

POESÍA CHILENA EN EL SUR DE CHILE
(1975-1990).
CLEMENTE RIEDEMANN Y LA
TEXTUALIZACIÓN DE LATEMPORALIDAD
HISTÓRICA*

Sergio Mansilla
Universidad de Los Lagos

LA FICCIÓN POÉTICA COMO RESISTENCIA POLÍTICA

La idea de Walter Benjamin de que “la esperanza de lo nuevo futuro sólo se cumple mediante la memoria del pasado oprimido” (citado por Habermas, 23) bien podría ser un punto de partida posible para hablar de la poesía chilena entre los años 1975 y 1990¹. Su aguda y a la vez refractaria conexión con la historia pasada, presente y futura, así como su rigurosa, y a menudo atormentada, autoconciencia escritural que da paso a un tipo de discurso poético que se piensa radicalmente poderoso y precario al mismo tiempo, son, a muy grandes pinceladas, algunos de los rasgos evidentes de la poesía chilena de los últimos años². En un

*Este trabajo es un adelanto —fragmentario— de un extenso estudio que estoy actualmente desarrollando sobre la poesía post 1973 en el sur de Chile (Temuco a Chiloé), concentrado en seis poetas que comienzan a escribir en la década del 70: Elicura Chihuailaf, David Miralles, Jorge Torres, Clemente Riedemann, Rosabetty Muñoz y Carlos Trujillo. Dicha investigación está siendo apoyada por el Departamento de Investigación y Postgrado de la Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, a través del Proyecto Interno N° 304-17.

¹El segmento en el que estoy pensando es aquel que incluye a poetas que se perfilan como tales sólo con posterioridad a 1973: en rigor, la generación del contragolpe que emerge entre 1975 y 1982 aproximadamente. El corte histórico 1975-1990 se justifica en la medida que da cuenta de dos momentos límites; el reinicio del proceso literario en el sur de Chile con la publicación de *Recurso de amparo*, de Jorge Torres, en Valdivia, y el final del período dictatorial. No obstante, la poesía no puede mecánicamente correlacionarse con este cambio de contexto, dado que, en muchos casos, continúa y aun acrecienta propuestas estéticas desarrolladas en años anteriores. Además hay que considerar que muchos textos publicados con posterioridad a 1990 fueron escritos o al menos diseñados en su arquitectura fundamental antes de ese año. Las fechas son, pues, sólo referenciales.

²Alonso, Mestre y otros puntualizan algunas características de la poesía post 1973: “la reflexibilidad” del texto sobre su propio proceso productivo; el hablante “es siempre un sujeto violentado”; “generalizada tendencia al uso del lenguaje coloquial y narrativo” en función de potenciar lo “no dicho”, lo “sobrentendido”; uso del “simbolismo icónico”; “resemantización de un espacio simbólico en la poesía de habla hispana: la noche”, unida a la resemantización de la palabra “Chile” (cfr. “La diáspora”, *Las plumas del colibrí* 9-52).

artículo cuyo propósito es rastrear huellas de Vallejo en los nuevos poetas chilenos, Carlos Trujillo ve en la poesía de la "generación post-golpe" una "coherente coincidencia" en el "temple anímico del hablante" con la poesía de César Vallejo, dado que "nada podía parecerles (a los nuevos poetas) más cercano a ese sentimiento de dolor y a la angustia del vivir-morir que ellos sufrían bajo un régimen opresor y negador de la cultura que una poesía del dolor y de la solidaridad como es la de Vallejo" (1993: 106-107). El juicio de Trujillo, si bien exacto en lo tocante a los poetas por él comentados, requiere de complejización³. El "dolor" y la "angustia del vivir-morir" no sólo afectan al "temple anímico del hablante" sino que tienen alcances mucho más vastos. El vivir-morir es una contradicción no resuelta en varios niveles: escritura v/s ausencia de escritura (voz v/s silencio, página escrita v/s página en blanco), memoria histórica v/s olvido, confianza en la palabra poética v/s desconfianza y escepticismo, realizaciones plenas del ser v/s irrealizaciones o realizaciones fallidas del ser, utopía v/s cuestionamiento radical de la utopía, solidaridad comunitaria v/s soledad del sujeto, ruptura v/s continuidad con la tradición poética. Oposiciones éstas que podrían, por cierto, multiplicarse; pero lo importante es que, por encima de cómo éstas se desplieguen y se intersecten en trabajos específicos de determinados poetas, existe por lo menos un eje común en la poesía llamada también del "contragolpe"⁴, su fundamental y problemática conciencia histórica que deviene discurso desmontador de sus propios aparatos de seguridad textual, cuestionador de su propia capacidad de dar cuenta de la historia y de constituirse como espacio utópico en el que presumiblemente, de un modo imaginario, se podrían generar las condiciones subjetivas tendientes a la satisfacción de los deseos de justicia, libertad y plenitud ontológica del existir histórico.

La poesía chilena emergente de los 80 —nos dice Luis Ernesto Cárcamo— replanteará significativamente las relaciones entre discurso e historia, texto y realidad, acusando los efectos refundacionales del período dictatorial en el conjunto de la sociedad chilena. En términos

³Trujillo comenta a Gonzalo Rojas, poeta de evidentes raíces vallejanas, como ejemplo de la presencia de Vallejo entre los "poetas mayores". Entre los "nuevos poetas" posteriores a 1973 cita "exclusivamente a poetas del Taller Literario Aumen de la ciudad de Castro", fundado en abril de 1975, "el primero creado con posterioridad al golpe militar": Sergio Mansilla, Rosabetty Muñoz, María Angélica Mansilla, Héctor Véliz y Nelson Torres.

⁴Eduardo Llanos Melussa ha llamado "poesía del contragolpe" para referirse a los nuevos poetas posteriores a 1973, los que, masivamente, manifestaron una actitud contraria al régimen de facto. La dictadura nunca contó con una literatura que se pusiera programáticamente al servicio del proyecto político del autoritarismo, aun cuando hubo algunos pocos escritores más o menos proclives al gobierno de la época.

particulares, en el proceso creativo desarrollado en los últimos años, resulta imposible disociar escritura y política, literatura y sociedad (31).

Y más adelante agrega:

La poesía emergente de los 80 es un conjunto de obras poéticas diversas, que no sólo polemizan con la historia dominante, sino que, marcadamente, abren una polémica en su propio interior, unas con respecto a otras en la medida de su diversidad, colocándose en crisis la posibilidad de representación absoluta de alguna de ellas en relación a todo el proceso post-73. Éste es representado, más bien, por un rico tejido plural y colectivo de prácticas poéticas (33)⁵.

Jaime Giordano, por su parte, propone la noción de “macrorrelato” como criterio de comparación que hace patente los cambios de la poesía chilena de los últimos 30 años⁶. Según Giordano, en los años 60 hallamos un macrorrelato triunfalista que en los años 70, principalmente a raíz del golpe de estado de 1973, es reemplazado por macrorrelatos derrotistas “en que la reacción de la derecha económica [y su poder militar, habría que agregar] se entiende como actuando gratuitamente, en forma inesperada, contraria a los derechos del hombre”. En los años 80, en cambio, “cuando la catástrofe se ha hecho vida”, los macrorrelatos del patetismo de los 70 son desplazados por “macrorrelatos fragmentarios, sin tiempo, aherrojantes” que sobrepujan los esquemas de mundo anteriores configurando “una situación comparable a la de esperar al borde del abismo,

⁵Cárcamo intenta, por un lado, elaborar un mapa descriptivo inicial de las principales “líneas de trabajo” abiertas por la poesía chilena de los años 80 que dé cuenta de algunos rasgos distintivos del proceso literario (que inevitablemente se vuelve una incursión en lo que hay de cultural, ideológico y político en lo estético). Por otro lado, la propuesta de lectura de Cárcamo desarrolla la tesis de que la crítica, vigente todavía en 1990, permanece anclada en los años 60, “basada en modelos conceptuales de rasgos trascendentalistas”, que, como consecuencia, tiende a buscar el “gran poeta”, los “grandes temas” o la “gran revelación literaria” y no sabe “colocar el acento en el proceso histórico colectivo en juego”. Distingue una serie de líneas y proyectos escriturales en “la poesía emergente de los 80”: “Poesía del testimonio social y político”, “poesía neovanguardista de la experimentalidad de los lenguajes”, “poesía neovanguardista de la vinculación texto-vida”, “poesía de la identidad histórico-cultural”, “poesía de los mundos personales de connotación colectiva”, “poéticas femeninas” (“poéticas feministas del texto y del cuerpo”, “poesía femenina del testimonio íntimo, social y político”, “poesía como cántico, como lengua de belleza plena”).

