



Literatura, testimonio y conflicto político.

Entrevista y poemas inéditos de Hernán Valdés

Literature, testimony and politics. Interview and new poems by Hernán Valdés

JAUME PERIS BLANES

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · jaume.peris@uv.es

DOI: 10.7203/KAM.6.7501

ISSN: 2340-1869

La obra literaria de Hernán Valdés ha estado marcada, desde los años sesenta, por una profunda y constante exploración de las relaciones entre lenguaje y conflicto político, indagando en la complejidad de las tramas y discursos para revelar perspectivas novedosas, insólitas y desmitificadoras sobre los procesos políticos y sociales del Chile contemporáneo.

Las primeras publicaciones literarias de Valdés fueron los poemarios *Salmos* (1954) y *Apariciones y desapariciones* (1964). Entre la publicación de ambos poemarios median diez años y una importante transformación en su lenguaje poético: si en el primero primaba el registro abstracto, solemne y fuertemente simbólico de los salmos religiosos, el segundo se asomaba a escenas de la cotidianidad y a un registro de lenguaje mucho más figurativo, con referencias a escenas concretas de la vida diaria, alejadas en ocasiones de toda trascendencia, pero en las que, como en el poema 'Alenka, la rubia de la grúa', relumbraba la belleza radical de los gestos mínimos. Sin duda, esa evolución poética estaba relacionada con un contexto de efervescencia y de conflicto de poéticas en el campo de la poesía chilena, cuyas figuras mayores aparecen recurrentemente en sus memorias literarias *Fantasma literarios* (2005).

Poco tiempo después publicó la novela *Cuerpo creciente* (1966), que narraba desde la perspectiva de un niño la descomposición y las tensiones de una familia chilena, demostrando una notable capacidad para aunar el análisis sensorial con la observación de las lógicas sociales, y *Zoom* (1971), en la que, a través de una estructura alternada cercana a algunas experimentaciones de la modernidad cinematográfica, mostraba experiencias de vida en Santiago de Chile y Praga, las dos ciudades en las que Valdés había pasado los años anteriores.

A principios de los setenta participó activamente en los debates sobre política cultural en épocas de transformación social y en el proyecto cultural de la Unidad Popular. Y a principios de 1974 fue detenido por la dictadura militar e internado en el campo de concentración Tejas verdes, en el que fue liberado poco más de un mes después. Ese mismo año publicó en España *Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*, testimonio crucial en la historia política y cultural chilena en el que narra su experiencia en el sistema represivo chileno, antes de dirigirse al exilio europeo. Sin duda, se trató del testimonio de mayor impacto en el espacio del exilio chileno y de uno de los textos testimoniales más leídos y comentados sobre la represión militar en el Cono Sur.

En *A partir del fin* (1981) Valdés revisó los momentos previos y posteriores al Golpe de 1973 desde una perspectiva muy crítica que, probablemente, explique el vacío al que le sometió buena parte de la izquierda en el exilio y la escasa repercusión que un texto de su potencia tuvo en los debates culturales de la época. En sus dos últimas novelas, *La historia subyacente* (1984) y *Tango en el desierto* (2011), revisa desde una clave entre alegórica y humorística episodios de la historia política reciente.

La escritura de Valdés, pues, testimonia de un modo u otro de las tensiones y conflictos del Chile contemporáneo, desde una mirada singular marcada por la distancia geográfica, política y humana hacia esos conflictos y por una sensibilidad muy particular para poner en relación las vivencias subjetivas con los procesos sociales que las enmarcan, y en las que adquieren, posiblemente, un cierto sentido histórico. Junto a la entrevista al autor, publicamos una serie de poemas inéditos que Valdés ha cedido generosamente para su publicación en este número especial de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*.

En torno a su escritura literaria

KAMCHATKA. Analizando la evolución de su proyecto literario, desde sus primeros libros de poemas y *Cuerpo creciente* (1966) hasta *Tango en el desierto* (2011) se puede detectar una transformación no sólo en el estilo y la estructura de los textos, sino en la concepción misma del discurso literario. ¿Cómo describiría esa transformación, marcada sin duda por la irrupción de los acontecimientos políticos y sociales desde finales de los sesenta?

HERNÁN VALDÉS. No, nunca he tenido proyectos literarios, al contrario de muchos escritores (Zweig o Proust son buenos ejemplos). Siempre he escrito al azar, según el humor y las circunstancias de mi vida y del medio, continuamente cambiantes. Si alguna intención he tenido ha sido la de vincular e incluso fundir las percepciones de mis experiencias íntimas con mis percepciones de la vida social y política. Pero no puedo llamar a eso una intención, no, se ha dado así, naturalmente. La intención ha sido más bien la de desenmascarar, si se daba el caso, los mitos fundacionales de nuestras sociedades, las

fabricaciones de sus símbolos, héroes, prohombres. La inautenticidad de nuestras conductas, incluyendo la propia, sin duda. Es obvio que el estilo, si queremos llamarlo así, se adapta a la naturaleza del relato y que en la juventud, desde unos comienzos titubeantes, unas debilidades de concepción y puesta en escena, uno va adquiriendo después algunos recursos, hasta lograr, o creer lograr, un pequeño dominio sobre los materiales de la imaginación y del lenguaje. Como en todas las actividades, uno aprende de sus propios errores y también de los errores ajenos. Pero desde el comienzo, descubro en mí el cuidado de no caer en la redundancia, por así llamarla, de escribir sobre un drama dramáticamente o sobre algo divertido, jocosamente. No es el rol del autor definir el carácter de su texto, eso es asunto del lector. Aparte de todo eso, mi preocupación primordial, al escribir, tiene que ver con el uso de las palabras: en Chile, aparte de que se habla muy mal, el lenguaje en uso es muy reducido, pocas veces se nombra los objetos o los asuntos con la palabra adecuada. Luego, el ambiente lingüístico extraño (he vivido los últimos cuarenta años fuera del mundo hispano) me pone difícil, en cierto modo, el encontrar la palabra justa para expresar algo. Así, escribo muy lentamente, puedo interrumpirme por horas o días mientras no encuentro la palabra precisa. Sobre todo eso se impone mi voluntad de escribir en castellano, evitando modismos, localismos, las expresiones *prêt-à-porter*, siempre empobrecedoras. Quizás es una obsesión de precisión general, en mi vida, anterior a todo eso.

