique Valdés se remonta a 1975, año en que publica su primera novela. Antes habían aparecido dos libros de poesía, uno titulado *Permanencias*, publicado en 1968, y el otro escrito en colaboración con Walter Hoefler en 1970 y titulado *Dos Cantos*. Ninguna de las dos actividades, ni la lírica ni la narración, las abandonaría a lo largo de su dedicación a la literatura, dedicación que le vale la Medalla de la Presidencia de la República en el Centenario de Pablo Neruda, entre otros galardones conseguidos por sus obras. Sus textos dan cuenta tanto de la necesidad de buscar un camino expresivo nuevo como del deseo de introducir en sus libros la realidad chilena. Si hay algo destacable en este sentido es la alta calidad alcanzada ya desde aquella primera novela titulada *Ventana al sur*, y con la que obtuvo el Premio Gabriela Mistral, una obra en la que ambas facetas se entrelazan dando lugar a un texto muy original en su composición y claramente dirigido a mostrar un Chile muy desconocido aún. Que una primera obra logre dar cuenta de una realidad con esa fuerza tiene, sin duda, relación con la carga autobiográfica que sustenta el texto. Pero en otras obras mucho más alejadas de experiencias reales, ya sean propias, ya familiares, la necesidad de dar cuenta de la realidad de ese Sur postergado, olvidado y explotado confiere a las novelas un especial cuidado en la forma, el lenguaje y la construcción de los personajes. Es el caso de *Calafate*, publicada en 2006, o de *Trapananda*, aparecida en 1983 y Premio Municipal de Santiago al año siguiente, novela que le valió también el Premio de la Academia Chilena de la Lengua, obras con las que *Ventana al sur* comparte escenario y que bien pueden considerarse una trilogía dedicada a la región natal del autor, Aisén.

El momento en que se inaugura Enrique Valdés como narrador no puede ser pasado por alto dentro del devenir histórico de su país. A dos años de producirse el golpe de Estado que acaba con la democracia chilena y con la vida de Salvador Allende, dando paso a un oscuro tiempo de terror y represión, el autor escribe un texto en el que se aleja por completo de los terribles acontecimientos que se están viviendo en su patria para mirar hacia su pasado personal y hacia un Chile que desde siempre ha permanecido al margen de gran parte de los acontecimientos históricos que han jalonado la historia del país. Pero en absoluto se trata de una actitud que podamos relacionar

con la afirmación de Fernando Jerez: “Desde 1973 a 1984, editar libros en Chile es un privilegio nada honroso, puesto que sólo pueden hacerlo los adictos al régimen” (107). Más bien habría que analizar la necesidad de Enrique Valdés por comenzar su andadura como novelista con un relato que recupera un mundo muy alejado de su situación personal del momento, pero muy ligado a su identidad y a la identidad de un país que vive de espaldas a ese territorio. Cuando se restablece el Premio Municipal de Literatura, suspendido entre 1973 y 1977, Valdés recibirá este premio por la segunda novela dedicada a narrar el Sur que conoce tan bien, *Trapananda*. Esto coincide con el levantamiento de la censura previa, como afirma Fernando Jerez, aunque muy pronto la incomodidad que sienten las autoridades encargadas de la entrega del premio ante autores con los que disienten frontalmente, tiene una consecuencia previsible: “el premio fue nuevamente suspendido por largos años” (108); según parece esa suspensión abarcó esta vez los años 1986, 1987 y 1988.

En el prólogo a la tercera edición de *Ventana al sur*, el autor da cuenta de los problemas a los que tuvo que enfrentarse por causa de la censura. Nos informa que fueron casualidades imprevistas las que permitieron la publicación del texto, así como la determinación de no modificar nada para poder publicarla:

Como quien lanza una moneda a la fuente de los deseos, envié el manuscrito de *Ventana al sur* al concurso Gabriela Mistral de la Municipalidad de Santiago y obtuve el primer premio y el interés de la editorial Zig-Zag para publicar la novela. Pero era el año 1975 y el régimen militar había impuesto la censura en el país. Tanto la novela como el autor necesitaban sufrir la humillación de pasar por una oficina del gobierno por una autorización oficial, antes de ser publicada. [...] Una mañana me llamó el editor para informarme que el libro no se podía publicar por el uso de palabras groseras, a menos que yo las sacara del texto. Las palabras objetadas no eran otras que las que usan los campesinos en las faenas duras de la tierra y del campo y que, naturalmente, son imposibles de eliminar sin alterar el espíritu de la novela (7).