Esta clasificación es, en algunos puntos, coincidente con la de Iván Carrasco: “poesía neovanguardista”, “poesía religiosa apocalíptica”, “poesía etnocultural”, “poesía testimonial de la contingencia”, “poesía feminista” (1989a: 3-10). Cfr. también Carrasco 1989b: 31-46)

⁶Giordano entiende por “macrorrelato” “esquemas de mundo que sobrepasan el poema, y que se instauran por encima de la ‘poesía de los poetas’, aunque no necesariamente llegue a formar ‘mundo poético’ en el sentido que le dan a esta expresión Bachelard y Durand” (1995: 9).

a punto de dar el paso hacia el desolado y liberador grado cero en que culmina la modernidad" (Giordano 1995:9).

Muy probablemente, el excesivo esquematismo de Giordano en lo que dice relación con el cambio de macrorrelato de una década a otra no se compadece con la complejidad y pluralidad superpuesta en el tiempo de los registros de la poesía chilena de los años 60 a la fecha (recordemos que Juan Luis Martínez, cuyo trabajo desborda largamente el mero despliegue de un macrorrelato derrotista —poesía "inclasificable en los moldes habituales", según Soledad Bianchi (59)—, dio a conocer sus libros *La nueva novela* en 1977 y *La poesía chilena* en 1978). Giordano, sin embargo, apunta a una cuestión que juzgo de extrema relevancia: el hecho de que la poesía de los poetas post 73 que emerge en el contexto de la destrucción del orden democrático del país asume, en general, una distancia crítica no sólo con la contingencia inmediata sino también, y de un modo quizás central, con la capacidad del lenguaje poético para representar, en términos éticos, políticos y estéticos, dicha contingencia, al extremo de que, como veremos más adelante, algunos textos poéticos son en realidad textos metapoéticos, con la paradoja de que es precisamente a través de esta condensación textual tautológica ("un perro mordiendo su propia cola", diría Jorge Torres) que se realiza el registro de la historia. Es por los intersticios de un decir desrealizante que se cuele la realidad. O dicho de otro modo: la precariedad de la palabra poética para referir lo sublime del horror (objetivo y subjetivo) de lo dictatorial, en tanto el acto de habla mismo se lleva a cabo en condiciones de (auto) represión, funciona a la vez como tema y condición para la constitución de textos liberados o al menos severamente cuestionadores de las afiliaciones político-doctrinarias tradicionales. Representar, entonces, la precariedad de la representación es representar el hecho real de la precariedad, y acaso imposibilidad de representar las vastas dimensiones de una historia signada por la violencia, la represión, la inseguridad permanente. Así, la 'metapoésía' se vuelve testimonial, precisamente por dar cuenta de lo problemático que es atestiguar. En este sentido, la poesía de los años 80 y 90 se ve empujada hacia el "liberador grado cero de la modernidad", al silencio mismo de un decir desgarrado que hace agua por todas partes⁷.

⁷Zurita estima que "el aparecimiento de lo no dicho como eje ordenador del lenguaje" es una de las consecuencias claves del golpe militar en el sistema del lenguaje en uso: "La comunicación es necesariamente sucia, los términos han dejado de ser unívocos en el sentido más lato de la palabra para ser, en cambio, espectrales. Cualquier afirmación recorre necesariamente todo el rango que va de su contrario a lo no dicho, de su constatación a su desmentido" (6-7). Zurita, sin embargo, no considera el hecho de que lo "no dicho" en poesía venía ya apareciendo desde antes de 1973. Con todo, sí es efectivo que la "espectralidad" del lenguaje se vuelve moneda corriente de vastas proporciones después del golpe militar.

El mismo Giordano escribe en otro lugar:

La ficcionalización [en la poesía chilena de los años 80] no consiste [...] en una máscara totalmente ajena al sujeto, sino, por el contrario, parece llevar hasta una exasperación lírica una figura sentida como real y propia. La ficcionalización se transforma, entonces, en un desarrollo. Dicho de otra manera, este discurso logra una reapropiación de las técnicas de la ficción para expresar imágenes definitorias que se sienten o presienten verdaderas (1987:320).

La cita, a propósito de la poesía de José María Memet (n. 1957), se hace eco de la tesis de Cintio Vitier de que nos ha tocado vivir la poesía “no como literatura, sino como historia”, lo que equivale a decir, siguiendo siempre a Vitier, que la poesía se “distancia cada vez más de la ficción [...] para acercarse cada vez más a la encarnación” (citado por Giordano, 1987: 340). Sí, pero distanciarse de la ficción no es sino una forma especial de articular la ficción de manera que produzca precisamente el efecto de la encarnación, lo que en la práctica significa que la “encarnación” es una manera de decir que lo real se vuelve ficticio y a la inversa y que esa tensión no se resuelve ni a favor de uno ni de otro. La pluralización del sujeto de que habla Giordano puede leerse como el signo elocuente de la autoficcionalización múltiple con la que se constituye el yo. Se pone, así, en la superficie textual la referencia al hecho de que las simulaciones enmascaradoras y el consiguiente vaciamiento de la profundidad unitaria de un yo esencial, coherente e igualmente unitario, que se ha vuelto ahora plural, fragmentario, contradictorio, lejano de ese majestuoso yo colectivo nerudiano, son la nueva “profundidad” del ser; la nueva realidad que no puede constituirse sino a través de la ficción; la nueva ficción que no puede leerse-vivirse sino como historia real. Es por eso que el extraordinario florecimiento (en la periferia cultural) de la poesía en los años de dictadura y de la renaciente democracia constituye, de hecho, un signo de resistencia político-cultural y no sólo fenómeno literario en un sentido estético restringido⁸. De ahí el legítimo reclamo de Cárcamo de que, si la crítica quiere leer correctamente la poesía chilena de estos años, tiene que fijar la mirada en el proceso colectivo,

⁸Cabe aclarar que, si bien se observa una enorme proliferación de poetas de diversos niveles y edades a lo largo del país, son sólo algunas regiones las que desde 1975 hasta ahora poseen, como conjunto, una real presencia y constituyen un verdadero aporte en el escenario de la poesía chilena actual: Santiago, Valparaíso, Concepción y el sur de Chile desde Temuco a Chiloé, zona esta última objeto de interés del presente trabajo. Esto no quiere decir que en otros puntos del país no existan poetas de importancia y calidad; sólo que su labor, aislada por lo general, no se enmarca dentro de un proceso colectivo de alta complejidad dialógica.

articulado como resistencia-propuesta política y no simplemente como continuidad o discontinuidad de la tradición literaria a través de ciertas figuras presumiblemente señeras.

La poesía fue una formidable arma política en los años 70 y parte de los años 80. Y lo fue porque la crisis provocada por el golpe de estado obligó a recomponer globalmente la institución literaria, a recomponer los códigos poéticos, a hablar sin decir y decir sin hablar, a leer entre líneas, a aprender a deconstruir los manidos discursos del poder, a reimaginar la historia en/con la ficción, a reficcionalizar el presente para rescatar y recomponer el pasado y vice versa, a balbucear una nueva utopía (proceso que no ha terminado, por cierto; muy al contrario).

De esta manera, parece visible que la poesía se vio en la necesidad de contrarrestar un discurso público que interpretaba la historia y el presente a través del lugar común, el kish [sic] y la censura; pero, por otro lado, se vio también en la necesidad de recordar que la misma realidad era posible de ser sometida a las operaciones del lenguaje, fundando nuevas maneras de imaginar el mundo. Así, develación y enmascaramiento son claves permanentes de una escritura todavía en tránsito y búsqueda (Galindo 1994, 205).