KAMCHATKA. A principios de los setenta participó activamente en los debates sobre la política cultural idónea para un proyecto de emancipación popular como el de la UP. Cuarenta años después, es obvio que el lugar de la cultura en la sociedad contemporánea ha cambiado mucho, pero ¿cree que hay ideas rescatables de esos debates en torno a la función de la literatura en los procesos sociales? ¿qué rol podría desempeñar la literatura crítica en el Chile actual o en la Europa actual?

HERNÁN VALDÉS. Los años setenta, con sus movimientos de cambios sociales, produjeron crisis y catarsis entre artistas y escritores de la región. Ya había ocurrido en Europa, consecuencia de la revolución cultural china, y después en Cuba. Dejando de lado el sector conservador, podría decirse que especialmente los escritores, sintiéndonos culpables de nuestra condición pequeñoburguesa, como habíamos aprendido a definirnos, de acuerdo a la concepción política dominante, asumimos la arrogante idea de ser útiles a la sociedad, de convertirnos en vehículos de cambios, de poner nuestras ‘armas’ al servicio del pueblo. Las discusiones al respecto fueron dramáticas y delirantes. Hubo exclusiones, condenas. Hoy en día vemos aquello como relictos de un romanticismo político corrompido. Una mirada irónica sobre todo aquello puede leerse en *A Partir del Fin*.

Como todo el mundo sabe, las palabras ya no interesan al poder. Solo regímenes muy primitivos (los tenemos también cerca de Europa) encarcelan a periodistas y obligan a sus escritores a exiliarse. Los gobiernos occidentales son inmunes a las palabras, quizás porque hoy en día existe una desvinculación

entre los hechos, las cosas y las palabras, así que uno puede decir lo que piense con la más total inconsecuencia. Hoy en día ya no existen intelectuales, como se los entendía en el siglo XIX y en el XX. Escritores, artistas, científicos con una conciencia responsable ante la sociedad, dispuestos a denunciar injusticias, abusos de poder, torturas, son raros. Posiblemente hay conciencia de su ineficacia. Todo eso terminó con los Sartre, los Camus, los Koestler, los Orwell, los Böll. Por lo demás, ya no se sabría a quiénes denunciar: las agresiones, los abusos, las violaciones, las masacres están tan imbricados en redes de poder tan complejas, que es imposible identificar a un solo responsable. Y aun cuando se produce ahora una denuncia de casi 3000 académicos sobre las atrocidades en Turquía, ello es apenas señalado por la prensa y, dada la posición determinante de ese país en los conflictos actuales, es ilusorio esperar otro efecto que el simbólico en Europa.

Tengo la impresión, por otra parte, de que la literatura de este tiempo no es otra cosa que un producto de entretenimiento y distracción, desechable, raramente un medio que combine los elementos de la ficción con la realidad de la nueva cultura degradada que vivimos hoy, o con la denuncia de los abusos del poder, como en el caso de Robert Harris (*The Ghost, An Officer and a Spy*), Carlo Bonini y Giancarlo de Cataldo (*Suburra*) y en menor medida, humorísticamente, Umberto Eco (*Cero*). En Chile, según me cuentan, la corrupción y la violencia del poder son demasiado explícitos y cotidianos como para inspirar otra cosa que denuncias periodísticas. Cuando se vive bajo gobiernos de ‘izquierda’ que han ejercido cómodamente bajo una constitución impuesta por los militares, y que aparentemente seguirán haciéndolo en tiempos venideros, es casi imposible escribir seriamente sobre la sociedad. Lástima que la oportunidad de hacer una literatura de carácter grotesco, celebraciones de lo absurdo, no haya sido hasta ahora aprovechada.

KAMCHATKA. En los años sesenta estudia cine en Praga y, en simultaneidad a sus primeras publicaciones literarias, escribe diferentes crónicas cinematográficas en torno a películas de Godard, Visconti o Fellini en las que demuestra una importante capacidad analítica y un gran conocimiento del lenguaje cinematográfico. ¿Cómo experimenta la relación entre el lenguaje cinematográfico y la escritura literaria? ¿Qué elementos propios del lenguaje cinematográfico incorpora en sus novelas?

HERNÁN VALDÉS. Si hubiera tenido los medios y hubiera vivido en el ambiente adecuado, habría preferido hacer películas. Creo que el $\delta \frac{1}{2}$ de Fellini, en mi juventud, influyó de algún modo en mi concepción de la forma narrativa. Eso de ser a la vez el narrador y el sujeto narrado me pareció fascinante y sigue siéndolo. La primera y la tercera persona alternadas, cooperando la una con la otra, como en *A partir del fin*, por ejemplo. Presentar la acción vista desde afuera y a la vez percibida por el sujeto. Como una inmediata puesta en escena.

KAMCHATKA. En algunas de sus novelas hay indicios que vinculan al protagonista con algunas características biográficas del escritor Hernán Valdés, con quien todos ellos comparten la inicial (Héctor en *Zoom*, Hache en *A partir del fin*, Mr. Hache en *La historia subyacente*). Esa vinculación oblicua acerca a esas novelas al territorio de la ‘autoficción’ y genera lo que se ha llamado un ‘pacto ambiguo’ con el lector: se trata de una ficción en la que se ponen en tensión elementos de la biografía real de su autor. ¿Cómo ha pensado esta relación? ¿qué potencialidades literarias y políticas le otorga a su exploración?