Finalmente, la novela fue aceptada porque el militar que debía revisarla conocía la zona descrita en la novela y su interés personal prevaleció sobre otras consideraciones, lo que da muestra también de la arbitrariedad del sistema. Pero la disidencia de este texto no era solo lingüística; había también una postura claramente opuesta al Chile que se estaba configurando a partir de 1973. En palabras de Patricia Cerda-Hegerl, “El pinochetazo barrió oficialmente con esa búsqueda imponiendo en lugar el proyecto de un Chile moderno, conservador y consumista” (60). La búsqueda que menciona la autora tiene que ver con el rescate de una cultura popular muy alejada de las élites blancas, y añade: “Esta nueva búsqueda estuvo envuelta en el marco de un movimiento político de izquierda que llevó en 1970 al poder al presidente Salvador Allende” (60). Una vez que aquel momento de cambio se frustra, Chile regresa a una actitud claramente poscolonial. Ante la necesidad de alejarse de todo lo que

pueda recordar al pasado colonial, los criollos rechazan una parte de su historia y de su identidad: “La colonia, preñada por el signo de la soledad, debía quedar atrás lo antes posible. Transformarse rápidamente en ente moderno era la divisa. Lo que Marco Antonio de la Parra ha definido últimamente como el “sueño narcisístico de la modernidad”” (Cerde-Hegerl 63).

Las tres novelas de Enrique Valdés sobre Aisén se publican en tres momentos muy diferentes de la situación chilena. El primero, escrito en los inicios de la dictadura, el segundo, en una etapa de lenta apertura cultural pero sin cambios sustanciales en lo político, y el último ya en el siglo XXI, con un Chile alejado de la pesadilla, pero como todos los países que se han enfrentado a una transición política no violenta, con muchas deudas pendientes en la recuperación de la memoria de lo que fue su pasado inmediato. Su figura queda adscrita a la llamada “Generación de 1972”, caracterizada por la renovación formal y compartiendo las siguientes características establecidas por Maximino Fernández Fraile a partir de Cedomil Goic, de la siguiente manera:

Lo lúdico y lo imaginario, la indeterminación temporal, la maestría rítmica de la disposición, la conciencia de la irrealidad del mundo narrado, el lenguaje coloquial, la representación de lo eminentemente inestable, que concluye en la decepción de lo narrado; y subrayaba como original el acercamiento al mundo de la infancia y especialmente al de la adolescencia (37).

No cabe duda de que esta heterogénea reunión de aspectos literarios podría coincidir sin problemas con muchos autores de este u otro momento. Pero es interesante destacar aquellas en las que sí se enmarca la obra de Valdés y aquellas de las que se distancia, lo que nos puede ayudar a establecer la originalidad de sus planteamientos estéticos y literarios. No hay que olvidar, por otro lado, que estamos en una etapa en la que la renovación de la literatura hispanoamericana a través del deslumbramiento que había supuesto el llamado *Boom* había dado ya notables frutos y que Chile había quedado un tanto al margen de esta explosión. Como afirma Karl Kohut, “El *Boom* había hecho protagonistas a autores de otros países, e incluso José Donoso no fue inicialmente sino una figura marginal” (9). Pero esta situación lateral en la que se sitúa Chile dentro de la evolución narrativa del continente da un giro en los años posteriores, situando en la esfera internacional nombres que serán muy valorados tanto dentro como fuera del país: Antonio Skármeta, Isabel Allende, Roberto Bolaño, Marcela Serrano o Luis Sepúlveda (Kohut 10). El epílogo de esta historia es bien conocido y se llama *McOndo*, manifiesto con el que los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez rompen definitivamente con la guía de los nombres consagrados durante la década de 1960. Da la impresión de que la asimilación de las grandes transformaciones que se estaban produciendo en el campo de la novela permitía a los escritores chilenos encontrar un lugar desde el que elevar sus propuestas, haciéndose dueños de una expresión propia.

Entre las novedades que van apareciendo con la llamada generación de 1972, Raúl Zurita señala las siguientes:

experimentalismo formal, abandono de formas coloquiales, conceptualismo, visión totalizadora, eliminación de barreras arte-literatura y concepción del libro-objeto; y en torno a las temáticas, denuncia ideológica, regreso al paisaje en cuanto pauta de proyección de emociones, descomposición de clases, precariedad de lo cotidiano, amor de pareja y literatura como asunto novelesco (19).

Fernández Fraile recoge un dato interesante. En la introducción que se hace a los cuentos incluidos en *Muestra de literatura chilena*, publicado en Santiago por la Sociedad de Escritores en 1992, se describe esta literatura como “una narrativa que abjuró del narrador omnisciente y desbarrancó definitivamente la linealidad de la santa anécdota” (11), algo que el escritor Ramiro Rivas había aplicado ya a los escritores de la generación del 70: “Estos narradores dan sepultura al seudo-lirismo, al seudo-filosofar, o a la maraña metafísica, al constante falseamiento de la historia, o a la adoración mitificada de la anécdota. En su gran mayoría, dejaron atrás los caducos moldes del narrador omnisciente” (71). También Fernando Jerez ha resumido los rasgos más importantes de la generación de 1972: “de su rebeldía y de su inconformismo con los cánones de esteticismo puro proclamados como deseables por el mundo del diario vivir” (101).