No es de extrañar entonces que Riedemann (n. 1953) proclamara, en un texto escrito en 1984, que "se es poeta para la liberación": "El trabajo del poeta consiste en tornar sensible en el sujeto y de modo sintético, la relación existente entre ambos niveles de opresión [el de la "red interna" que constituye al sujeto y la "red externa" que "determina, condiciona y legisla la existencia de rasgos internos del sujeto, estableciendo así su opresión"] y expresar la posibilidad humana de alcanzar una forma de vida adaptada a las transformaciones continuas. En eso consiste la liberación" (1987:3). La "belleza" poética en sí misma se vuelve subversiva porque es ya una forma de reimaginar el mundo y, por lo tanto, de chocar con la ideología oficial intolerante y excluyente. Pero a la vez, como indica Alexis Figueroa, este "compromiso" ético nada tiene que ver con las viejas y previsibles adscripciones y/o militancias político-doctrinarias que alimentaron por años el imaginario de la izquierda chilena y cuyas raíces vienen de la época del Frente Popular (1938). "Hay una generación bastante cansada de la palabrería acerca de la 'función del arte y su praxis', una generación que se dedica a escribir, a inventarse a sí misma ella y su espacio de comunicación y la vida, no importándole acceder a los 'huecos' en lo oficial o la 'disidencia oficial'" (20).

¿Estamos ante una nueva ética, un nuevo código de valores que autoriza, "inescrupulosamente", a negociar con el poder sin cuestionar la alienación que esto podría implicar? Federico Schopf, por ejemplo,

hablando de *Primer arqueo* (en adelante PA) de Riedemann, desliza la acusación de que

[el sujeto de la escritura] no cuestiona suficientemente su propia interioridad. [Y] la escritura de Riedemann no se hace siempre cargo —ni en la aplicación de estos códigos ni en la indagación de su mensaje encubierto— de las ideologías implícitas que hay en estos usos aparentemente espontáneos de la lengua y sus códigos [se refiere a las jergas juveniles de moda], resultando, así, instrumentalizada por sentimientos y representaciones propios de la praxis social denunciada (1991:2).

La supuesta instrumentalización, sin embargo, bien podría no ser sino la necesaria y consciente concesión de la escritura en la negociación semiótica dentro de los límites del proyecto escritural de Riedemann. ¿No sería esto la asunción de una estrategia de elocución que pasa por un simulacro de enajenación o al menos un simulacro de no cuestionamiento de las bases propias, precisamente porque desmontar el lenguaje del poder dominante es una operación de encubrimiento/descubrimiento que sitúa al sujeto como si fuese él mismo parte de ese poder? Cabe aquí quizás invertir la afirmación de Foucault sobre el enmascaramiento del poder: la resistencia es tolerable (sobre todo si es resistencia a una dictadura que, impune e institucionalizadamente, violaba en forma sistemática los derechos humanos más elementales) sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí misma⁹. La negociación, entonces, debemos entenderla como estrategia de desgaste, como autosilenciamiento que funciona, no obstante, como estrategia de intercepción, selección y tergiversación del poder para beneficio de los propios proyectos de resistencia (el libro *Poemas encontrados y otros pre-textos*, de Jorge Torres, es magnífico ejemplo de esto último)¹⁰.

Tal vez estemos efectivamente ante una nueva ética cuyos alcances aún no pueden ser del todo percibidos. Nueva ética que comportaría una estética peculiarmente comprometida con la historia, caracterizada por el afán de refundar/reciclar el imaginario colectivo tensionando el lenguaje, la representación en sí misma, desde posiciones subalternas y/o periféricas, de resistencia en todo caso pero negociando con los mecanis-

⁹“El poder es tolerable sólo si enmascara parte considerable de sí mismo” (Foucault 105). Y sobre la resistencia al poder, el mismo Foucault afirma: “Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en una sociedad líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos en el interior de los propios individuos, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma, regiones irreducibles” (117).

¹⁰Sobre la obra de Jorge Torres y en particular sobre *Poemas encontrados y otros pre-textos*, remito a *En libre plática, Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1994 (Sergio Mansilla, Ed.).

mos ideológicos dominantes, impulsando una recomposición del presente desde y a través del pasado (real y/o (im)posible), legando así para “los días venideros” la huella de un tiempo de profundas escisiones¹¹. Apropiándonos una vez más de Benjamin, digamos que es posible leer la poesía chilena en el contexto de la dictadura (1973-1990) y en el de la transición a la democracia (1990-1994) como “una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido” (citado por Habermas, 23). Oportunidad que, dicho de un modo muy general, opera en dos direcciones que constantemente se interceptan y unifican: 1) hacia el pasado en tanto la revisión de la historia pasada ilumina el presente de la escritura (v.g. *Karra Maw'n*, de Riedemann; *De la tierra sin fuegos*, de Riveros; *En el país de la memoria*, de Chihuailaf; *Cipango*, de Harris; *De Indias*, de Nelson Torres, entre otros; libros que de diferente modo reconstruyen el pasado como metáfora del presente y viceversa); 2) hacia el futuro, en tanto el registro del presente-pasado y sus fisuras funciona como una deuda que se paga por anticipado a las generaciones futuras para que éstas puedan “rememorar los días felices de la memoria” así como “el oscuro café bebido antes que el sol se yerga” (Contreras) (v.g. *Palabras para los días venideros*, de Contreras; *Dawson*, de España; *El invierno, su imagen y otros poemas azules*, de Chihuailaf; *Los territorios*, de Trujillo; *Hijos, Baile de señoritas*, de Rosabetty Muñoz)¹². Sólo saneando el presente con la palabra, aprendiendo a convivir con sus fantasmas, sus precariedades más profundas y dolorosas, las generaciones venideras no tendrán que pagar una deuda con la historia como las generaciones presentes lo han hecho y lo están haciendo, aun cuando semejante redención anticipada del futuro sea en definitiva una empresa demasiado grande, imposible, para la poesía.

PRECARIEDADES DE LA ESCRITURA COMO REPRESENTACIÓN DE LA PRECARIEDAD DE LA HISTORIA

Una visión que despliega la oscilante oposición entre lo utópico (pasado) y lo antiutópico (presente) hallamos en *Karra Maw'n* (en adelante KM)

¹¹Schopf insiste en que la imaginación y la práctica poética de las “marginalidades” —respecto a una subcultura oficial a la que no se reconocía legitimidad—, en muchos casos suele reproducir la ideología de la “economía de libre mercado” supuestamente impugnada (cfr. 1990:27). Es así en efecto; pero esto no significa necesariamente la anulación de los impulsos dislocadores de la poesía como sí parece sugerir Schopf.

¹²Por cierto que todos los libros nombrados dialogan críticamente con la temporalidad histórica. Decir que unos libros “miran” hacia el pasado y otros hacia el futuro es solamente una estrategia metodológica, apoyada, eso sí, en el énfasis temático de estos volúmenes.

¹³Cuando revisaba la versión final del presente artículo, Riedemann publicó *Karra Maw'n y otros poemas*, Valdivia: El Kultrún, 1995. El libro incluye una segunda edición de

de Clemente Riedemann¹³. En el poema "Calidad del suelo, del agua y del aire en Karra Maw'n", que inaugura el volumen, enlaza la representación de un espacio geográfico en el pasado prehispánico (es decir, premoderno) de evidentes connotaciones paradisíacas con un estado de vida que era simultáneamente un estado de poesía permanente. Y esto porque lo utópico pasado en Riedemann, al menos en este libro, halla su lugar en la identificación entre vida y literatura, de modo que las cosas y las palabras son una distinción establecida en el marco de un orden posterior en el tiempo, disociador de las (id)entidades. Así, lo que podríamos llamar "caída" paradisíaca es la pérdida de un lenguaje primigenio que era literalmente el universo todo, el vasto espacio de la experiencia coincidente con el horizonte de las expectativas:

No era baldía aquella tierra.
Bastaba con mirarla sostenidamente
durante tres o cuatro lunas
y reventaban en los tallos
las metáforas¹⁴.

Y más adelante en el mismo poema:

Hablar en mapudungu,
murmurar apenas la lengua de la tierra
era hacer vibrar en el aire
la canción de la tierra.

Poesía hermética para el académico.
Poesía elemental para el habitante de la ruka:
como respirar de cara al puelche
o sacar peces del estero (KM,13).

La pérdida de este lenguaje-vida significa que "la lluvia/ se ha quedado sin poeta"¹⁴. "Se llora al no encontrarse las palabras/ que digan directamente lo que pasa/ Palabras como boyas/ flotando en la superficie de los

Karra Maw'n, cuyos textos aparecen con algunas modificaciones, y dos secciones más: "Santiago de Chile" y "Wekufe in NY", esta última dividida en cinco subsecciones. Se trata de un volumen que recoge poemas escritos a lo largo de casi 20 años y que continúa y profundiza las críticas a la historia oficial y la desmitificación irreverente de los estereotipos de la identidad chilena y extranjera, particularmente la norteamericana. Queda para otra oportunidad la realización de un estudio de este extenso y complejo libro.