HERNÁN VALDÉS. La verdad, soy casi incapaz de escribir historias que no tengan alguna relación con mi biografía. Necesito haber vivido una experiencia o conocido a las personas reales para poder tejer con ellos una trama. Deformándolas, reinventándolas, claro. Esas experiencias y personas, alteradas e incluso adulteradas, aun cuando sean irreconocibles para el lector, sí conservan el germen de los originales. Aun así, a veces no tengo claro cuál fue el personaje real, cuál el de la ficción o el existente. ¿No es un caso algo común entre los escritores? De algún modo, hipócritamente, soy el Héctor de *Zoom*, el Hache de *A partir del fin*, más torcidamente, el Mr. Hache de *La historia subyacente*, burlona, irónica y casi compasivamente el innombrado de *Tango*. He pensado mucho en convertirme en Herr Hache, pero el temor a su irrefrenable ironía sobre las instituciones y personas de sus aventuras en Alemania me aconseja no complicarme la vida aún más. Con situaciones y personas de Checoslavaquia, Chile o Inglaterra no hay problemas: han desaparecido físicamente o me han hecho desaparecer.

Literatura y sociedad

KAMCHATKA. Su primer libro publicado, *Salmos* (1954), se abre con un verso contundente: “Hasta mí no lleguen los seres vacíos”. Entre la publicación de *Salmos* y *Apariciones y desapariciones* (1964) median diez años y una importante transformación en su concepción del lenguaje poético. Esa evolución poética se enmarca, además, en un contexto de efervescencia y de conflicto de poéticas en el campo de la poesía chilena, cuyas figuras mayores aparecen recurrentemente en sus memorias *Fantasma literarios*. ¿Cómo influyeron esos debates y conflictos en la evolución de su concepción de la poesía?

HERNÁN VALDÉS. Comencé escribiendo malos versos y rápidamente me dí cuenta de ello. Lo de *Salmos* ocurrió porque alguien, a mis 18 años, me regaló una Biblia, que yo leí como un libro de aventuras y cuyo tono, a veces solemne y ampuloso, me pareció estupendo para encubrir mi insignificancia. Luego aprendí mucho de mis amigos, los *Fantasma Literarios* y, particularmente de los poetas franceses, su libertad de la fluencia poética, sin lastres retóricos. Esa libertad de Mallarmé, por ejemplo. Eso de escribir como canturreando, sin esfuerzo (o más bien dicho, sin que se advierta el

esfuerzo de la creación). Pero pronto la poesía me pareció insuficiente para la complejidad de los temas que deseaba tratar. Posiblemente mi experiencia literaria era aún insuficiente para mis pretensiones.

Aun ahora, no tengo ninguna concepción poética, eso se lo dejo a los poetas profesionales. Si a veces, raramente, escribo versos, aplico el principio del control. Que la idea o la emoción calcen en una forma eufónica y comprensible. Soy enemigo de la oscuridad y la disonancia. Las palabras deben sonar bien, no chocar entre sí. Pero en fin, como poeta no me tomo en serio. Y siento una cierta desconfianza por los poetas que lo hacen.

KAMCHATKA. *Cuerpo creciente* (1966), su primera novela, suponía una precisa radiografía de la subjetividad infantil, a través de una historia familiar contada desde el punto de vista de un niño que carecía de recursos para entender el mundo de los adultos y, en especial, el universo emocional, complejo y contradictorio, de su madre. De algún modo, esta novela parece haber servido como laboratorio de experimentación para un análisis literario de la percepción sensorial que, en diferentes contextos, se desarrollará en *Zoom* (1971) y *A partir del fin* (1981), y con un propósito muy diferente, en *Tejas Verdes*. ¿Qué continuidad halla entre esta primera novela y sus apuestas posteriores?

HERNÁN VALDÉS. Yo tiendo a olvidarme de *Cuerpo Creciente*, pero vosotros, los investigadores, no perdonáis. Es una novela temprana, escrita con una cultura novelística y medios limitados. No creo que mis lecturas hayan ido más allá de Dostoyevski, las Bronte, Dickens, en esa época. Lamentablemente, su buena acogida me sumió en un estado de autosatisfacción paralizante. Después vinieron las lecturas de los autores del *Boom* y mucha de la literatura que había tras de ellos. Entonces se me llenó la cabeza de pretensiones experimentales y eso, unido a mis recientes conocimientos cinematográficos, esto es, los movimientos de cámara y las características de aproximación y alejamiento de las lentes, produjeron *Zoom*. Eran demasiadas herramientas que, usadas juntas, se estorbaban y neutralizaban el efecto. *Zoom* podría haber sido una buena novela, escrita de un modo menos elaborado. Pero hay quienes aun así, la aprecian. Reconozco en ella partes válidas, bien hechas, algunos buenos retratos de la vida checa de la época. Hay una mirada ya crítica sobre la soledad histórica del país, soledad enmascarada por mitos hechos a la medida de necesidades políticas, y por toda clase de artefactos patrioterros. Los países que llegan tarde a la historia, y no es solamente el caso de Chile, por supuesto, llenan el vacío anterior con mitos, símbolos, objetos de identificación humanos y divinos.

En el tiempo en que escribí *A partir del fin* yo había incorporado ya buena parte de la literatura moderna a mi conciencia, de modo que ahora podía establecer bien los límites entre mi escritura y la ajena. El comienzo del libro es más bien convencional, especie de narración del siglo XIX, pero luego ocurre una disociación, más bien dicho una interrelación entre dos discursos, el del narrador y el del sujeto narrado.

Algunos lectores no han entendido bien la derivación aparentemente insólita u onírica del primer capítulo, que comienza de forma perfectamente lógica. Puede deberse a una falta de atención o quizás a la predisposición de haber comenzado a leer un relato realista sobre la época de la Unidad Popular y sus consecuencias. De un relato semejante no se espera nada insensato o anómalo, y de ahí el desconcierto. Contrariamente a todo principio literario, he debido proporcionarles a alguno de ellos, los literariamente sedentarios, una aclaración complementaria, que al escribir la novela y hasta ahora, considero superfluo.