El caso de Enrique Valdés, inmerso cronológicamente en toda esta etapa, resulta muy especial por su capacidad para adaptarse a la renovación literaria ineludible que se estaba produciendo y al mismo tiempo para usar esas técnicas novedosas en la indagación de algo que nada tenía que ver con la posmodernidad, como veremos. De hecho, sus intenciones en su primera novela son explícitas: la recuperación de un paisaje intrínsecamente unido a la infancia y la necesidad de rendir homenaje a los seres que pueblan ese recuerdo. Pero el texto va mucho más allá, ya que poco a poco la indagación que propone va descubriendo una faceta esencial que explica la necesidad de escribir el libro: “sigue siendo éste el mundo que me ha acompañado siempre: el de mi total identidad” (Valdés *Ventana...* 5). Y esa identidad se encarna en otro concepto que tampoco se puede separar del paisaje: el desarraigo. Y así es como Enrique Valdés acaba dando el salto hacia algo que ya no es solo la nostalgia personal de un pasado perdido, sino el análisis de una situación histórica que explica la identidad chilena sin dejar de lado el Sur más lejano, por el que también transita la sombra de la explotación, como denunciará en *Calafate*.

Si bien el análisis que presenta el autor no se corresponde con el presente desde el que escribe, no deja de remitir a una situación bien conocida por los chilenos del final del siglo XX: “El milagro económico de Chile estaba basado en la explotación de la clase obrera” (Rinke 84). Todo esto no hace sino refrendar la postura que el autor defiende para su primera novela y que se superpone al relato de una serie de

vivencias o recuerdos y de homenajes a las gentes que pueblan un lugar impreciso, el lugar de la infancia: “En medio de ese paisaje adquiriré, por primera vez, la certeza de mi vocación, que era más bien un deber y un compromiso social” (Valdés *Ventana*. 6). De esta forma, a través de la literatura el escritor indaga en la fractura vivida por él mismo y que descubre también como parte de una fractura que se inserta en la identidad de su propio país. La contraposición entre la ciudad y un mundo natural en estado salvaje, apenas habitado, de condiciones muy duras para los que se atreven a instalarse en él, es algo más que la añoranza de la vida alejada del “mundanal ruido”. Sin duda, Enrique Valdés es consciente de la imposibilidad de rechazar de plano eso que él llama “la cultura moderna”, pero lo que sí hace es cuestionarla, situándose así en una literatura muy alejada de los cantos a la sociedad de consumo y al capitalismo como único horizonte de una sociedad marcada por la infelicidad.

La intención de Enrique Valdés pasa por la necesidad de recuperar su pasado, pero en ese viaje recupera algo más, la intuición de unas formas de vida que no necesitan de un sistema injusto que condena a la pobreza y a la muerte a una inmensa mayoría de la población desde tiempos muy alejados del presente, como denuncia en *Calafate*. Para realizar ese viaje introspectivo que le permite descubrir un destino que trasciende su propia historia personal utiliza una serie de recursos expresivos sin duda efectivos para lograr su objetivo.

En el caso de *Ventana al sur*, nos encontramos con un narrador en primera persona que conjuga sus recuerdos con las reflexiones que esos recuerdos le producen y de los que va extrayendo unas conclusiones y una interpretación no solo de su propia identidad familiar y personal, sino también la clara conciencia de otra forma de vivir y de enfrentarse a la realidad. Incluso podríamos añadir, la conciencia de una realidad diferente, desconocida e ignorada desde la ciudad, pero más vital que la del mundo urbano, moderno, culto. Desde el inicio de la novela queda patente que las razones que tiene el narrador para regresar al paisaje de la infancia tienen que ver con la triste tarea de acompañar a su padre en los últimos momentos de su vida. El acercamiento a un espacio físico rechazado, del que escapó para poder conocer otros mundos, un espacio físico que es en sí mismo la materialización de la figura paterna, ya que fue el padre quien eligió trasladar hasta allí a su familia, desencadena el proceso del recuerdo, la recuperación del pasado. Lejos de limitarse a unos problemas familiares que apenas aparecen esbozados, el relato se aleja de la propia historia para mirar a través del recuerdo todo lo que fue sucediendo alrededor del niño y del joven que el narrador fue en Lago Verde, donde sucede gran parte de la acción. De esta manera, la mirada se ensancha y empieza a incluir a otros personajes, por completo ajenos al núcleo familiar y que, sin embargo, son esenciales en el aprendizaje vital del hijo de don Carlos.

A medida que transcurre la acción se hace patente que el alejamiento físico del narrador no se corresponde con un alejamiento sentimental; por el contrario, todas

las experiencias vividas en el sur chileno configuran la identidad del personaje. La muerte del padre es la ocasión de incorporar por fin todo ese bagaje a su presente, asumirlo y continuar su camino con él, descubriendo la verdad de unas existencias sencillas, movidas por impulsos tan simples como la posibilidad de organizar una carrera de caballos, disfrutar de un asado en compañía o beber todo el vino que se ponga a disposición de los reunidos en torno a cualquier evento, incluido un funeral. Junto a esta forma de vida planea siempre otra realidad, desconocida para estas gentes pero no para el narrador que organiza sus recuerdos desde un futuro ya muy alejado de aquellos tiempos. Esa otra realidad es la ciudad, una ciudad inimaginable y por completo opuesta a las vivencias de los personajes que recoge *Ventana al sur*. Pero su presencia se trasluce en las decisiones que llevaron al narrador y a su hermano a emprender un camino que los conduce a otro mundo, a otro Chile, alentados por la figura materna que desea para ellos otro futuro.