¹⁴Notemos la citación invertida a «The Waste Land» ("La tierra baldía") de Eliot, que viene a confirmar que el pasado es la premodernidad utópica opuesta al ahora baldío donde, como dice Eliot, "You know/ A heap of broken images" [...] Only/ There is shadow under this red rock" ("conoces sólo/ un montón de imágenes rotas" [...] "sólo/ hay sombra bajo esta roca roja") (sección "The Burial of the Dead"/ "El entierro de los muertos"), versos 21-22 y 24-25, p. 10.

días" (67) ¿Cómo entender entonces el gesto de escribir? Volvemos de nuevo a la idea de poesía como dolor: la escritura es balbuceo de un hablar perdido; poesía inevitablemente "hermética" en la medida en que se propone llenar el vacío sin retorno del pasado por el hecho de que semejante refundación de las cosas es una empresa irrealizable, que no produce sino signos de una nada que, paradójicamente, es la realidad profunda de lo moderno.

El deterioro de lo paradisíaco en Riedemann está representado a través de diversos hechos históricos que, de uno u otro modo, han constituido situaciones de cambio, forzado y violento, de un determinado orden de relaciones: la conquista de América que significó la irrupción de "la maldad de Wekufe" en forma de modernidad capitalista europea en "aquella tierra" que antes "no era baldía"; la colonización alemana del sur chileno en el siglo XIX y la consiguiente marginación de indígenas que fueron arrinconados a los cerros, a las tierras estériles o a los baldíos de una ciudad marcada por brutales diferencias de clases.

la escuela de la maldad vino de afuera:
vino de España
con su espada y su cruz de hierro
vino de Alemania y después de los propios
chilenos

("Shalamankatún", KM, 37)

Más tarde el terremoto del 22 de mayo de 1960 vendrá a ser una situación de destrucción literal de la ciudad de Valdivia, ciudad que en KM será potenciada como espacio simbólico-alegórico de Chile, de Latinoamérica y aún de la modernidad toda. El terremoto, así, no es sólo la caída física de edificios o casas, sino, además, la caída de un estado colectivo de "equilibrio" de relaciones que estaban generando expectativas de plenitud plausibles de realización.

Todo se vino abajo, de una bofetada
como un sueño

("Destrucción de Karra Maw'n, KM, 53).

El último gran terremoto será el golpe de estado de septiembre de 1973 con sus funestas consecuencias destructivas en el orden de los derechos humanos; hecho que, significativamente, no se lo nombra en forma explícita en el libro, pero que es el tema central del volumen oblicuamente referido en todas las páginas. Karra Maw'n ("lugar de la lluvia", en lengua mapuche) es el espacio alegórico de las insolubles contradicciones históricas que signan las desigualdades de un presente en el que hasta la sobrevivencia física se ha vuelto un riesgo cotidiano. La memoria del

pasado es al mismo tiempo un testimonio del presente degradado. Sin embargo, el deterioro abre nuevos espacios de vida, pequeños e íntimos la mayoría pero poderosamente cargados de futuro.

Todo se vino abajo, de una bofetada
como un sueño.

Pero salió el sol
Y Karra Maw'n es agradable.
¡Oh Padre Ngënechén!

(“Destrucción de Karra Maw'n”, KM, 53).

Siete años más tarde, Riedemann publicaría “Las nubes de Magritte” (en PA, 1991), poemas donde reaparece el tema del pasado como referente “luminoso” que contrasta con las sombras de este presente signado por la nostalgia.

Oh, querida visión de los días luminosos. Oculta en tu vaho toda voluntad de crónica. Une el final a su principio. Que todo sea proceso, tránsito, karma instantáneo.

Oh, vagones cargados de nostalgia.
¡Salve el pájaro que las contiene y el huevo que les sirvió de hogar!
¡Salve el viento que las trae, las lleva y las endilga, de nuevo, a esta pupila, remotamente! (PA, 45)

En este poema se verbalizan algunas de las configuraciones imaginarias claves de la poesía de Riedemann que venían trabajándose desde por lo menos una década atrás con diferentes grados de complejidad; por ejemplo, que la linealidad histórica es un único presente extendido en el que el tiempo se condensa y se vuelve una confluencia de momentos plurales, de pasado, presente y futuro; realidades efectivas, posibles e imposibles, que en su conjunto forman eso que se llama presente histórico. La repetición de momentos de quiebres históricos es la reiteración de un único movimiento de ruptura y de reconstitución que adquiere diversos contenidos con diversos sujetos a lo largo de la historia. No puede, por consiguiente, haber propiamente crónica porque no puede haber narración del tiempo en la medida en que éste no es, en rigor, una secuencia lineal en la que eventualmente podríamos hallar puntos de partida y de llegada. Lo paradójico es que la unión del “final su principio” se hace apelando a un sistema retórico que es inevitablemente narrativo y que sí establece puntos de inicio y fin: en KM, desde el mundo prehispánico hasta los años 60 (para hablar de los años 70); en PA, desde 1990 a 1975, como si sólo ahora

¹⁵En la segunda edición de *Primer arqueo* (1991) se eliminan las fechas de los poemas. La primera es de 1989 y no incluye el poema “Las nubes de Magritte”.

podiera hablarse de esa zona encubierta en KM¹⁵. O sea, se establece una narración, lineal o in extrema res, para que "todo sea proceso" y a la vez "karma instantáneo". La visión de las nubes de Magritte lo es del tiempo y de la escritura-representación de éste.

PRIMER ARQUEO DE LOS CAUDALES DE LA HISTORIA

La última sección de KM, "Otros escritos de suyo pertinentes al plan jeneral desta obra" (61-81), se estructura como "relato" de la historia de la infancia del poeta-cronista, testimonio de su inserción social y cultural que lo sitúa contradictoriamente en el centro de la polaridad colonizador v/s colonizado desarrollada en las cuatro secciones anteriores del libro. Su condición de descendiente alemán, explicitada en el poema "El hombre de Leipzig" (KM, 29-30), ubicaría al yo autobiográfico de Riedemann, en principio, en el dominio del sujeto colonizador; pero el poeta rápidamente aclara que tenemos que sacudirnos del estereotipo de que los "cabezas amarillas" son todos agentes de colonización: también entre los emigrantes y entre los descendientes de éstos hay diferencias y que la realidad necesita ser vista sin los clichés alienantes ("Oh cliché, horrible necesidad", KM, 79)¹⁶. Si en las secciones anteriores KM despliega una visión tendiente a desmitificar la historia "épica" fundacional de Chile, en "Otros escritos..." "el desmontaje de la 'historia oficial' [se vuelve] descubrimiento de esas otras falsificaciones menores, personales, casi íntimas" (Galindo 1994:24); pero, a la vez, el "arqueo" de los caudales de la identidad histórico-cultural del sujeto hablante determina, entre otras cosas, opciones de lenguaje y escritura; autobiografía narrada con técnica de collage, lo que abre la ruta al descentramiento del yo pues su lenguaje es el que hablan las retóricas que transitan por los dominios de la exterioridad pública y/o de la documentación no literaria (en su origen).

¹⁶En uno de los textos que forma parte de la serie "Infancia del cronista" leemos:

El padre encajado de bruces
 en el motor de un automóvil.
 Veinte años después se marcharía
 motor inmóvil, hélice quebrada
 en la cureña insoslayable.
 sin que de nada le sirvieran
 el doble acierto de Watson y Crick
 ni el milagro alemán propiciado por Herr Erhard (KM, 66)

En efecto, el padre del poeta era mecánico reparador de automóviles y falleció en 1973, poco después del golpe de estado cuando su hijo Clemente se hallaba preso por los militares. Lo autorizaron a asistir al velorio de su padre, pero vigilado a cada paso por un soldado con equipo de guerra.

