

Clemente Riedemann: deseo de una historia y de un lenguaje vedados*

Sergio Mansilla Torres

En este artículo se ensaya una lectura de la poesía chilena del "contragolpe" atendiendo a su relación con la historia: cómo esta poesía imagina la temporalidad histórica y las respuestas que ofrece a una situación de urgencia, como lo es la vida cotidiana en el período de la dictadura militar chilena. En este marco, se examina parte de la obra de Clemente Riedemann, poeta del sur de Chile, en términos de pesquisar la representación poética del pasado y del presente históricos y la dimensión política de su poesía.

Clemente Riedemann: Desire of a prohibited history and language

In this article, the author proposes a reading of the Chilean "counter coup d'état" poetry, placing the focus in its relationship with History: How this poetry imagines the historical temporality and the answers that it gives for daily life, seen as an urgent situation in the period of the Chilean dictatorship. Within in this frame, a part of Clemente Riedemann's poetry is studied in order to examine the poetical representation of the historical past and present and the political dimension of his poetry.

LA FICCION POETICA COMO RESISTENCIA POLITICA EN LA POESIA DEL CONTRAGOLPE

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 1990-95. 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 años¹. En un artículo

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación Interno N° 304-17, financiado por el Departamento de Investigación y Postgrado de la Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile.

Estoy pensando en la obra de poetas que se perfilan como tales sólo con posterioridad a 1973: en rigor, la "generación del contragolpe" que emerge entre 1975 y 1982 aproximadamente. (Debo al poeta y crítico Eduardo Llanos Melussa la expresión "generación del contragolpe."). Alonso *et al.* puntualizan algunas características de la poesía de esta "generación": "la flexibilidad" 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" (9-52).

cuyo propósito es rastrear ciertas 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" ("Presencia" 106-7). El juicio de Trujillo, si bien exacto en lo tocante a los poetas por él comentados, requiere de alguna precisión.² 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 / ausencia de escritura (voz / silencio, página escrita / página en blanco), memoria histórica / olvido, confianza en la palabra poética / desconfianza y escepticismo, realizaciones plenas del ser / ausencia de realizaciones o realizaciones fallidas del ser, utopía / cuestionamiento radical de la utopía, solidaridad comunitaria / soledad del sujeto, ruptura / continuidad con la tradición poética. Estas oposiciones podrían multiplicarse; pero lo importante es que existe, por encima de cómo se despliegan y se intersectan en trabajos específicos de determinados poetas, por lo menos un eje común en la poesía del contragolpe: su fundamental y problemática conciencia histórica. Deviene, así, discurso que cuestiona 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 para la satisfacción de los deseos de justicia, libertad y plenitud ontológica del existir histórico:

La poesía chilena emergente de los '80 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 particulares, en el proceso creativo desarrollado en los últimos años, resulta imposible disociar escritura y política, literatura y sociedad. (Cárcamo 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. Este es representado, más bien, por un rico tejido plural y colectivo de prácticas poéticas. (33)³.

La poesía de los poetas post 1973 que emerge en el contexto de la destrucción del orden democrático del país asume, en general, una distancia crítica no sólo con

² Trujillo comenta a Gonzalo Rojas, poeta de evidentes raíces vallejianas, 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". Notemos que Trujillo llama "generación post-golpe" al grupo de poetas que en el presente trabajo denominamos "generación del contragolpe".

³ Cárcamo 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. Por otro lado, su propuesta de lectura 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" (31-45).

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. Como veremos más adelante, algunos textos poéticos son en realidad textos metapoéticos, con la paradoja de que es justamente a través de esta condensación textual vuelta sobre sí misma que se realiza el registro de la historia. Representar, entonces, la precariedad de la representación es representar el hecho real de la precariedad y, a la vez, la imposibilidad de representar las vastas dimensiones de una historia signada por la violencia, la represión, la inseguridad constantes. La "metapoésía" se vuelve testimonial, precisamente por dar cuenta de lo problemático que es atestiguar⁴.

Esto explicaría, entre otras cosas, la recurrente ficcionalización del sujeto poético:

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. (Giordano 320).

La cita, a propósito de la poesía de José María Memet, 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 340). 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 a favor de ninguno. Se pone, así, de manifiesto que las simulaciones enmascaradoras y el consiguiente vaciamiento de la profundidad unitaria del yo 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. El yo se ha vuelto ahora plural, fragmentario, contradictorio, lejano de ese majestuoso y monológico yo colectivo nerudiano.