En una de las historias centrales del libro, la de Moroco y La Maiga, la atracción de un mundo desconocido es una de las piezas que provoca la separación de la pareja: “No sé. Pero no me voy a quedar aquí para siempre. Ni siquiera tengo noticias de lo que es una ciudad” (Valdés *Ventana...* 58). La Maiga abandona a su amante deslumbrada por un mundo de comodidades inimaginables en la dura vida en el campo, un deslumbramiento que durará poco, que no tendrá nada que ver con lo anhelado y, sobre todo, que no da la felicidad:

Así me fue entusiasmando con la ciudad.

Aquí tendría todo a la vuelta de la esquina. Nada de andar buscando terneros todo el día, porque la leche llegaba descremada a los negocios, ni nada de andar en el barro, porque hasta las veredas tenían el piso de cemento y tanta cosa con la que yo ni soñaba. Ya te dije que ni lo decidí, pero arreglé mis cositas y me vine con él en mi Tostada para Coyhaique. Me habías dicho que el camino era duro y es verdad, porque nos demoramos más de seis días a lo derecho (Valdés *Ventana...* 62).

La Maiga acabará prostituyéndose con su antiguo amante, sin esperanza de recuperar un mundo perdido al que ya no podrá volver, pero que añora en medio de las falsas promesas del mundo urbano.

Este episodio que narra la historia de Moroco y La Maiga ocupa varios capítulos o fragmentos del libro. Se llega a él de forma sinuosa, como es toda la estructura de un libro que sigue los caprichos del recuerdo, pero representa uno de los momentos más logrados de la novela. Si en algunos casos, como la carrera de caballos, se podría considerar que estamos ante una obra cercana a un costumbrismo ya muy superado, el momento en que el narrador cede a estos dos personajes la voz del relato para que sean ellos quienes transmitan su propia historia, Enrique Valdés logra situar *Ventana al sur* entre las propuestas literarias más enriquecedoras de

aquellos años. Es aquí donde nos encontramos con la desaparición de un narrador más o menos omnisciente pero en todo caso dueño del relato para ceder ante las experiencias vividas desde el interior de los personajes. Serán ellos quienes vayan mostrando ante el lector sus razones, sus argumentos, sus deseos, en un ejemplo de perspectivismo que nos permite leer el texto desde diversos ángulos. Sin duda, hay también aquí un tratamiento formal del tema que tiene mucho que ver con lo musical. No hay que olvidar que el autor era músico profesional y en este episodio se percibe claramente la construcción narrativa apoyada en claves musicales que retoman el tema principal y construyen sobre él variaciones, repeticiones, nuevas propuestas que regresan de nuevo a la línea melódica primordial. Si en el caso de *Trapananda* ya Luis Bocaz se había referido a la importancia del elemento sonoro como ingrediente esencial en muchos momentos de la novela, creemos que en este caso nos encontramos ante algo mucho más profundo. No se trata de introducir sonidos, reproducir el canto de los pájaros, por ejemplo, como señala el autor mencionado: “Dispersa a través del libro, somos testigos de la avasalladora vocación del narrador, acicateada por sonidos y murmullos de la *Trapananda*” (Bocaz 153). Se trata de “un diseño musical” a través del cual se construye este dúo en el que los dos personajes recuerdan, dialogan, monologan para dar cuenta de su propia historia. Las voces de los dos solistas, La Maiga y Moroco, van componiendo esta partitura que termina en la nota más triste que podía encontrar su historia: “Me lo dices al pagarme la pieza que hemos arrendado para esta noche” (Valdés *Ventana* 63). Un final que como se decía antes se produce en la ciudad.

Pero hay otro aspecto reseñable en este episodio. La huida consciente y sobre todo coherente de cualquier lirismo innecesario o podríamos decir mejor, literario. Siguiendo la propuesta del propio narrador, la novela evita levantar sobre los hechos narrados un constructo que nos llevaría de vuelta a una literatura sentimental profundamente ajena para la realidad que quiere narrar *Ventana al sur*. Dice el narrador tras su encuentro con La Maiga: “Supe, desde entonces, que debía poner un poderoso atajo a los pensamientos que trataban de crecer dentro de mí, revistiendo los hechos reales con una belleza que no tenían” (Valdés *Ventana...* 49). Esa belleza es lo que quizá podríamos identificar con una cultura que no comparte con la realidad de Lago Verde y sus habitantes una misma sensibilidad ante lo vivido. Porque esa sensibilidad cultural y burguesa es profundamente artificial, mientras que el mundo aquí mostrado no se permite ni un atisbo de artificio, no conoce cómo debe vivirse el amor, la muerte, el sexo. Todo se da desde una sensibilidad primaria y no manipulada aún por la cultura. Los hombres y mujeres se enfrentan a su destino sin prejuicios que los obliguen a sentir de una manera prefabricada lo que les pasa.