En rigor, entonces, el “primer arqueo” que Riedemann emprende de los caudales de la memoria y la poesía para representar una historia en la que confluyen lo colectivo y lo personal, no lo hallamos en PA sino en KM. Pero si en KM el poeta lo hace sobre la infancia y adolescencia recurriendo a las estrategias del collage cuyas raíces vienen de Teillier (cfr. “30 Años después” en *Muertes y maravillas*, 135-143) y Cardenal (e.g. *Homenaje a los indios americanos*), en PA se profundiza hasta alcanzar vastos caudales de realidad: desde la historia de la antigüedad egipcia hasta la memoria de la infancia escolar en el Colegio Salesiano de Valdivia (cfr. “Don Bosco me dio de comer”, 9), sin olvidar los difíciles momentos de los años 70 cuando el sufrimiento individual por la represión política lo es también de otros con quienes se comparten, solidariamente, los dramáticos efectos de la coerción autoritaria (cfr. “Los cabros cantaron qué pena siente el/ alma y después no se escucharon más cantos”, 24). Y ahora con un discurso de registros más amplios y más complejos también: reproducción del lenguaje antiacadémico de los sectores juveniles populares, ironía para con la moral y las posiciones políticas extremas que requieren afiliaciones casi religiosas (cfr. la sección “Moralejas” y el poema “Ventana para mirar ventanas que están/ mirando hacia acá”, respectivamente), humor por el recurso a lo grotesco, referencias realistas a la memoria de una infancia pesadillesca que subvierte la tradicional memoria idealizante del lar perdido, contraste expresionista entre los pequeños detalles cargados de belleza y ternura eróticas que sobresalen en ambientes grises y decadentes pero que constituyen signos de un vivir sin esos “horribles” clichés (cfr. los dos poemas de la sección “Zulema en gris” cuyo referente se sitúa en Valparaíso), exteriorismo cardenaliano para el tratamiento de la memoria histórica en “Shalamankatún”, entre otros registros.

Un sector importante de este libro recoge poemas que intentan persistentemente socavar las mistificaciones con que nuestra sociedad prefiere adormecerse, olvidando los abismos morales a los que ciertos sectores de la misma han sido capaces de descender [...] Las referencias a un orden político desquiciado, restrictivo y coercitivo, en el que la amenaza policíaca se cierne vigilante aun sobre espacios íntimos, privados, configurando una atmósfera orwelliana, cuya descripción se asume con amarga ironía, revela la tensión moral que articula la totalidad de esta escritura (Miralles 72).

En efecto, la historia como espectáculo (grotesco espectáculo, para ser justos), la mirada desmontadora de las máscaras o componedora de nuevas relaciones entre máscaras y el impulso del sujeto lírico de deslindar los signos inflados, falsos y falsificadores del espectáculo del poder,

de los otros signos verdaderos y auténticos de la vida cotidiana, son ámbitos temáticos centralmente referidos a lo largo del volumen. Galindo ha comentado PA atendiendo a lo que describe como “los desórdenes de la historia” en el sentido de que particularmente los poemas de la sección “Ventanas” abren espacio “al relato de pequeñas historias en las que el poeta como cronista muestra el curso fragmentario y paradójico de las vivencias del presente” y, una vez que el viento (el puelche) abruptamente ha desordenado los documentos de la historia “(la oftalmología histórica), el sujeto nos instala frente al sin sentido. La historia ha sido desordenada por el puelche y no hay vuelta” (Galindo 1994:28-29).

Precisemos la idea de desorden. La historia ha tenido un orden implacable y enajenante, poderosamente envolvente; pues bien, el cronista de PA, empeñado en una mirada desmitificadora sobre la historia opta por el camino del desorden y la confusión en la manera de referirse a ella: el recurso a una retórica irreverente que busca desmitificar los estereotipos de la moral y las buenas costumbres; el llamado a la heterogeneidad de las voces del hablante que hacen patente, por oposición, la voz única del dominador que procura uniformar los cuerpos y los espíritus. Desafinar el sonido de “la maquinaria de La/ Gran Ramera/ establecida” es la tarea del artista. Si hay desorden, éste ocurre en la representación carnavalesca de la historia, la que implacablemente, y sin sentido alguno del humor, aniquila al “atleta consumado” hasta que “el joven dobla la cabeza para siempre” (“El joven madrugador”, 53); aunque el joven porfiadamente continuará su carrera contra la muerte aun después de morir. El mensaje, al respecto, es claro: en la medida en que haya una poderosa voluntad de no claudicar, el poder autoritario no podrá neutralizar aquellos espacios de resistencia que caen fuera de sus dominios (“no pueden matarme dos veces”). Semejante empeño otorga sentido a un decir que se constituye con los lenguajes tomados como préstamos de submundos más o menos al margen de las instituciones “respetables” de la sociedad; lenguajes que ponen en evidencia cuán grotescas son las máscaras de las instituciones del poder (e. g. espectáculo de cabaret v/s espectáculo de la Corte Suprema de Justicia, “triste por el lado que se le mire”).

Ya el hecho de que los poemas estén ordenados “en estricto sentido de inversión cronológica, poemas escritos entre julio de 1989 y febrero de 1975”, delata un orden —el que fue invertido— cuyos límites cronológicos coinciden casi íntegramente con el período dictatorial en Chile.

Este sentido de inversión cronológica está marcado, por un lado, como una lectura de un pasado personal y colectivo —leerse a sí mismo es leer una parte de nuestra historia— y, por otro, como un conjunto de textos producidos en instancias diversas de escritura y cuya articulación provoca,

en este nivel, su lectura como un solo gran poema, pues tiene la crónica como eje subyacente de su textura. (Galindo, contraportada de PA).

Crónica de una historia, esa que nos debe “los días más felices”, mediante registros diversos que buscan, con un yo que asume imágenes identificatorias cambiantes, develar la condición de espectáculo de ínfima calidad del acontecer de la historia. Ante los artificios de triste opereta de la historia oficial, Riedemann reivindica el poder vital de un espectáculo de cafetín como el de la vedette Maggie o de ese otro espectáculo de temprana juventud que el joven voyeur de entonces percibe a través de su ventana: la redondez insinuante de los senos de muchachas que no fueron ni son las “señoras” integrantes del “voluntariado femenino” pero que llenan el paisaje de los mejores días de la memoria¹⁷. La apuesta de Riedemann en este libro pasa por hablar de la historia invirtiendo su orden, desordenando su sistema de jerarquías, desmitificando carnavalescamente las representaciones estereotipadas de personajes que se han vuelto (o pueden volverse), a pesar de ellos mismos incluso, significantes ideológicos del establishment: Gabriela Mistral, Sor Teresa de los Andes, Cecilia Bolocco, Mahoma, Moisés, Marx, hasta Andy Warhol y The Beatles; cada quien ahora situado en lugares “impropios” para su naturaleza, pero perfectamente coherentes con la mirada iconoclasta de alguien “aburrido de ser chileno en Chile”, cansado de los horribles clichés¹⁸.

¹⁷El gobierno militar creó una organización de mujeres que lo apoyara; fue el Centro de Madres de Chile, dirigido por la esposa del general Pinochet. La retórica oficial se refería a estas mujeres, mayoritariamente de clase alta derechista y de clases populares muy bajas, como “fuerzas del voluntariado femenino”.

¹⁸Uno de los poemas de PA que más sugestivamente desarrolla el tema de la carnalización de la historia es “Los ojos cerrados de la esfinge”, del que transcribo un fragmento:

“Well, well”—dijo—, “All you need is love”—dijo.

Fue así que, conmovidos los poderes naturales
ante palabras tan maravillosas, abrióse *ipso facto* la
ventana dejando el puelche revoltijo de ojos por el cuarto.

Ordené a los risueños dedos que atrapasen, para la esfinge,
un par de ellos. Mas, no fue posible el concierto en esa hora.

Sor Teresa lucía los anteojos del Dany Ortega.

El Andy tuerto, con un ojo de prostituta.

La esfinge era ahora la misma Gabriela y todas las concubinas
de los faraones escribían poesías.

Mahoma entraba en un café-porno de Hamburgo.

Marx cantaba canciones de los Beatles, mientras Moisés

se empinaba una Coca-Cola y el cola ponía el culo al puelche (19-20).

Consideraciones más detalladas sobre este poema, el lector las hallará en el artículo de Oscar Galindo “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia”, *Paginadura* 2(1994): 17-30.

Pero esta mirada irreverentemente "postmoderna" sabe también reconocer a los personas/personajes auténticos que hay en ese mar de espectáculos decadentes y de falsas superficies. Don Bosco es el primero:

Cuando los tiranos descargaron
su temporal sobre mi mesa
Don Bosco me dio de comer.
(Y de un tipo así no es preciso dar
mayores explicaciones)

("Don Bosco me dio de comer", 9)

Le siguen varios más: Ronnie Moffit, María Loreto Castillo, ambas asesinadas por los servicios de seguridad de la dictadura; Beatriz Allende, hija de Salvador Allende y que se suicida en La Habana; Carmen Gloria Quintana, quemada con gasolina por los militares; Magritte, el pintor; Guille y la Mafalda, los célebres personajes de las tiras cómicas de Quino; la Maggie Lay, vedette; Zulema, una regente de prostíbulo, entre otros personajes anónimos como esa "señorita maravillosa" que "ofrece el traste/ en circunstancias/ que el caradura/ no ha pedido aún/ su mano" ("Señorita poco seria", 37).