El personaje llega al país justo en los días en que va a iniciarse un gran cambio político, para muchos una revolución. El mismo, en concordancia, se dispone a recomenzar su vida, a renovar sus ilusiones y a sumarse a ese movimiento. Acaba de subir sus bultos a un nuevo piso en el que desea inaugurar esa vida futura. El piso es un escenario en el que, espera él, personajes fascinantes, afines a su disposición, saldrán a escena y pondrán en acción los componentes de su nueva su vida. Pero justamente entonces, en vez de ellos, se introduce en el piso una extraña mujer que asegura conocerle, y aquí comienza a ocurrir algo parecido a lo que pasará en el país, donde las fuerzas regresivas se disponen a frustrar, con todos los medios, esa transformación. Mediante diversas estratagemas y argucias que confunden a Hache, pese a todos sus rechazos y resistencias, insinuándose en sus flancos más vulnerables, con medios entre maternales y procaces, ella le va reduciendo a un estado de estupor y sometimiento, especie de regresión a una condición pueril, inerme, que le deja expuesto a su dominio. Es, pues, la imagen de la reacción.

El resto de la novela se mueve en dos niveles: el progresivo desmoronamiento del proyecto revolucionario en la sociedad y el fracaso de la vida sentimental de Hache con una sueca que ha venido al país como tantos otros turistas de la revolución. Al amor o pasión sucede paulatinamente el desengaño. Hay una marcada crítica y autocrítica, ya respecto a los dirigentes de la revolución, ya a su propia conducta, política, sentimental. Sin embargo, no hay que situarse solo en el aspecto dramático de la narración, aparentemente dominante: ella está entremezclada de situaciones grotescas, satíricas. Definamos el conjunto como una burla dramática.

Entre otras consideraciones, hubo quienes opinaron que el someter a una crítica algo traviesa a un presidente denotaba un acto de arrogancia por parte del autor. ¿Quién era yo para permitirme esa libertad, para tratar de igual a igual, y encima sin mucho respeto a una figura que ya entraba en la Historia y que era venerada casi universalmente? La acusación me dejó estupefacto, antes de recordar que muchos escritores y filósofos, desde la antigüedad literaria hasta nuestros días, no han hecho otra cosa que demoler, ridiculizar, criticar a emperadores, reyes, dioses, sin otras consecuencias, claro, en casos extremos, que destierros, cárceles, incluso ejecuciones. Por fortuna, en este caso la pena no ha ido más allá, como se sabe, que el boicot del libro.

KAMCHATKA. En *Zoom* el análisis sensorial se cruzaba con una trama política en una estructura muy fragmentada basada en la alternancia de dos espacios lejanos, Santiago y Praga. Una de las derivas de su trama alude a la función ambivalente e insatisfactoria que Teófilo, un poeta -que aparece también retratado en *Fantasma literario*-, desempeña en el trayecto al poder del General, que pasa de presentarse como un proceso revolucionario a destaparse como una toma de poder de la derecha militar. ¿La desorientación y confusión de Teófilo ante ese proceso puede leerse como una metáfora de la situación de la intelectualidad de izquierdas ante los procesos políticos del periodo?

HERNÁN VALDÉS. La verdad, en esa época había pocos intelectuales en general, y pocos de izquierda, la que estaba dominada por el P.C. Fuera del Partido, como decía algún personaje de Fellini, no hay salvación (*Extra Ecclesiam nulla salus*), parafraseando la bula de Bonifacio XIII. Y, como en el resto del mundo, no había opción, respaldabas la política del partido, dirigida desde Moscú, o eras sospechoso de andar por la derecha. Era muy difícil tener una conducta de izquierda sin adherir al partido que la representaba. O bien eras un oportunista inconsciente, como Teófilo y algunos otros.

En *Zoom*, cierto, se dan las situaciones políticamente paralelas de Chile y Checoslovaquia. No en el nivel de la denuncia o polémica. Simplemente mediante escenas de la vida cotidiana de el o los protagonistas. Ciudades tristes, grises, gentes indiferentes a todo lo que no fuera la subsistencia o mínimos placeres, y en Chile el follón político, como decís en España.

En torno a *Tejas Verdes*. *Diario de un campo de concentración en Chile*

KAMCHATKA. El prólogo a la primera edición de *Tejas Verdes* dejaba bien claro que se trataba de un testimonio y que, por tanto, no debía ser leído como literatura. En el prólogo a la segunda edición, sin embargo, ya se anunciaba la contradicción de que lo que había sido escrito como testimonio estaba siendo leído como literatura, “implicando así que la escritura, por su propia naturaleza, transformaría la experiencia más directa fatalmente en una especie de ficción”. ¿Cómo interpretaría ese proceso, tanto en el primer momento (durante los setenta) como en las últimas décadas?

HERNÁN VALDÉS. Aun hoy hay instituciones y universidades que me invitan para hablar sobre *Tejas Verdes*, y que ignoran mis trabajos literarios. Hay ficción y testimonio. Lo de Semprún, lo de Koestler, lo de Orwell, entre otros, son testimonios. Que estén bien escritos, que transporten emocionalmente al lector a la intimidad de las situaciones no quiere decir que debe tomárseles como ficción. Ahora bien, parece ser que el hecho de que un testimonio esté bien escrito, de que su contenido esté acertadamente observado y comunicado, induce al lector a considerarlo como ‘literatura’. Literatura, así, sería todo texto narrativo bien escrito. Pero es un malentendido: no basta escribir bien

para hacer buena literatura. Quizás quienes conciben *Tejas verdes* como novela son personas que quizás nunca han leído una.

KAMCHATKA. En el prólogo a la primera edición señalaba que su testimonio no aludía a una experiencia personal sino que a través de ella buscaba mostrar “la experiencia actual del pueblo chileno”. Sin embargo, en la edición chilena de 1996 expresaba que “Fue el primer testimonio de su género, y entiendo que el único no panfletario que expresó una experiencia personal de la represión (...) su experiencia es individual, no la sufrió en nombre del sindicato ni del partido; (...) su visión del proceso chileno es crítica, y su conducta antiheroica. Y lo que es peor: crítica fundada en su pura subjetividad”. ¿Por qué esa experiencia que en los setenta sentía como colectiva en los noventa ya se presentaba como puramente subjetiva?