En el final de la novela se intuye que el regreso del hijo que ha vuelto para ser testigo de la muerte del padre es de alguna manera un regreso definitivo. El reconocimiento de los valores de ese mundo ajeno por completo a la civilización urbana de

la que proviene el narrador le acaba reintegrando en Aisén. La manera en que el autor consigue marcar formalmente esta asimilación del personaje es a través del abandono que hace de su función como narrador. De forma entrecortada, a retazos, el narrador se desdobra y deja de ser el mismo que comienza el relato de su regreso a la tierra en la que nació. Aparece su nombre, Camilo, y pasa al otro lado, junto al resto de los personajes a los que él mismo había descrito y de los que nos había relatado sus vidas. Dejar de ser narrador implica abandonar la posición preeminente del que mira con distancia sin sentirse parte de lo que ve. Camilo es ya uno más entre los habitantes del Sur. De esta manera, la promesa final con la que se cierra la novela y en la que el personaje le asegura al padre moribundo su permanencia en el lugar se carga de una fuerza expresiva mucho mayor: “Ahora que tienes a tu lado a la Maiga, a Moroco y a mí, te prometemos que no vamos a movernos nunca de aquí, tal como siempre lo quisiste. Pero ahora lo haremos” (Valdés *Ventana* 105).

Otra técnica importante es la que enlaza a través de un discurso en que se mezclan presente y pasado: el último viaje de don Carlos, desangrándose y agonizando, con el que padre e hijo realizaron mucho tiempo atrás. Un viaje que marca de forma indeleble no solo al hijo que comprende los desvelos del padre y su preocupación por cuidarle en medio de una naturaleza realmente sin domesticar; además marca al escritor que será y que esa experiencia real obliga a ser recordada a través del arte. La novela lo relata así:

De lo que estoy seguro es de que por mí te amaneciste haciendo la fogata para calentarnos, porque eso lo vi y ahora me basta cerrar los ojos para verte otra vez, mirándote los pies frente a las llamas y mirándome a mí para que no me despertara. Tú, que no sabías si yo te iba a servir alguna vez para estas cosas o si, por el contrario, me quedaría allá, en algún escritorio, con las manos blanquitas encima de los papeles (Valdés *Ventana* 101).

Y será a través de la literatura como se cumplirá el verdadero regreso a los orígenes, la recuperación del pasado y la conciencia del desarraigo. En el prólogo a la tercera edición, Enrique Valdés señala la trascendencia de esta escena para su propia vocación de escritor, parte de cuya declaración ya hemos citado antes:

En medio de ese paisaje adquirí, por primera vez, la certeza de mi vocación, que era más bien un deber y un compromiso social. Fue una noche en que llovía torrencialmente y nosotros dormíamos debajo de los árboles, cubiertos con unas lonas muy gruesas que también se empezaron a llenar de agua. Desperté a medianoche y me di cuenta que alguien se movía para colocar leña en la fogata y mantenerla encendida. Después de un momento, pude ver también a mi padre, a través de las llamas, sentado en la raíz de un árbol caído, con la cabeza cubierta con un cuero completamente mojado, tratando, a esas altas horas de la noche, de mantener encendido el fuego silvestre para que no nos congeláramos de frío.

A partir de esa imagen pensé que algún día tendría que escribir lo que estaba viendo y viviendo (Valdés *Ventana* 6).

Gracias a *Ventana al sur*, Enrique Valdés se reconcilia con su propio pasado y recupera no solo esa parte de su historia personal, además recupera un territorio, un espacio físico que forma parte de su país.

La distancia que separa esta primera novela de *Calafate*, la que cierra el ciclo novelesco dedicado a la región, es prueba de la evolución del autor. Una vez conseguida la paz necesaria con su propio pasado, se vuelve con una mirada histórica hacia la zona. Si en *Trapananada*, “El trueno de las grandes fechas de la historia social del país llega allí muy atenuado o simplemente no llega” (Bocaz 152-153), en *Calafate* Valdés emprende una ambiciosa empresa que dé cuenta de la Historia que ha pasado por el territorio y especialmente de las víctimas que ha ido dejando a su paso.