La crisis provocada por el golpe de estado y la consolidación de los sistemas represivos posteriores obligaron 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 viceversa, a balbucear una nueva utopía (proceso que no ha terminado obviamente; 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

⁴ Zurita estima que "el apareamiento 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.

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, "Escritura, historia" 205).

No es de extrañar, entonces, que Riedemann 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 existencias 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." ("Apuntes" 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 & 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 a negociar, sin escrúpulos, con el poder, sin cuestionar la alienación que esto podría implicar? Federico Schopf, por ejemplo, refiriéndose a *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 ("Fronteras" 2).

La supuesta instrumentalización, sin embargo, bien podría ser la necesaria y consciente concesión de la escritura a la hora de la negociación semiótica con la realidad. ¿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, en la medida en que 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, con toda impunidad, violaba en forma sistemática los derechos humanos más elementales) sólo con la condición de enmascarar una parte importante de sí misma⁵. La negociación, entonces, debemos entenderla como

⁵ "El poder es tolerable sólo si enmascara parte considerable de sí mismo" (Foucault 113). Y sobre la resistencia al poder, el mismo Foucault afirma: "Pero más frecuentemente nos enfrentamos a puntos

estrategia de desgaste del adversario, 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)⁶.

Tal vez estemos, en efecto, ante una nueva ética cuyos alcances aún no pueden ser del todo percibidos. Nueva ética que comportaría una estética peculiarmente comprometida con la historia y que se caracterizaría 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. Proceso que no excluiría, sin embargo, la negociación con los mecanismos ideológicos dominantes. Se trataría, pues, de una estrategia de 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 escisiones⁷.

KARRA MAW'N: LA LLUVIA SE HA QUEDADO SIN POETA

Entre los poetas de la “generación del contragolpe”, tal vez sea Clemente Riedemann (n. 1953) quien más lejos ha llevado el tema de la reescritura poética de la historia de Chile; tema que se cruza con el de la precariedad de la escritura como representación de la precariedad de un ahora falsificado por una narración acomodaticia e interesada de la historia pasada y actual. “Uno de los temas dominantes en la reflexión metapoética (y también en los textos poéticos) de Riedemann es la historia de su país, inquietud compartida con sus compañeros generacionales del sur” (Carrasco 144). La crítica, en general, coincide en que la poesía de Riedemann —especialmente su libro *Karra Maw'n* (en adelante KM)— puede verse como una especie de neoépica que busca, por una parte, deconstruir las “mitologías oficiales” de la memoria colectiva y, por otra, proponer una ruptura de la linealidad histórica tradicional en términos de concebir el pasado como proyección del presente y viceversa⁸. Y puesto que el discurso dominante de la historia de su país

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).

⁶ Sobre la obra de Jorge Torres y en particular sobre *Poemas encontrados y otros pre-textos*, remito a Sergio Mansilla, 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.

⁷ Schopf insiste en que la imaginación y la práctica poéticas 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 (“Algunas consideraciones” 27). Es así en efecto; pero esto no significa necesariamente la anulación de los impulsos dislocadores de la poesía como sí parece sugerir Schopf.

⁸ Cf., al respecto, “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia”, de Oscar Galindo, donde se examina la noción de “verdad histórica”, el cuestionamiento de la noción de progreso y la precariedad del cronista, entre otros puntos. En el ya citado artículo de Iván Carrasco, “*Karra Maw'n*: las voces de la historia”, el lector hallará una muy buena revisión de los juicios de diversos autores en lo tocante a la relación poesía-crítica de la historia. Por encima de las diferencias de enfoque y énfasis, todos coinciden en destacar el carácter transgresor de la poesía de Riedemann de los lugares comunes con que suele construirse la imagen de la historia y la identidad cultural. Un punto para una discusión futura sería determinar si esta poesía, en su empeño transgresor, no termina traicionándose a sí misma al proponerse como una nueva narración de la historia (y quizás una nueva mitología). Schopf avanza una discusión sobre PA precisamente en esta dirección (“Fronteras”). En el presente trabajo, insistimos en la estructura ideológica binaria de KM y PA, con anclajes en un pasado edénico fuera de la historia, al menos en el caso del primer libro.