HERNÁN VALDÉS. La experiencia fue colectiva. El modo de expresarla fue personal. Mi intención inmediata fue la de hacer una denuncia, en momentos en que la información sobre los hechos en Chile consistía casi puramente en cifras de detenidos, desaparecidos, muertos. Eso no decía nada sobre las situaciones individuales, lo mismo que sucede hoy con los dramas de los fugitivos de guerras sin fin. Si me salió bien lograda literariamente, ello no fue intencional, quizás consecuencia inevitable de un gusto y sentido literarios.

KAMCHATKA. Literariamente, el gesto más llamativo de *Tejas Verdes* consiste en narrar los acontecimientos vividos en presente, en perfecta simultaneidad entre lo que ocurre y su narración. ¿Cómo vivió, en el momento de escritura, el proceso de reconstrucción detallada de todas sus percepciones desde la detención hasta su liberación? ¿Por qué optó por este tipo de posición narrativa?

HERNÁN VALDÉS. Yo no opté. Salió así. Esa es la diferencia con la ficción. La ficción se elabora, el testimonio no. Los hechos de por sí, a veces, determinan la forma de su expresión o escritura.

KAMCHATKA. Su testimonio llevaba a cabo un análisis detallado de los procesos de deshumanización y cosificación que tienen lugar en el interior de un campo de concentración, describiendo con gran precisión el derrumbe de la subjetividad que tiene lugar en las escenas de tortura. Ello, unido a la decisión de narrar los acontecimientos en presente y desde la voz de ese sujeto que se estaba derrumbando genera una serie de paradojas enunciativas como el ‘no queda nada de mí’ con el que el narrador describe su propia disolución. ¿Qué valor da a esa voz imposible, que narra el derrumbe del sujeto desde su interior?

HERNÁN VALDÉS. No veo la contradicción. El libro está escrito en presente porque al escribirlo reviví esas situaciones como presentes. Tan simple como eso. En su última edición se relata el modo en

que fue escrito: “En un cuarto sin ventanas, en un piso de conspiradores antifranquistas próximo a la catedral y, como decía en el prólogo original, al ‘calor de la memoria’, me senté frente a la máquina y me largué a escribir. Sin pensar en cualquier tipo de elaboración literaria y sin otra pretensión que mostrar a la opinión pública la cara oculta, la intimidad, por así decir, de la brutalidad militar chilena, que meses después del golpe de Estado, pese a la abundante información periodística, era casi completamente ignorada en lo concerniente a la rutina de la tortura de los campos de concentración. Así, mientras los ruidos de la ciudad vibraban tras los muros, me sometí a revivir la experiencia pasada, hora por hora, día por día, con horror y placer, el placer de decidir yo mismo el momento de mi liberación del horror y entonces de bajar a tomar un buen café en Las Ramblas”.

KAMCHATKA. En un momento del relato, se puede leer: “Hay dos países ahora, y uno es subterráneo.” ¿Cuál era el sentido de esa afirmación? ¿En qué medida el Chile de la postdictadura ha heredado esa dualidad que se describía en *Tejas Verdes*?

HERNÁN VALDÉS. He querido transponer algo de esa situación en *Tango en el Desierto*, extendiéndola a una indefinida extraterritorialidad. Hay el país oficial, que existe en alguna parte, y el país controlado del destierro, cuyos súbditos, para sobrevivir, se adaptan paulatinamente a las normas impuestas por los vencedores y llegan, incluso, a obtener provecho de la situación. En general, lo que yo entonces definía como un ‘país subterráneo’, ya no existe en ninguna parte: los valores dominantes han absorbido todo, todo está en la superficie, lo subterráneo, digamos, se ha vertido, disimuladamente, en la superficie.

KAMCHATKA. En *Tejas Verdes* se analizaba magistralmente la función de la violencia como destructora del lazo social, de las identidades sociales constituidas y de las relaciones afectivas que se asentaban en ellas: “El golpe ha deshecho toda clase de relaciones, y los residuos flotantes de esta catástrofe nos hemos encontrado para constituir otras, insólitas, precarias. Pero a veces también obsesivas, absorbentes, como un modo de compensar íntimamente las formas de expresión y acción sociales hoy destruidas”. En buena medida, ese será uno de los temas que se desarrollará en *A partir del fin*. ¿En qué sentido la escritura de *Tejas Verdes* modificó su concepción de la literatura e influyó en sus novelas posteriores?

HERNÁN VALDÉS. Insisto en afirmar que *Tejas verdes* fue un escrito excepcional, que nada tenía que ver con una intención literaria. Mi concepción de la literatura no ha cambiado y ya es tarde para que cambie: un viaje hacia el misterio de sí mismo, un examen crítico y en lo posible sonriente sobre la propia conducta, sobre las veleidades de los discursos oficiales, sobre la curiosa necesidad de las naciones sin historia de crear efemérides y héroes y cacharros simbólicos para cubrir el vacío existencial de sus

miembros, para fabricar una identidad que al fin ellos adoptan como propia hasta el extremo de defenderla hasta la muerte. Ah, y la ironía sobre uno mismo, ante todo.

En torno a *A partir del fin*

KAMCHATKA. En *A partir del fin* cristaliza una lectura política muy crítica con el rumbo tomado por el gobierno de la Unidad Popular y especialmente, en la ‘Interpelación al presidente’, con el propio Allende por su acto de sacrificio individual, basado en criterios como el honor y el valor individual, propios del mundo que el socialismo quería superar. Se trata de una crítica lúcida y compleja, muy poco habitual en la izquierda chilena del momento y que, quizás por eso, determinó el recorrido de la novela y su difícil aceptación por ciertos círculos de la izquierda en el exilio, que tendían a la mistificación de la figura de Allende. Más de treinta años después de su publicación, ¿ha cambiado su lectura de esos acontecimientos? ¿cómo interpreta la incomodidad que su texto pudo generar en ciertos círculos?