Sin duda, la causa del sufrimiento infligido a unos habitantes nada preparados para defenderse del acoso queda bien identificada; tiene que ver con la ambición desmedida de unos colonizadores que van cambiando de nombre pero no de intención. Tiene que ver con la evolución de un sistema económico que no renuncia a obtener beneficios al coste que sea. La crítica de Valdés contra el capitalismo y su introducción en Aisén es directa y clara en *Calafate*. El salto cualitativo que representa esta novela, publicada en 2006, cuatro años antes de la muerte del autor, está en función de la necesidad de incluir un análisis histórico que permita una visión mucho más completa del territorio al que se siente ligado vitalmente y que como hemos visto había prometido no abandonar, algo que su literatura le da la posibilidad de cumplir. En *Calafate* se pasa revista a los orígenes y principales conflictos que conforman el sur chileno. La naturaleza fronteriza de ese territorio fue el enfoque desde el que partimos en un trabajo anterior (Arias, 2012), descubriendo la productividad que el género de la literatura de frontera tenía para la novela de Enrique Valdés y cómo el autor conseguía actualizar los conceptos de dicha literatura. Para ello, partía de la fragmentación del discurso, rasgo que comparte con la novela que acabamos de analizar, y recurría a un uso polifónico de la intertextualidad, logrando un enriquecimiento de los matices discursivos que servían para dar cuenta del devenir histórico de la zona, o en palabras de Bajtin, la heteroglosia, como explica Seymour Menton al referirse a la nueva novela histórica: “la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje” (45). Los rasgos de las novelas de Valdés sitúan su literatura claramente en la denominada “tradición de la modernidad literaria (por ejemplo la noción de fragmentación, ruptura y texto como con[s]ciente de sí mismo)” (Rojas Canouet 16) y la separan de las posturas que a partir de los años noventa se sitúan en un plano de “solidaridad con la cultura de consumo (en los cuales se instalan dispositivos de consumo como son lo espectacular y una literatura entendida como “entretención”)” (Rojas Canouet 17); por el contrario, los textos de Valdés mantienen

una actitud bien distanciada de esta postura posmoderna, y aunque renuncian a una explicación global de la historia, o lo que se ha denominado la desconfianza en los grandes relatos, no renuncian a encontrar una explicación tanto del pasado como del presente; para ello sus obras narrativas recurren a la fragmentación y la autorreflexión para intentar dar sentido a su propia indagación. Sin duda, la intención de Valdés es alejarse lo más posible de los relatos históricos oficiales, aproximándose en cambio a lo que Ute Seydel ha caracterizado como la “microhistoria”, un concepto que le sirve para dar cuenta de aquellos textos que presentan grupos humanos alejados de los grandes acontecimientos históricos pero que son atravesados por ellos, viviendo la Historia desde un plano mucho más concreto y sufriendo las consecuencias de actos en cuyas decisiones no tienen la oportunidad de participar.

Gracias a esta posición desde la que se sitúa la novela, Enrique Valdés logra una denuncia mucho más efectiva, ya que consigue mostrar el revés de los discursos triunfalistas, sean estos los de los conquistadores españoles del siglo XVI-XVII, sean los de las compañías transnacionales, nuevos conquistadores de territorios inexplorados y por tanto no explotados desde un punto de vista económico. Comprometido con la situación de la región que le vio nacer, Enrique Valdés toma partido en el texto por los desheredados, por los olvidados, por los que nunca obtendrán un beneficio de ese devenir histórico impuesto. En este sentido estamos ante un ejemplo incuestionable de la apropiación “del pasado para rescatar las historias de las minorías, para replantear la constitución de la identidad nacional y para desmontar los discursos de la historiografía que se han puesto al servicio de la legitimación del Estado nacional y han funcionado, por lo tanto, como instrumento de los grupos de poder” (Seydel 133).

Enrique Valdés retoma la denominación que había utilizado en su novela anterior para nombrar el territorio:

También hay aquel nombre de Trapananda, tan antiguo que se ha escrito bajo diez formas diferentes –Trapanande, Tiapadanda, Saltrapananda...–, y tan secreto que nunca se supo exactamente lo que designaba: unas tierras y mares hacia el sur, más allá de lo conocido, entre Chiloé y Magallanes; un nombre de cuento de hadas. Los hay quienes se esfuerzan, hoy día, por darle vida otra vez, porque sueñan con la Patagonia de antaño. Pero “la Patagonia de antaño” no es más para nosotros, ahora, que *la Patagonia de antes de las transnacionales* (Grenier 53; cursiva del autor).

De esta manera se consigue actualizar el mito, porque en todo caso, los personajes con los que da comienzo la novela, están también, a su manera, buscando esa mítica Trapalanda, que ya no es la ciudad de los Césares, sino un lugar que permanece ajeno a las leyes de explotación del mundo moderno, un mundo sin contaminar por la ambición y en el que esos seres humanos consigan encontrar una oportunidad para vivir sin ser sometidos. De forma paralela se narra la historia de los pobladores indígenas originales y la destrucción a que los somete el encuentro con la cultura occidental. La mezcla no

cronológica de tiempos tan separados consigue dar protagonismo indiscutible a aquellos que nunca disfrutaron de ese papel preeminente en el discurso histórico, y ejemplifica además algo que tiene que ver con la perpetuación de modelos de explotación en los que el término *poscolonial* no indica en absoluto el comienzo de una etapa nueva en la que las relaciones coloniales hayan sido superadas, sino “la imposibilidad de una superación, dadas las dinámicas neocoloniales que caracterizaron a la mayor parte de los procesos históricos de descolonización formal. Y por ellos simboliza [el prefijo *post*] la persistencia de la condición colonial en el mundo global contemporáneo” (Mellino, 15). Si esta dimensión histórica o social estaba ausente en *Ventana al sur*, en *Calafate* la propia estructura de la novela quiere demostrar que no hay una superación del hecho colonizador, y que si los actores han variado, no hay una modificación real en las relaciones de dependencia y explotación que se establecen entre ellos.