margina a muchos e hipertrofia a unos pocos (y tergiversa a ambos), emprender una revisión de los lugares comunes de dicho discurso implicará reconocer la pluralidad y heterogeneidad (cultural y étnica por lo menos) de los agentes que han intervenido e intervienen en la construcción de una identidad nacional, siempre menos sublime que lo que el discurso oficial sugiere. Se comprende, entonces, que, tal como lo ha demostrado Iván Carrasco, “la preocupación histórica del autor se [identifique] con la perspectiva etnocultural” (146), en la medida en que la presencia de un sujeto poético que se define por su identificación inter y etnocultural (chileno-hispano, chileno-alemán, chileno-mapuche) se vuelve un dispositivo que contribuye a desmontar una historia de mitologías y estereotipos.

Pero no sólo la historia oficial es puesta en tela de juicio. La propia poesía –que en el fondo es también producto de esta misma historia–, precisamente en su afán de problematizar la historia, aparece problematizada en su capacidad para decir “directamente” lo que ocurrió y/o lo que ocurre. Y esto porque la poesía de Riedemann despliega una crítica del presente a partir de la oposición entre lo utópico pasado (situado más allá de la historia misma) y un estado de pérdida, en el presente, de un lenguaje absoluto. La poesía será, en consecuencia, una débil sombra de esa plenitud expresiva, huella de un lenguaje paradisiaco hoy perdido.

El poema con que se inaugura KM, “Calidad del suelo, del agua y del aire en Karra Maw'n”, enlaza, justamente, la representación de un espacio geográfico en el pasado prehispánico (es decir, premoderno) de evidentes connotaciones edénicas, con un estado de vida que era al mismo tiempo 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 y disociador de las (id)entidades. Lo que podríamos llamar “caída paradisiaca” es la pérdida de un lenguaje primigenio que era, literalmente, el universo todo, el vasto espacio de la experiencia que coincide 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 metáforas⁹.

.....
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 (13).

⁹ Notemos 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 (traducción nuestra).

La pérdida de este lenguaje-vida significa que “la lluvia/ se ha quedado sin poeta”¹⁰; en consecuencia, “se llora al no encontrarse las palabras/ que digan directamente lo que pasa/ Palabras como boyas/ flotando en la superficie de los días”¹¹. ¿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 “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, sin embargo, es la realidad profunda de lo moderno.

El deterioro de lo paradisiaco en Riedemann está representado a través de diversos hechos históricos que, de un modo u otro, han constituido el cambio forzado y violento de cierto orden de relaciones. La conquista de América 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 trajo la consiguiente marginación de los indígenas, quienes 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 aun de la modernidad toda. El terremoto, así, no es sólo la caída física de edificios o casas, sino, además, el fin de un estado colectivo de equilibrio de relaciones que estaba generando expectativas de plenitud:

Todo se vino abajo, de una bofetada
como un sueño (“Destrucción de Karra Maw'n” 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 es nombrado en forma explícita en el libro, pero que constituye el tema central del volumen, referido oblicuamente en todas las páginas. Karra Maw'n se vuelve espacio alegórico donde ocurren las insolubles contradicciones históricas que signan las desigualdades de un ahora 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. Sin embargo, el deterioro abre nuevos espacios de vida, pequeños e íntimos la mayoría, pero 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 Ngènechén! (“Destrucción de Karra Maw'n” 53).

¹⁰ “De lo que acontece cuando el cronista se aleja de su tierra”, KM 14.

¹¹ “Infancia del cronista”, KM 67.

Siete años más tarde, Riedemann publicaría “Las nubes de Magritte”, poema 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)¹².

En este poema se verbalizan algunas de las configuraciones temáticas claves de la poesía de Riedemann que venían trabajándose desde por lo menos una década, con diferentes grados de complejidad. Por ejemplo, el devenir histórico concebido como único presente extendido en el que el tiempo se condensa y se vuelve una confluencia de momentos plurales, de pasado, presente y futuro; de las realidades efectivas, posibles e imposibles que 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 haber, por consiguiente, propiamente crónica, porque no puede haber narración del tiempo, pues éste no es, en rigor, una secuencia lineal en la que podríamos hallar puntos de partida y de llegada. Lo paradójico es que la unión del “final a su principio” se hace apelando a un sistema retórico que es de todos modos narrativo (neoépico) 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 pudiera hablarse de esa zona encubierta en KM¹³. Se construye una “narración” lineal y otra *in extrema res* para que “todo sea proceso” y a la vez “karma instantáneo”. Digamos, entonces, que la visión de las nubes de Magritte lo es del tiempo y de la escritura-representación de éste¹⁴.