HERNÁN VALDÉS. Al nombrar el sujeto de la invocación de Hache como el “Presidente”, yo intentaba dar un carácter más universal a la figura de un mandatario y su responsabilidad. Quería evitar la pura situación local. Allende era un político burgués con un ideario socialista. El movimiento popular, la violencia de la reacción, sin embargo, le forzaron a ir más allá de lo previsto. Ni él ni su gobierno estaban preparados para enfrentarse a los recursos ideológicos y logísticos de la contrarrevolución. Todo se improvisaba. El país estaba lleno de espías, como en el Estambul de los años 30, pero el gobierno no tenía noticia de tal cosa. En la novela se alude indirectamente a su ingenuidad. El ignorar el carácter reaccionario de unas fuerzas armadas formadas por agencias extranjeras, el confiar, como un caballero que era, en la honorabilidad de sus enemigos; su carácter humanitario y en suma romántico, le impedían afrontar al enemigo con sus armas. En resumen, era el hombre inapropiado para las circunstancias. No supo cortar por lo sano a tiempo. Pero, claro, no había otros. Su sacrificio fue un acto de honor, no un acto político. Respetable pero inefectivo.

Después, la izquierda necesitaba sublimar la figura de Allende, hacer de él un héroe, casi un mito, tanto para alentar la resistencia interna como para impulsar la ayuda a sus organizaciones en el exilio. Reconozco que no se me ocurrió que mi interpelación al “Presidente” pudiera ser considerada ofensiva y que pudiera ir en contra de las necesidades de la resistencia dentro y fuera del país. El libro fue difamado, combatido, en lo posible boicoteado. Se me acusó de insolencia, como si los autores de tanta literatura desmitificadora pudieran ser acusados de ello. Como usted observa, solo después de 20 años el libro fue reimpresso en Chile, cuando las ‘pasiones’ partidistas se habían calmado un tanto, y cuando la reintegración en la nueva sociedad de los revolucionarios iba en marcha. Un acto atrevido de la editorial,

sin embargo. No, considero que mi punto de vista fue y sigue siendo válido y justo. Muchos lectores lo consideran así.

Ahora bien, todo esto está escrito con amabilidad, con un poco de humor, si cabe. En general, se omite hablar y escribir acerca del humor con que está escrita esta novela.

KAMCHATKA. En *A partir del fin* la derrota del proyecto político de la Unidad Popular aparece narrativamente vinculada a la vivencia como fracaso de la relación amorosa entre Hache y Eva quien, en cierto modo, es portadora de un proyecto de revolución subjetiva. ¿Cómo se plantea en la novela esa relación entre el proyecto de transformación política y la revolución íntima que experimentan (o han experimentado) los protagonistas?

HERNÁN VALDÉS. Son similares en este sentido: lo que esperan el uno del otro, el pueblo del gobierno, el gobierno de los medios para lograr los propósitos de su programa, dentro y fuera del país, por una parte, y lo que esperan Hache de Eva y Eva de Hache, son exigencias, aspiraciones casi incompatibles. Hay malentendidos y resistencias en ambas situaciones. Y ello lleva al desastre en ambos casos.

KAMCHATKA. El protagonista de la novela, Hache, no solo comparte su inicial sino también algunos de sus atributos, de su situación laboral y de los episodios y situaciones narradas con las de su propia vida. Aunque en el prólogo se señale que “*A partir del fin* no es un testimonio documental como lo fue *Tejas verdes*” pareciera que hay un juego de correspondencias entre el personaje y el autor. ¿Cómo planteaba ese cruce entre elementos realmente vividos y el dispositivo ficcional de la novela?

HERNÁN VALDÉS. En la literatura las situaciones no se ‘plantan’. Ello ocurre sin mayor premeditación. Repito que en casi toda ficción hay un trasvasamiento de la experiencia personal, íntima, del autor hacia el o los personajes. Inútil citar ejemplos, que son demasiados.

KAMCHATKA. *A partir del fin* es una novela fragmentaria, articulada en torno a escenas y situaciones narrativas anteriores y posteriores al golpe de Estado. Más allá de lo que se cuenta en esas escenas, ¿cuál es la función que otorgaba a esa fragmentación narrativa, y a la heterogeneidad de tonos y registros narrativos que en ella se dan cuenta? ¿Cómo entender ese viraje del humor y las situaciones grotescas a la mirada existencialista y al análisis político preciso?

HERNÁN VALDÉS. ¿La función del humor en medio del desastre? Uno de los mecanismos del ser humano para sobrevivir. El humor no es para entender. Se lo comparte o no. Algunos lectores no lo han compartido a falta de espacio para ello en sus visiones planas de la realidad. Muy poco se habla del humor de Kafka, por ejemplo. La carencia de humor parece ser un mal bastante generalizado hoy en día.

Miremos las máscaras de los políticos en la tele. Aquí, en Alemania, cuando se hace una broma, hay que advertir “Cuidado!, va en broma”. Espero no esté ocurriendo lo mismo en España. En cuanto a la fragmentación: es la vida, el discurrir de los hechos y de la conciencia. ¿O conoce usted una realidad no fragmentada? Usted coge un martillo para clavar un cuadro, y he ahí que por un milisegundo aparece en su memoria la imagen de una tía que le sedujo cuando tenía 12 años. ¿P or qué? Poner la vida en orden en la ficción es algo artificial, forzado. El cine ha ido mucho más allá, y antes, en eso de desarticular el tiempo, de avanzar hacia atrás o adelante, de introducir lo imaginado o recordado en la secuencia presente.

KAMCHATKA. En *A partir del fin* hay un capítulo entero dedicado a la ‘reunión de intelectuales’, en el se que ponen a dialogar diferentes concepciones del rol del intelectual en los procesos revolucionarios, en el que puede captarse perfectamente el espíritu discursivo y conceptual de la época. ¿Puede entenderse esa voluntad de capturar los debates, argumentos, lenguajes y conflictos de la época como una forma de testimonio ambiental?

HERNÁN VALDÉS. En esa reunión se discutía el rol de los intelectuales en un proceso revolucionario y los modos en que pudieran aportar ‘su saber’. Era, por supuesto, una discusión ridícula, presuntuosa, especialmente teniendo en cuenta la severidad y dramatismo de las intervenciones. Y el capítulo no pretende otra cosa que dejar en claro ese engrimiento, mostrando la situación ya entonces, como algo absurdo y más bien cómico. El concepto de intelectual ha cambiado radicalmente en los últimos tres o cuatro decenios. Ya no tiene mucho que ver con las actividades literarias, académicas o filosóficas. Me parece que intelectuales hoy serían, para empezar, todos aquellos que ejercen una actividad en el campo de la informática. Y esos, aparentemente, están demasiado absortos en sus propios asuntos. Esperar que ellos definan un rol en cualquier proceso de cambios sociales parecería iluso.