PA despliega, pues, una mirada que se organiza sobre la base de oposiciones duales que, a su vez, inducen al lector a tomar partido a favor o en contra de la realidad que se nos propone. El mismo lenguaje irreverente con que están escritos varios de los poemas del volumen funciona como provocación para el lector que se acomoda ante la poesía esperando hallar siempre un lenguaje "bello" y delicado. Riedemann, al dejarse hablar con desparpajo por los proferimientos de lo "feo", lo irreverente y provocativo, atenta contra las expectativas y convicciones de un lector no acostumbrado a problematizar los estereotipos. Así, PA traza límites entre lo verdadero y lo falso en sentido moral; los sujetos auténticos y solidarios se oponen a aquellos caracterizados por la artificiosidad de ser divos o divas al servicio del poder dominante. El rostro quemado de Carmen Gloria Quintana será, en este contexto, el "verdadero rostro de la patria" en contraste con el bello pero "falso" rostro de Cecilia Bolocco; la Maggie con su espectáculo de cabaret "nada tiene que envidiarle a las fuerzas del voluntariado femenino"; los "cabros" que cantan el tradicional vals difundido por Violeta Parra "Que pena siente el alma" son los verdaderos artistas y no Don Francisco y sus artistas invitados a Sábado Gigante, un programa de variedades de televisión¹⁹; el prostíbulo

¹⁹Hay aquí también una alusión indirecta a ciertos testimonios de personas torturadas sobrevivientes que aseguran que, mientras se los torturaba, pudieron oír que en la habitación contigua otros agentes, o los mismos torturadores en momentos de descanso, se entretenían mirando Sábado Gigante. Así se dieron cuenta que entonces era día sábado.

de la "tía" Zulema, por su efecto desjerarquizador de los roles establecidos (el padre, el profesor jefe, el fiscal de la Corte, todos acuden al local y se igualan en el rito orgiástico), viene a ser el espacio de lo auténtico que se recuerda/imagina con cariño porque ahí está el lugar de la fuerza bullente del vivir, donde ocurre la iniciación sexual, en contraste, por ejemplo, con el espacio de la justicia (remedo de justicia) en la Corte Suprema. En PA, lo dionisiaco no se opone a lo apolíneo, sino a lo esperpéntico disfrazado de apolíneo: la belleza "perfecta" de la Miss Universo Cecilia Bolocco oculta la podredumbre de una historia montada sobre el engaño calculado, la injusticia, la violencia y la impunidad.

De KM, Riedemann incluye en PA el poema "Shalamankatún", el que precisamente se estructura como contrapunto entre el discurso mapuche subalterno y el discurso blanco dominante (secciones 2 a 5 del poema); contrapunto enmarcado por las secciones iniciales y finales proferidas por el hablante básico que adopta siempre una postura de denuncia de los atropellos y defensa de los vencidos.

"La tierra nos pertenece.
 Cuando llegamos, sólo estaba el mamut
 hundiéndose de a poco en los pantanos.
 El pejerrey estaba solo
 memorizando la luz del ventisquero.
 Sólo estaba el halcón
 agitando hacia el sol sus alas.
 La tierra es nuestra.
 Para siempre la hemos heredado
 y perverso es quien nos la quiere
 con barriles de chicha de manzana
 o con patadas, simplemente"

Y la réplica del colonizador en la sección siguiente:

"¿Para qué queréis la tierra?
 No sabéis qué hacer con ella.
 Sembráis, nada más, para llenar el buche.
 No planificáis vuestra economía.
 No hacéis *marketing*.
 Os devoráis el grano destinado a la semilla.
 Con el maíz elaboráis bebidas espirituosas.
 ¿Decís que vuestros ritos son sagrados?
 ¿Dónde están las iglesias?
 ¿Qué dioses son los vuestros que no les alzáis ni una sola astilla?
 Y lo peor de todo:
 cada varón de vuestras tribus

coge cinco o seis mujeres para sí solo”

(“Shalamankatún”, 29-30)

El esquema contrastivo vuelve a repetirse en las secciones 4 y 5, poniendo así de manifiesto, una vez más, la tendencia general que anima al libro: el despliegue de una oposición dual entre víctimas y victimarios en el marco de un orden de violencia y dominación. A partir de esta oposición fundante, PA se compromete con un recuento (“arqueo”) de los modos cómo las víctimas resisten con actos y con palabras a las interpelaciones de las estructuras del poder y de sus significantes ideológicos sobre la conciencia del sujeto subalterno. Ya sabemos que el hablante de PA se identifica con las víctimas, de modo que al hablar de cómo otros resisten, exhibirá sus propias estrategias de subversión de la relación dominante-dominado. Subversión que ocurrirá en sus proferimientos —la escritura—, lo que dará paso a un “discurso conversacional que articula la emotividad y la ironía con la directa referencialidad [que problematiza] parte de nuestra mitología colectiva” (Galindo, contraportada de PA).

El afán desmitificador, la asunción de una retórica que parece salir de la vía pública, pero que no olvida su inscripción en el engranaje de la literatura, son parte de un mismo intento por transparentar una opción tanto por la vida como por las palabras (Galindo, contraportada de PA).

Asunción de una retórica que, como ya he adelantado, se constituye mediante diversos registros, los que, por lo mismo, dan paso a un sujeto que asume diversos modos de presentación, pero siempre hablando contra el “temporal” de los tiranos. La figura del sujeto dibujada como un yo animado por una poderosa voluntad de vivir y que se expresa con un lenguaje emotivo de resonancias un tanto románticas, bien podría considerársela como la imagen rectora de este hablante en la medida en que los versos que así lo dibujan se hallan reproducidos en versión facsimilar, con letra manuscrita del autor, en la portada del libro:

Si cada mañana me levanto es porque estoy cierto
que la vida me adeuda los días más felices.
Y si acaso no fuese de ese modo mi destino
me levantaría lo mismo de todas maneras.

Como sujeto que evoca el pasado de la infancia, el yo asume, en los poemas iniciales, el rol de memorialista desde un presente que otorga la suficiente perspectiva para juzgar el carácter positivo o negativo de ciertos datos de realidad en el pasado. Si de Don Bosco, quien le “enseñó a leer”, “a escribir” y le “dio de comer”, es un tipo del que “no es preciso dar/mayores explicaciones”, de Gabriela Mistral, en cambio, sí es preciso dar explicaciones: lo que al hablante en el pasado le mostraron no fue

Gabriela poeta, la “verdadera”, sino Gabriela profesora como figura acartonada puesta al servicio de las mitologías colectivas que naturalizan lo artificioso, lo falso, la ausencia de vida plena.

Me la pusieron fome y dura sobre el pupitre
con cruces, ahogada, bajo una capa de barniz
amarillento [...]

Me la entregaron en pesadillas
dirigiendo corros de huérfanas
en las afueras de las cámaras de gases.
Con sentimiento de culpa me la escribieron
y nos la premiaron de puro avergonzados.
¡Ay Lucila, por qué te engabrielaste!
¿Por qué, en Chile, son tan pocos
los que se quieren tal como los nacen?
Me la impusieron profesora y no poeta, ovalada
en estampitas, con su Pentateuco y sus tacones
hundiéndose de a poco en lodos meridionales
¡Cuán áspera y fea me la leyeron!

(“Me la pusieron fome por delante”, 10)²⁰.

Esta incompatibilidad fundamental entre el yo y Gabriela “engabrielada” arranca del hecho de que el sujeto enunciante se ve esencialmente ligado a la tierra, a los espacios libres (y sureños) que revientan los clichés:

Nunca pudo viajar conmigo su equipaje.
Capitán de ríos turbios, buceador de oscuros
lagos, vagabundo en Mehuín y Carelmapu
nunca vi su rostro en la espuma de los mares
ni sus pasos en la arena de la tarde.