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 versus 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.

¹² Todas las citas de PA corresponden a la segunda edición de 1991.

¹³ En la segunda edición de *Primer arqueo* se eliminan las fechas de los poemas. La primera es de 1990 y no incluye el poema “Las nubes de Magritte”.

¹⁴ Cuando 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 *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.

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 clisés alienantes (“¡Oh cliché (sic), horrible necesidad!”, KM 79)¹⁵. 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, “La poesía de Clemente Riedemann” 24). 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, en la medida en que su lenguaje proviene de las retóricas que transitan por los dominios de la exterioridad pública y/o de la documentación no literaria.

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 este último el poeta lo hace sobre la infancia y adolescencia recurriendo a la estrategia del collage, que recuerda muy de cerca “30 Años después” de Teillier (*Muertes y maravillas* 135-43), en PA el arqueo 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, sin olvidar los difíciles momentos de los años 70 cuando el poeta fue prisionero político¹⁶. Y ahora con un discurso de registros más amplios y más complejos también. Encontramos textos que reproducen el lenguaje coloquial de los sectores juveniles populares; otros que ironizan la moral y las posiciones políticas extremas que requieren de sus partidarios identificaciones casi religiosas (ver la sección “Moralejas” y el poema “Ventana para mirar ventanas que están/ mirando hacia acá”, respectivamente); poemas que producen un efecto humorístico mediante la apelación a lo grotesco. Los hay también los que contienen referencias realistas a una infancia pesadillesca, hecho que subvierte la tradicional memoria idealizante del lar perdido. En los dos poemas de la sección “Zulema en gris”, se poetizan ciertos detalles cargados de belleza y ternura eróticas que sobresalen en ambientes prostibularios grises y decadentes pero que constituyen, por lo mismo, signos de una manera de vivir sin esos “horribles clichés”.

Un sector importante de este libro recoge poemas que intentan persistentemente socavar las mixtificaciones 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 aún sobre espacios íntimos, privados, configuran-

¹⁵ En 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). 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.

¹⁶ La referencia al Colegio salesiano la hallamos en el poema “Don Bosco me dio de comer” (9); en tanto la referencia a la prisión en “Los cabros cantaron qué pena siente el/ alma y después no se escucharon más cantos” (24).

do una atmósfera orwelliana, cuya descripción se asume con amarga ironía, revela la tensión moral que articula la totalidad de esta escritura. (Miralles, "Primer arqueo" 72).

En efecto, la historia como espectáculo (grotesco espectáculo, para ser justos), la mirada desmontadora de las máscaras o constructora de nuevas relaciones entre máscaras, el impulso del sujeto lírico por deslindar los signos inflados y falsos del espectáculo del poder de los verdaderos y auténticos de la vida cotidiana, constituyen ámbitos temáticos centralmente referidos a lo largo del volumen. Los poemas de la sección "Ventanas" abrirían, en opinión de Galindo, 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 sinsentido. La historia ha sido desordenada por el puelche y no hay vuelta" ("La poesía de Clemente Riedemann" 28-9).

Precisemos la idea de desorden. La historia ha tenido un orden implacable y enajenante. 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: recurre a una retórica irreverente que busca desmitificar los estereotipos de la moral y las buenas costumbres; la heterogeneidad de las voces del hablante 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 burlesca 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); el joven, sin embargo, 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", "Marathon" 54). 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"; lenguajes que ponen en evidencia cuán grotescas son las máscaras de las instituciones del poder (e. g. espectáculo de cabaret versus espectáculo de la Corte Suprema de Justicia, "triste [este último] por el lado que se le mire", "El mejor espectáculo de Chile" 25).