Todo esto permite analizar los textos de Valdés como un cuestionamiento de la visión más aceptada de la identidad chilena, esa que defiende un Chile moderno, por un lado, o un Chile con una tradición colonial, por otro. Valdés reivindica el Chile más acallado, más silenciado. Cuando inicia su andadura de novelista, recupera no solo su pasado personal, sino también a las personas que lo habitaron, personas ajenas y distanciadas por algo más que el espacio de esos proyectos de identidad. Sus acercamientos posteriores a esas realidades se fijan en otros grupos humanos tradicionalmente expulsados de la configuración histórica. El indígena, pero no solo el mapuche que todavía sigue presente en sus luchas actuales, sino también el ya desaparecido, recuperando así la memoria de los grandes vencidos de la historia, como ocurre en *Calafate*:

Por más de diez mil años habían sobrevivido en uno de los parajes más inhóspitos y desolados del planeta. Semidesnudos, cubiertos apenas por un pedazo de piel de foca, desafiaron las tempestades del mar y de la tierra. Conocieron los mil y un vericuetos de los canales australes, cruzándolos en pequeñas embarcaciones, tan livianas como la cáscara de una nuez. Por milenios fueron dueños de un territorio que no les daba nada, sino desafíos constantes, necesidades y peligros por donde quiera que fueran en busca de abrigo y comida.

Bastaron sólo trescientos años de conquista europea, para que el desaparecimiento de toda una raza se hiciera total y no quedara de ella ni un sobreviviente para contarnos su historia y decirnos adiós (Valdés *Calafate* 93).

De esta manera, y gracias a la fragmentación y la inclusión de diversos discursos, intenta aunar todas las voces para poder dar cuenta de una realidad que se quiere única pero no lo es. Al hablar de *Ventana al sur* se mencionó la composición musical y es algo que no puede dejarse de lado en el proyecto estilístico del autor. Como diversos instrumentos de una orquesta, cada una de esas voces, de esos fragmentos, de

esos recuerdos, permitirá configurar el retrato completo de una realidad sustraída del entramado social e histórico chileno.

Todos estos rasgos tienen mucho que ver con la presencia en la literatura de nuevos temas tanto como de nuevos actores o protagonistas de dichos temas. Así lo ha explicado Mabel Moraña al intentar caracterizar la literatura latinoamericana de finales del siglo XX:

los cambios del nivel literario responden –aunque no mecánicamente– a la activación de sectores sociales tradicionalmente marginalizados de los centros de poder y apenas participativos, en muchos casos, en los procesos de decisión política y cultural. La presencia social de estos sectores, el creciente radio de incidencia –nacional e internacional– de su problemática y la concomitante definición de su perfil ideológico en relación con las demás fuerzas sociales impulsan el proceso de apropiación de las formas de producción y difusión cultural que tradicionalmente sirvieron como reproductoras de valores hegemónicos y fueron consideradas privativas de la “alta cultura”. Los modelos de la lírica, el drama y la narrativa burguesa se hacen así, en muchos casos, portavoces de un discurso reivindicativo, documentalista, “artesanal”, a través del cual se identifica un determinado agente social, se exhibe una problemática específica, se canalizan reclamos, frustraciones y expectativas, articulando de una manera nueva ficción e historia, imaginación y verdad (674).

No cabe duda de que mucho de todo esto se encuentra en las novelas aquí analizadas de Enrique Valdés, tanto en lo referente a la versatilidad de las formas narrativas elegidas como a las intenciones de los textos, especialmente en el caso de *Calafate*, en el que la recuperación de una memoria extinguida y destruida se convierte en una de las razones principales para la escritura de la novela. Sin ser una novela testimonial, toma de este género elementos que le son útiles para poder cuestionar la legitimidad de la visión de unos acontecimientos históricos en cuyo relato quedan ausentes otras perspectivas, otros discursos. Incluso en *Ventana al sur* es fácil detectar la necesidad de eliminar al narrador, no solo dejando hablar a otros personajes que serán quienes cuenten su propia historia, sino incluso, como se dijo, convirtiendo al narrador en primera persona en uno más entre los personajes de las últimas escenas del texto. Si, como ha dicho Mabel Moraña, “Para que el testimonio tenga el valor de tal es imprescindible que exista esa onda expansiva que va desde la individualidad hacia la colectividad, desde la afirmación de identidad al reconocimiento de la Otredad, de la injusticia a la denuncia, de la vivencia al discurso” (716), es innegable que Enrique Valdés está dentro de los límites de esa literatura. Pero también está muy próximo a una visión del devenir histórico que enlaza con las tesis de Walter Benjamin cuando analiza el devenir histórico en sus tesis *Sobre el concepto de historia*.