(“Me la pusieron fome por delante”, 10)

Esta disonancia básica entre el yo y ese mundo construido a la medida de quienes controlan “las maquinarias de La/ Gran Ramera/ establecida”, es uno de los ejes estructurantes claves de PA; oposición que viene nuevamente a reforzar la visión dual de las cosas, aunque esta dualidad no se resuelva sólo como un (des)encuentro de dos esencias cuyos contenidos específicos estarían determinados de una vez y para siempre. Es justamente la identificación del yo con una imagen de sujeto-artista contestatario, cuyas energías vienen originariamente de espacios periféricos (África) y del arte (el jazz), lo que da paso a la identificación (que se traduce en homenaje) con Miles Davis, cuya música sincopada desafina las maquinarias de la Gran Ramera.

²⁰“Fome” es un chilenuismo muy difundido que significa “poco o nada interesante; aburrido e insulso”.

León o pantera
 pero África
 de un modo u otro
 luqueando
 amurallado en el gafaje
 a todos esos tipos
 atrapados
 en las autopistas
 del sur
 los ojos
 semáforos pervertidos
 alucinados de dolor
 desafinando
per secula seculorum
 —contrapunto
 de un modo u otro—
 las maquinarias de La
 Gran Ramera
 establecida.

(“Miles Davis”, 11)²¹.

Miles Davis, “amurallado en el gafaje”, es el contrapunto de Gabriela Mistral “ovalada en estampitas”; pariente directo del “cocacolero” Andy Warhol, de Moisés empinando una coca-cola, de las concubinas del faraón que ahora escriben poesías, de Sor Teresa luciendo los anteojos del Dany Ortega, de Zulema, de la Susy, de Guille y la Mafalda, de Maggie “meneando el queque”²². La Gabriela de tacones, en cambio, se correlaciona con los que vigilan a Rodríguez en un ambiente orwelliano, los que leen a Marx exclusivamente, Don Francisco, los tipos que en el kindergarten se burlaban del chicuelo porque “no tenía cartuchera de cuero/sino un canastillo de plástico rojo”, del “forajido que ahora es alcalde de la ciudad” y que en su momento fue uno de los que se burlaban en el kindergarten del niño que entonces era el poeta. Se trata, pues, de un contrapunto que se extiende por todo el libro y que va siendo “actuado” por diversos personajes.

Si en un comienzo el sujeto hablante del libro habla como memoria-
 lista del pasado infantil y adolescente, muy pronto lo hará como testigo

²¹“Luquear” es un chilenismo derivado del inglés to look; significa “espiar o mirar atenta, desconfiada y escrutadoramente una situación”, “Gafaje” es un neologismo del autor que alude a gafas (lentes de sol) oscuras que no dejan ver los ojos de quien las usa.

²²“Menear el queque”, expresión chilena para designar los movimientos eróticos de la mujer que se desviste en su espectáculo de striptease.

crítico de la contingencia presente (cfr. “La Gran Papa”, 12-13)²³. En la sección “Ventanas”, el sujeto enunciante se vuelve una especie de actor de comedia de humor negro que habla interpelando a los destinatarios Rodríguez y Willy en tono irónico y con una mirada implacablemente desmitificadora de ciertos lugares mitológicos de la realidad cotidiana, como la presuntamente inviolable intimidad de la vida privada y la cursilería de los sentimientos amorosos (cfr. “Te miran el culo desde arriba”, 16-17, y “Las ventanas grandes se ven chiquitas/ desde lejos”, 23). Cuando el yo habla en primera persona, lo hace como personaje múltiple: a veces tendrá las características de una voz irónica que “relata” una historia de metamorfosis e intercambios desjerarquizantes (e. g. “Los ojos cerrados de la esfinge”); otras, aparecerá como voz que reflexiona sobre los múltiples fondos de la realidad (“Ventana para mirar ventanas que están/mirando hacia acá”, 21), o bien como voz autobiográfica que habla de experiencias personales del sujeto poeta en un tono que deja ya de ser irónico (e. g. “Rewind”, 26). El hablante como cronista de la historia colectiva aparecerá en “Shalamankatún”; como narrador de sus propias historias personales acontecidas en Valparaíso, lo hará en la sección “Zulema en gris”, pasando antes, en la sección “Moralejas”, por la asunción de un modo antipoético y humorístico de proferimiento lírico cercano al de Nicanor Parra.

A medida que avanzamos en el libro, es decir, a medida que retrocedemos en el tiempo, los poemas se van volviendo más alegóricos y con un tono más personal y menos irónico, hasta llegar al poema final (y primero), “El poeta habla de sí mismo”, donde hallamos el desdoblamiento originario del personaje-poeta viéndose desde los ojos de un otro que es él mismo:

Si yo apareciera detrás de la puerta
y me saludara
sentiría miedo de enfrentar
mis propios ojos
con los ojos del que entra
y no reconocerle.
Comprendería lo que ven
aquéllos a los cuales no amo
cuando los miro con los ojos
del que aparece detrás de la puerta
sin sonreír (55).

²³La Gran Papa es el nombre de un bar donde acontece la anécdota que da origen al poema (cfr. nota explicativa del propio autor). La expresión alude también a aquello que aparece como el Gran Negocio, el “dorado” del sistema económico o de cualquier utopía en general.

Si el yo mira a quienes no ama (y ya sabemos quiénes son) con los ojos del "otro" que aparece sin sonreír detrás de la puerta, significa entonces que la mirada hacia el otro no amado ocurre desde una subjetividad que asume diversos personajes y que habla con las voces de otros que lo constituyen en su polifonía. En este sentido, bien podríamos afirmar que todos los personajes en los poemas anteriores son la expansión y pluralización del primer personaje-otro que aparece "detrás de la puerta". Asimismo, ver el escenario de la historia, en el que el propio yo es un actor más, desde la ventana que da a otras ventanas que miran hacia acá, es una operación que ocurre desde un yo-otro, constituido "fuera" de sí mismo, que se metamorfosea constantemente en la medida en que su naturaleza (cambiante) se supedita a los lenguajes que lo hablan desde la exterioridad. Se trata, en consecuencia, de un yo enajenado en el sentido de que se constituye como uno mismo propio desde y con la ajeneidad del otro. Es aquí precisamente donde cabe la crítica de Schopf de que el sujeto de Riedemann, en este libro, no alcanzaría a deconstruir los códigos y las expresiones del paradigma representacional que quiere desmitificar; esto porque el sujeto lírico terminaría siendo hablado, enajenadamente, por la exterioridad que lo coparía completamente.

La versatilidad de este sujeto enunciante de mil caras constituye, a mi entender, uno de los aspectos más sugestivos del libro. En efecto, si el sujeto tiene mil caras, mil caras tendrá también el objeto; vale decir, la realidad mirada por el sujeto se vuelve múltiples ventanas que dan a nuevas ventanas, lo que equivale a atentar radicalmente contra el relato monológico de una historia vista por el sujeto igualmente monológico del poder autoritario con sus agentes de espectáculo. Pero no alcanza a deconstruirse la oposición binaria a la que ya me he referido más arriba; permanece incólume por debajo de la multiplicidad de las ventanas y los espejos. Y en este punto, PA reproduce, como ocurre con la generalidad de la poesía del "contragolpe", la estructura representacional binaria del discurso machacón del autoritarismo dictatorial. Pero a la vez queda claro que el esquema maniqueo que dividió (y divide aún) profundamente la conciencia colectiva chilena, dio paso a una escritura carnavalesca como la de PA que logra hacer ver la artificiosidad de los estereotipos "naturales" del establishment; tan artificiosos y arbitrarios como imaginar a Marx cantando canciones de los Beatles.

EL PASADO Y FUTURO INALCANZABLES

Hans Schuster, refiriéndose a *Los malos pasos* de David Miralles, señala:

A la par de lo real, esta reflexión metapoética establece que el pasado remoto es tan inalcanzable como el futuro; por lo tanto, la imaginación

y las palabras asumidas en su precariedad, desbordan el espacio íntimo de la historia, que en su brutalidad más reciente hacen de la historia de Chile una triste antología de crueles desmesuras (38).

Cita que nos confirma, una vez más, que la representación del pasado es, en verdad, una manera oblicua de hablar de un presente de “crueles desmesuras”. En algunos casos, el pasado tendrá un carácter fantasmal cuya certeza en relación con su existencia propiamente histórica no es sino un “hecho” construido como utopía que hace posible ver a trasluz las fisuras del presente. Lo verdaderamente perdido fue la posibilidad de haber construido un futuro más promisorio que el que le tocó vivir a los chilenos entre los años 70 y 80. Por otro lado, el pasado toma a veces la forma de una representación de hechos traumáticos de la historia colectiva (e. g. la Conquista de América); otra aparece como un “origen” técnicamente ahistórico; en otros casos la referencia es a la infancia. En general, el pasado es visto como esos instantes en que las “crueles desmesuras” actuales no habían aún ocurrido, aunque abundaban ya los signos ominosos de la crisis e, incluso, ya acontecía una barbarie que se reeditaría, en otro contexto y con otros actores, en el presente de la escritura.