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" (Galindo, contraportada), 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—, 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 "vida [que] adeuda los días más felices" ("Rewind", PA 26), mediante registros diversos que buscan, con un yo que asume imágenes identificatorias cambiantes, develar la condición de espectáculo de ínfima calidad del acontecer histórico. Ante los artificios de opereta de la historia oficial, Riedemann

reivindica el poder vital de un espectáculo de cafetín como el de la vedette Maggie, o el que el poeta veía, en su temprana juventud, desde su ventana en Valparaíso: 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. Riedemann en este libro habla de la historia invirtiendo su orden, desordenando su sistema de jerarquías, desmitificando las representaciones estereotipadas de personajes que se han vuelto (o pueden volverse), a pesar de ellos mismos incluso, significantes ideológicos del statu quo: Gabriela Mistral, Sor Teresa de Los Andes, Cecilia Bolocco, Mahoma, Moisés, Marx, hasta Andy Warhol y The Beatles; personajes que el poeta sitúa en lugares “impropios” respecto a lo que son y/o representan, pero perfectamente coherentes con la mirada iconoclasta de alguien “aburrido de ser chileno en Chile” (“Los ojos cerrados de la esfinge” 19) y cansado de los horribles “clichés”¹⁸.

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:

Quando 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 esa clase de lectores que se acomoda ante la poesía esperando hallar siempre un lenguaje “be-

¹⁷ El 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, de clase alta y de clases populares muy bajas, como “fuerzas del voluntariado femenino”. Los poemas de la sección “Zulema en gris” de PA establecen, justamente, un contraste entre las mujeres del “voluntariado femenino” y las prostitutas de la casa de la “tía Zulema”.

¹⁸ Uno de los poemas de PA que más sugestivamente desarrolla el tema de la irrisión 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). El lector hallará consideraciones más detalladas sobre este poema en el artículo de Oscar Galindo “La poesía de Clemente Riedemann: el espacio de la historia.”

llo” 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 un 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 la Miss Universo Cecilia Bolocco; la Maggie, con su espectáculo de cabaret, “nada tiene que envidiarles/ a las fuerzas del voluntariado femenino” (“El mejor espectáculo de Chile” 25); los “cabros” que cantan el tradicional vals difundido por Violeta Parra “Qué pena siente el alma” son los verdaderos artistas y no Don Francisco y sus artistas invitados a Sábado Gigante, un programa de variedades de televisión. El prostíbulo 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 (en él ocurre la iniciación sexual) en contraste, por ejemplo, con el espacio de la justicia (remedo de justicia, para ser exactos) en la Corte Suprema. En PA, lo dionisíaco no se opone a lo apolíneo, sino a lo esperpéntico disfrazado de apolíneo: la belleza “perfecta” de 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 “Shalamankatún”, poema que se estructura como contrapunto entre el discurso mapuche subalterno y el discurso blanco dominante (secciones 2 a 5); contrapunto enmarcado por las secciones iniciales y finales proferidas por el hablante básico que adopta siempre una postura de 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.
 Solo 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 (29).

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 le alzáis ni una sola astilla?

Y lo peor de todo:
cada varón de vuestras tribus
coge cinco o seis mujeres para sí solo (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 (“arqueológico”) de los modos como 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 también sus propias estrategias de subversión de la relación dominante-dominado. Tal subversión 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 [...] 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 hemos 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 maneras¹⁹.

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”, “no es preciso dar/ mayores explicaciones”, de Gabriela Mistral, en cambio, sí es preciso explicar: lo que al hablante en el pasado le mostraron no fue Gabriela poeta, la “verdadera”, sino Gabriela profesora, figura acartonada puesta al servicio de las mitologías colectivas que naturalizan lo artificioso, lo falso, donde hay ausencia de vida plena.

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

¹⁹ Estos versos son un fragmento del poema “Rewind” (PA 26).

.....
 Me la entraron 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 (10).

Esta disonancia básica entre el hablante y ese mundo construido a la medida de quienes controlan "las maquinarias de La/ Gran Ramera/ establecida" ("Miles Davis" 11), es uno de los ejes estructurantes claves de PA. Esta oposición 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. Justamente la identificación del yo con una imagen de sujeto-artista contestatario, cuyas energías vienen en su origen de espacios periféricos (Africa) y del arte (el jazz), es 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".

León o pantera
 pero Africa
 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-

²⁰ "Fome" es un chilenismo que significa "poco o nada interesante; aburrido e insulso".