La actitud que toma en sus novelas Enrique Valdés a la hora de enfrentarse al pasado es precisamente la contraria del “historiador historicista”, como lo denomina

Benjamin. Según el filósofo alemán, es necesario preguntarse “con quién entra efectivamente en empatía el historiador historicista” (81). Y la respuesta no puede ser más clara: con el vencedor. De esta manera podemos ver que Valdés se aleja de esa forma de triunfalismo histórico que se acerca al pasado desde los ojos de aquellos que han heredado los éxitos de la clase dominante a lo largo de los siglos. Es imprescindible citar las palabras exactas de Walter Benjamin a propósito de esto tal y como las expone en la tesis VII de su trabajo:

Quien domina es siempre heredero de los vencedores. Por consiguiente, el establecimiento de una empatía con el vencedor beneficia siempre a quien domina. Para quien profesa el materialismo histórico, no hay más que decir. Todos los que hasta aquí obtuvieron la victoria participan de ese cortejo triunfal en el que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. A ese cortejo triunfal, como fue siempre la costumbre, pertenece también el botín. Lo que se define como bienes culturales (81).

El mundo que retrata Valdés nada tiene que ver con ese cortejo triunfal al que se refiere Benjamin, pero sí tiene que ver con las víctimas, las de hoy y las de ayer, como aparecen unidas a través del discurso de la novela en *Calafate*. La intención que mueve esta obra del escritor chileno parece una puesta en práctica de la tesis tercera de Benjamin, en la que dice: “El cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, tiene en cuenta, al hacerlo, la siguiente verdad: de todo lo que sucedió alguna vez, nada debe considerarse perdido para la Historia. Es cierto: sólo a la humanidad redimida pertenece plenamente su pasado” (62). El afán de recuperar la historia robada de los olvidados del devenir histórico es imprescindible para poder construir algo nuevo; en palabras del comentarista de Benjamin, Michael Löwy, “No hay lucha por el futuro sin memoria del pasado” (128).

Otro punto de contacto es la relación con la naturaleza. Si hay algo de lo que Benjamin reniega y a lo que considera uno de los peligros más ciertos para el futuro de la humanidad es precisamente el progreso tecnológico entendido como marca del avance imparable hacia una nueva sociedad. Por el contrario, el filósofo alemán advierte del peligro de explotar la naturaleza y de llegar a un punto de no retorno. El asalto de las multinacionales sobre el Sur del continente americano es uno de los aspectos que aparece también denunciado en la novela de Valdés. La destrucción de unas formas de vida que en ningún caso supondrá el ingreso en una sociedad más justa, sino el peligro de perder el último refugio representado por la región de Aisén. Un refugio duro y hostil, pero en el que se atisban relaciones humanas aún sin contaminar.

Todos estos rasgos sitúan esta literatura en un plano de resistencia no solo ideológica, también formal o estilística, ofreciendo un discurso subversivo que no se pliega a las modas ni a la representación de un único mundo posible. Lejos de los paraísos artificiales, las novelas de Enrique Valdés nos muestran que esos paraísos existen aún

en la naturaleza y que la vida en ellos no es en absoluto idílica, pero es auténtica y quizá permitiría recomenzar una historia que ha sido pervertida por la sociedad de consumo como única propuesta para el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias Careaga, Raquel. “La renovación de la literatura de frontera en *Calafate*, de Enrique Valdés”. *ABEHACHE* 2. Brasil (2012): 109-125.
- Bocaz, Luis. “Enrique Valdés. Presentación de *Trapananda*”. *Anales de Literatura Chilena* 15 (2011): 149-154.
- Cerda-Hegerl, Patricia. “El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas”. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 55-66.
- Fernández Fraile, Maximino. *Literatura chilena de fines del siglo XX*. Santiago: Editorial Don Bosco, 2002.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Grenier, Philippe. *Los tiranosaurios en el paraíso. La embestida de las transnacionales en la Patagonia chilena*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.
- Jerez, Fernando. “Generación del 60: escribir en dictadura”. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 101-117.
- Kohut, Karl. “Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual”. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 9-34.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- Moraña, Mabel. “Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX”. *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. Ed. Ana Pizarro. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 668-716.
- Rinke, Stefan. “Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal?”. *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Eds. Karl Kohut y José Morales Saravia. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2002. 81-100.

- Rivas, Ramiro. "La novísima generación o generación del 70". *Pluma y Pincel* 14 (abril-mayo 1984): 71.
- Roitman Rosenmann, Marcos. *Tiempos de oscuridad. Historia de los golpes de Estado en América Latina*. Madrid: Akal, 2013.
- Rojas Canouet, Gonzalo. *El paradigma estético masivo en la literatura chilena de finales del siglo XX: Entre una estética subversiva y una estética del espectáculo*. Santiago: MAGO Editores, 2008.
- Seydel, Ute. *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*. Madrid: Vervuert, Iberoamericana, 2007.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010.
- Valdés, Enrique. *Calafate*. Osorno: Ediciones Literatura Americana Reunida, 2006.
- . *Ventana al sur*. Osorno: Ediciones Ñire Negro, 2008.
- Zurita, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: CENECA, 1983.