En torno a sus últimas novelas

KAMCHATKA. Frente a la posición testimonial de *Tejas Verdes* y el universo de referencias concretas de *A partir del fin*, *La historia subyacente* suponía un giro radical. En el prólogo afirmaba que, para tratar el problema de la identidad nacional y las falsificaciones históricas, se debía “trasponer las situaciones en el terreno de la ficción y, para no aburrir al lector, uno debe acomodarlos en una trama divertida que cautive su expectación”. ¿Cómo explica el cambio entre la complejidad experimental de sus anteriores novelas, al tono desenfadado y seductor de *La historia subyacente*? ¿Cuál era su intención al cruzar la problemática del exilio y de la hegemonía política en Chile con una trama paródica y desmitificadora?

HERNÁN VALDÉS. Justamente eso: hacer ver que tanto los dominantes como los dominados comparten los mismos mitos y valores patrios elaborados por los primeros para establecer su hegemonía. Pero, al fin, que destruir esos mitos no lleva a nada, que no hay con qué reemplazarlos. Recuperar una identidad primigenia, apenas registrada en las memorias después de siglos de colonización intelectual, es un proyecto ilusorio, el de un poeta, como lo es el de Mr. Hache. Una empresa utópica, que permite, en la novela, la construcción de una trama de enemigos, complots y seducciones femeninas igualmente prodigiosos para impedirla. La salida del conflicto, como siempre, es la negociación, la renuncia a una posible historia verdadera que, aunque vergonzante, se la deseaba, para así hacer prevalecer la convivencia.

KAMCHATKA. En *La historia subyacente* aparecía un país imaginario, Ansilandia, con una historia de guerras y tensiones y con una parte de la población denominada Adens y otra Afus, que hacía referencia al Chile bajo dictadura militar y la población que había podido quedarse en el interior y la que había sido expulsada al exilio. ¿Qué permite ese discurso alegórico que no permitiría un acercamiento más directo a la historia reciente de Chile?

HERNÁN VALDÉS. Un acercamiento más directo lo ha intentado la sociología. Ignoro con qué éxito y si ello ha hecho reír a los lectores.

KAMCHATKA. La novela fue publicada primero en alemán en 1984 y sólo en 2007 se publicó en Chile. ¿Cómo ha vivido esas ‘dos vidas’ de la novela en dos contextos sociales e históricos tan diferentes?

HERNÁN VALDÉS. Aunque la traducción al alemán no fue muy feliz, el libro tuvo una buena acogida, pero la verdad, la historia estaba destinada a un público de países “emergentes”, como se dice hoy. Cuando la novela se publicó en Chile (y de allí no salió), el asunto ya era un tanto ajeno a ese momento de la sociedad. Pero creo que sigue siendo válido.

KAMCHATKA. Esa tonalidad irrealista tiene su continuación en *Tango en el desierto* (2011) en el que un deportado o desterrado llega a la ciudad ficticia de Antófaga y tiene un singular y casi onírico encuentro con Cybeles, su tía olvidada, por cuya biografía pasan algunos de los actores fundamentales del siglo XX (Perón, Franco, Mussolini...). ¿Cómo plantea la relación del personaje principal con la Historia, filtrada por situaciones rocambolescas y novelescas?

HERNÁN VALDÉS. La trama de *Tango* es un envoltorio. Entre las diversas capas de una aventura fascinante, un refugio para nazis en el desierto, una cantante de tangos, cebo para vender armas a dictadores, se descubre (quien quiera o pueda hacerlo) la historia de los sometidos que terminan por adaptarse a las condiciones sociales, culturales y sobre todo económicas impuestas por los opresores. El

mismo protagonista, fascinado por la mujer y desolado por su traición, termina sometiéndose a las normas de palacio y siendo aceptado por sus propietarios. Es otro de mis intentos de mostrar algo brutal bajo un ropaje ameno. La literatura, a mi entender, es mucho más efectiva que la sociología para analizar y exponer la realidad. Usted se divierte y a la vez aprende. No sé si lo he logrado aquí. Hace falta algo de perspicacia y de nuevo humor para apreciar esta forma de hacer las cosas.

KAMCHATKA. En *Tango en el desierto*, uno de los personajes, el oficial Benavides, dice: “Nosotros los militares somos los generadores del mundo actual y lo seremos del mundo de mañana”. Alude de ese modo a la relación de continuidad entre la dictadura militar y el Chile neoliberal de la postdictadura. ¿Por qué cree que le cuesta tanto a la literatura chilena visibilizar esa relación?

HERNÁN VALDÉS. ¿Y no es así? El oficial no se refería a Chile en particular, hay que descartar esa figuración inmediata. ¿Qué es la historia de los países, sino una suma de actos militares? ¿Quién gobierna el mundo de hoy, sino la OTAN? Lo dicho por Benavides va más allá de una situación local. Los gobiernos posteriores a la dictadura han pretendido hacer creer que gobernaban libres de la tutela militar. Toda persona sensata sabe que eso ha sido y es falso. Los generosos presupuestos militares hablan por sí solos. En el caso de Chile ellos determinan la posición del país respecto al contencioso marítimo con Bolivia, entre muchos otros asuntos.

KAMCHATKA. En su libro *Fantasma literarios* aborda de un modo peculiar su relación con el campo literario chileno hasta los años setenta. Centrado en sus primeros contactos con la literatura y en la semblanza de diferentes escritores con los que tuvo contacto personal (Lihn, Neruda, Parra, Teiller...) prefiere dejar en un segundo plano sus propios proyectos literarios y solamente aludir a ellos en los momentos en que alguna de estas figuras se refiere a ellos. Por otra parte, el libro se detiene justamente a las puertas de los setenta, y de todos los debates sobre política cultural que atravesaron el tiempo de gobierno de la UP y en los que participó activamente. ¿Ha pensado dedicar otro volumen de memorias a esos aspectos?