Riedemann, hablando de un libro suyo en preparación (*Toponimia*), señala:

Es un estudio de la infancia, no a la manera de Teillier por ejemplo, [un intento] de buscar ahí un paraíso vedado; esto del paraíso vedado es un concepto que ha soñado Walter Höepler para oponerlo a Paraíso Perdido²⁴. Es más bien un estudio de la infancia para tratar de retratar cierta pureza en la relación humana que la dictadura pervirtió, y que, para mi sorpresa —soy una persona ingenua en este sentido—, estos primeros años de transición han ratificado (Zerán 5, entrevista).

“He aquí el tiempo de los Asesinos”, escribió Rimbaud hacia 1873-74, cien años antes del traumático 1973 en Chile. Pero si Rimbaud entonces hablaba de la “barbarie moderna” para referirse simbólicamente a las

²⁴Walter Höepler (n. 1944), poeta y profesor de literatura. Fue el único poeta vinculado directamente con el grupo “Trilce”, de Valdivia, que permaneció en la Universidad Austral después de 1973 y cuya presencia fue el nexo entre los nuevos poetas y la poesía chilena de la promoción de los años 60. Vínculo que se rompe en 1978, cuando por motivos políticos, Höepler es exonerado de la Universidad Austral y emigra a Alemania, donde permaneció hasta algunos meses.

Para un panorama sobre el grupo “Trilce” y su incidencia en la poesía del sur de Chile, véase Epple, “Veinticinco años del Grupo Trilce”, *Paginadura* 1(1989): 67-80. También González Cangas, “Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes (Notas para un re-cuento e interpretación)”, *Zonas de emergencia*, editores Bernardo Colipán F. y Jorge Velásquez R., Valdivia: Paginadura Ediciones, 1994: 155-183.

ciudades, esta "barbarie" se convertiría en una brutal realidad en un país ocupado por su propio ejército. Si la disociación del sujeto, su nostalgia por un pasado/futuro imposible, es una condición propia de la modernidad, ésta se historiza violentamente en el contexto dictatorial chileno²⁵. Es ésta la situación que obliga a leer la poesía chilena de los años 70 y 80 como testimonio, como discurso de denuncia y resistencia, con una marca indeleblemente política.

OBRAS CITADAS

- ALONSO, MARÍA NIEVES; MESTRE, JUAN CARLOS; RODRÍGUEZ, MARIO; TRIVIÑOS, GILBERTO. "La diáspora", *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Santiago: IMPRODE/CESOC. 1989: 9-52.
- BIANCHI, SOLEDAD. "Una suma necesaria (Literatura chilena y cambio: 1973-1990)", *Revista Chilena de Literatura* 36 (1990): 49-62.
- CÁRCAMO, LUIS ERNESTO. "Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los 80", *Paginadura* 2 (1995): 31-45.
- CARDENAL, ERNESTO. *Homenaje a los indios americanos*. Santiago: Universitaria, 1970.
- CARRASCO, IVÁN. "Poesía chilena actual: no sólo poetas", *Paginadura* 1 (1989a): 3-10.
- . "Poesía chilena de la última década (1977-1987)", *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989b): 31-46.
- CONTRERAS, MARIO. *Palabras para los días venideros*. Ancud: Ediciones Archipiélago, 1984.
- CHIHUAILAF, ELICURA. *El invierno, su imagen y otros poemas azules*. Santiago: Ediciones Literatura Alternativa, 1991.
- . *En el país de la memoria (Maputukulpakuy)*. Quechurewe-Temuco, 1988. (Edición particular de 75 ejemplares).
- EPPEL, JUAN ARMANDO. "Veinticinco años del Grupo Trilce", *Paginadura* 1 (1989): 67-80.
- ELIOT, T. S. "The Waste Land"/ "Das wüste Land", *T. S. Eliot und Das wüste Land*. Ed. Ed. Eva Hesse. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973: 9-53, (edic. bilingüe inglés-alemán).
- ESPAÑA, ARISTÓTELES. *Dawson*. Santiago: Bruguera, s/f. [1987]
- FIGUEROA, ALEXIS. "Alexis Figueroa: ¿Cuál es la provincia?", *Poesía Diaria* 10 (1987-1988): 17-21.
- FOUCAULT, MICHEL. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1986.
- GALINDO VILLARROEL, OSCAR. "Escritura, historia, identidad: Poesía actual del sur de Chile", *Poetas actuales del sur de Chile, Antología crítica*. Oscar Galindo y David Miralles, editores. Valdivia: *Paginadura Ediciones*, 1993: 203-236.
- . "La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia", *Paginadura* 2 (1994): 17-30.
- GIORDANO, JAIME. "Poesía chilena actual: ficción e historia", *Dioses, antidioses. Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción: Ediciones IAR 1987: 325-342.
- . "Tomás Harris: macrorrelato con carrozas", *Paginadura* 2 (1995): 9-16.
- GONZÁLEZ CANGAS, YANKO. "Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes (Notas para un re-cuento e interpretación)", *Zonas de emergencia*, editores Bernardo Colipán F. y Jorge Velásquez R., Valdivia: *Paginadura Ediciones*, 1994: 155-183.

²⁵Cfr. *Iluminaciones* de Rimbaud, especialmente los poemas "Mañana de embriaguez" y "Ciudades".

- HABERMAS, JÜRGEN. *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Madrid: Taurus, 1989 (trad. Manuel Jiménez Redondo).
- HARRIS, TOMÁS. *Cipango*. Santiago: Ediciones Documentas/ Ediciones Cordillera, 1992.
- MANSILLA, SERGIO. (Ed.). *En libre plática. Propuestas de lectura de una cierta zona de la poesía chilena. Aproximaciones a la poesía de Jorge Torres*. Valdivia: Ediciones Barba de Palo, 1994.
- MARTÍNEZ, JUAN LUIS. *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo, 1977.
- . *La poesía chilena*. Santiago: Ediciones Archivo, 1978.
- MIRALLES, DAVID. "Primer arqueo: Los momentos de una palabra lúcida y vital", *Paginadura* 2 (1994): 70-73.
- MUÑOZ ROSABETTY. *Hijos*. Valdivia: El Kultrún, 1991.
- . *Baile de señoritas*, Valdivia: El Kultrún, 1994.
- RIEDEMANN, CLEMENTE. "Apuntes para una acción escritural", *Eurídice. Revista de Literatura Chilena* 1 (1987): 3-4.
- . *Karra Maw'n*. Valdivia: Editorial Alborada, 1984.
- . *Primer arqueo*. Valdivia: El Kultrún, 1991, 2da. edic.
- . *Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995.
- RIMBAUD, J. ARTHUR. *Iluminaciones*. Madrid: Visor Libros, 1991 (versión de Cintio Vitier).
- RIVEROS, JUAN PABLO. *De la tierra sin fuegos*. Concepción: Ediciones del Maitén, 1986.
- SCHOPF, FEDERICO. "Algunas consideraciones", prólogo a la antología *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Ed. Erwin Díaz, Santiago de Chile: Documentas: 1990: 7-30.
- . "Las fronteras de la violencia", suplemento *Literatura y Libros* 161, *La Época*, domingo 12 de mayo de 1991: 1-2.
- SCHUSTER, HANS. "Los malos pasos o el testimonio de la memoria colectiva". *Pluma y Pincel* 162 (1993): 38.
- TEILLIER, JORGE. *Muertes y maravillas*. Santiago: Universitaria, 1971.
- TORRES, JORGE. *Recurso de amparo*. Valdivia: Edic. particular, 1975.
- . *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia: Ediciones *Paginadura*, 1991.
- TORRES, NELSON. *De Indias*. Santiago: Imprenta San Cristóbal, 1993.
- TRUJILLO, CARLOS. "Presencia de Vallejo en la poesía chilena de hoy", *Alpha* 9 (1993): 105-112.
- . *Los territorios*. Castro: Ediciones Aumen, 1982.
- ZERÁN, FARIDE. "Riedemann y la utopía" (entrevista). *La Época*, domingo 20 de junio de 1993: 4-5.
- ZURITA, RAÚL. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.