HERNÁN VALDÉS. No otro volumen, pero sí el desarrollo de algunas historias y la introducción de otras que por entonces no recordaba. El libro intenta una recuperación de personas y situaciones olvidadas y, curiosamente, muestra que en aquella época –los años cincuenta y sesenta– había en Chile, y sin duda más aún en Argentina, una vida intelectual, quiero decir literaria y artística, mucho más rica que la actual. Personalidades complejas, bien definidas, sólidamente formadas, con caracteres individuales que ahora raramente existen. ¿O es que se trataba de una situación general de la cultura occidental en la época, y la situación actual de Chile y de otros países no es sino el reflejo de la pobreza creativa que impera en occidente hoy en día? Existen actualmente muchos eruditos, es cierto, que conocen a fondo la

literatura de cualquiera lengua, pero aquella forma de vivir una cultura, una literatura, de hacerla parte de la vida cotidiana, de la vida amorosa, de la vida sensual, en suma, eso no he vuelto a conocer. Tal vez es mi culpa.

KAMCHATKA. Buena parte de su producción literaria y de su vida ha tenido lugar en Europa, en el espacio de su exilio y lejos de las dinámicas del campo cultural chileno. ¿Qué aporta esa distancia a su mirada política y literaria sobre la realidad chilena? ¿En qué medida la experiencia del exilio y la distancia ha determinado su proyecto literario?

HERNÁN VALDÉS. Posiblemente el exilio, forzado o voluntario, es la situación ideal para un escritor. La distancia física facilita la distancia emocional y permite ver, apreciar, dominar mejor las experiencias vividas. Tantos escritores han escrito desde la distancia, Stendhal, Rousseau, Dostoyevski, Conrad, Proust, éste incluso dentro de París. Desde Chile no podría haber escrito *A partir del fin*. Habría estado demasiado inmerso en los acontecimientos, incapaz de apartar unos de otros, y por otra parte habría sufrido una especie de inhibición, dado que mi visión de los hechos chocaba con aquella de la mayoría. Pues está la circunstancia de mi irrefrenable sentido crítico, que siempre me dificulta concordar con los demás en la percepción de los hechos sociales, culturales o políticos. Siempre estoy con mi propia visión o idea de los acontecimientos, y ello es contrario a los que dicen los medios o a lo que los medios hacen creer a la gente, pero que, a la postre, suele confirmarse. Vivir con esa personalidad es más fácil en el extranjero que en el propio país, y por tanto escribir lejos del propio país.

RUMBA

Para hacer un país
Se necesita
Una bandera
Un himno nacional
Un héroe patrio
Un ejército de tierra y mar
Un sillón presidencial
Un baile criollo
Un plato típico
Templos y apropiados
Coribantes
Un poeta laureado
Una prisión
Y un par de tíos

PABELLON DE VENUS

Basta que me sienta aquí
Bajo el Pabellón de Venus
Al borde de la fuente
Seca ahora y llena de hojas muertas
Basta que mire los ojos vacíos de Venus
Que sujeta la masa de sus cabellos
Con el gracioso brazo doblado tras la nuca
Dando la impresión
De dar otro paso en el agua
Basta eso digo
Para que mi memoria expulse
Toda la basura
Y yo regrese al primer día
Aquel cielo de duro azul
Y ese bosque perfumado de resinas y mirtos
Desde donde la vi
Emerger de las olas
La primera vez

AL PIE DE MI CAMA

Al pie de mi cama está el bosque
Burlonas las fieras me saludan
 Burlón
 Les correspondo
 Qué le vamos a hacer
 Cada cual en su lugar
 Hubo tiempos
 De feroces disputas
 Territoriales
 Intrigas luchas
 Intentos de expulsión
Pero yo he defendido mi espacio
 Mi cama, mis enseres
 Mi memoria mi modo
 De ser
 Con dientes y muelas
 Y henos aquí delimitados
 Por una perfecta indiferencia
 Ellas gruñendo disputándose
 Mordiéndose unas a otras
En sus eternas guerras y querellas
 Sus brutales amores y odios
Mientras contemplo el espectáculo
 Desde mi cama
Ocupado en mis propios asuntos

RONDA (*Poner música*)

Los que ocupan el trono

Aún caliente

Del dictador

Los que ciñen el bando

Aún caliente

Del dictador

Los que están a la mesa

Recién servida

Del dictador

Los que reemplazan

Con embelecocos

Las cosas hechas

Las cosas dichas

Por el dictador

Los que disfrutan

De las delicias

Económicas (*respetar acento*)

Del dictador

Los que en la cama

Aún caliente

Del dictador

Procrean hijos

Para el futuro

Todos ellos desaparecerán

Como el dictador

CHILE

A veces me parece un país
Inventado por mí
Donde puedo quitar y poner
Personas playas bestias
Plantas y volcanes
A mi voluntad
Según el humor
Con que despierto

EN EL PARQUE DE...

En el Parque de Wilhelmshöhe
Entre rododendros derramados
 En blanco
Una dama de tiempos antiguos
 Me saludó
 Indecisa
Parecía ofrecerme la corona de rosas
 Que su mano izquierda
 Hacía reposar sobre el pecho
Mientras la otra cogía indecisa también
 El borde de su túnica
Como si fuera a entreabrirla
 Pero al mirar sus ojos
 Cegados por el mármol
Sólo osé agregar otra flor
 A su corona

PRECIPITACIÓN de LA ROSA

La rosa cedió al fin a la presión del pétalo
Que contenía a aquellos que empujaban
Desde el centro secreto de un proyecto
Que ninguno en conjunto conocía

Quiso esperar aún, no era el momento,
Las señales del cielo presagiaban
Algún margen de error en la maniobra
De desplegar la forma en el espacio
Y verter el perfume
En el color deseado

La rosa que la rosa pretendía
No estaba aún del todo imaginada
Cuando los pétalos ya la florecían

H. Valdés, 2003

De los cajones de Hernán Valdés