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 relaciona con los que vigilan a Rodríguez en un ambiente orwelliano, los que leen a Marx exclusivamente; con Don Francisco y los tipos que en el kindergarten se burlaban del chicuelo porque "no tenía cartuchera de cuero/ sino un canastillo de plástico rojo" ("Rewind" 26); con el "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 ("Rewind" 26). 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 lírico habla como memorialista del pasado infantil y adolescente, muy pronto lo hará como testigo crítico de la contingencia presente²³. En la sección "Ventanas", el sujeto enunciante se vuelve una especie de actor de comedia de humor negro que habla interpelando a sus destinatarios, Rodríguez y Willy, con tono irónico y con una mirada implacablemente desmitificadora de ciertos lugares mitológicos de la realidad cotidiana; por ejemplo, la presuntamente inviolable intimidad de la vida privada y la cursilería de los sentimientos amorosos²⁴. Cuando el yo habla en primera persona, lo hace como personaje múltiple: en ocasiones tendrá las características de una voz irónica que "relata" una historia de metamorfosis e intercambios desjerarquizantes ("Los ojos cerrados de la esfinge"); en 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 con un tono que deja ya de ser irónico ("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", y en la sección "Moralejas" asumirá un modo antipoético y humorístico de hablar 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, 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 primero del personaje-poeta viéndose desde los ojos de un otro que es él mismo:

²¹ "Luquear" es un chilenuismo derivado del inglés "to look"; significa "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.

²³ La contingencia inmediata la hallamos explícitamente en el poema "La Gran Papa" (12-3). Gran Papa es el nombre de un bar donde acontece la anécdota que da origen al poema (cf. nota explicativa del propio autor en la primera edición, 13). La expresión alude también a aquello que aparece como el Gran Negocio, el "dorado" del sistema económico o de cualquier utopía en general.

²⁴ Ver los poemas "Te miran el culo desde arriba" (17) y "Las ventanas grandes se ven chiquitas/ desde lejos" (23), respectivamente.

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
 aquellos a los cuales no amo
 cuando los miro con los ojos
 del que aparece detrás de la puerta
 sin sonreír (55).

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 desde y con la ajenidad del otro. Es aquí precisamente donde cabe la crítica de Schopf de que el sujeto de Riedemann no alcanzaría, en este libro, a deconstruir los códigos y las expresiones del paradigma de representación que quiere desmitificar; esto porque el sujeto lírico terminaría siendo hablado por la exterioridad que lo cooptaría completamente²⁵.

La versatilidad de este sujeto enunciativo 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, también monológico, del poder autoritario y 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 de representación binaria del discurso machacón del autoritarismo. Pero a la vez queda claro que el esquema maniqueo que dividió (y divide aún) profundamente la conciencia colectiva chilena creó las condiciones para una escritura irreverente, como la de PA, que logra hacer ver la artificiosidad de los estereotipos "naturales" del statu quo; tan artificiosos y arbitrarios como imaginar a Marx cantando canciones de Los Beatles.

A MODO DE CONCLUSION: 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

²⁵ Como ya se ha indicado en la nota 8, éste es un punto que merecería mayor desarrollo en otro momento.

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 perdido, en realidad, fue la posibilidad de haber construido un futuro más promisorio que el que les 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); otras aparece como un “origen” 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 Höefer para oponerlo al Paraíso Perdido. 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).

“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 en su poesía a las 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 chileno.²⁶ 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.

Universidad de Los Lagos
Depto. de Humanidades y Arte
Fuschlocher s/n,
Casilla 933, Osorno, Chile

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.
- CARCAMO, Luis Ernesto. “Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los ‘80”, *Paginadura 2* (1995): 31-45.

²⁶ Ver *Iluminaciones* de Rimbaud, especialmente los poemas “Mañana de embriaguez” (54) y “Ciudades” (63).

- CARRASCO, Iván. "Karra Maw'n: las voces de la historia". *Estudios Filológicos* 30 (1995): 145-154.
- ELIOT, T. S. "The Waste Land" / "Das wüste Land." *T. S. Eliot und Das wüste Land*. Ed. Eva Hesse. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973. 9-53 (edic. bilingüe inglés-alemán).
- 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 LAR, 1987, 325-342.
- HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Taurus, 1989.
- 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.
- MIRALLES, David. "Primer arqueo: Los momentos de una palabra lúcida y vital". *Paginadura* 2 (1994): 70-73.
- _____. *Los malos pasos*. Valdivia: Paginadura, 1990.
- 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, 1990; 2da. edic.: Valdivia: El Kultrún, 1991.
- _____. *Karra Maw'n y otros poemas*. Valdivia: El Kultrún, 1995.
- RIMBAUD, J. Arthur. *Iluminaciones*. Madrid: Visor Libros, 1991 (versión de Cintio Vitier).
- SCHOPF, Federico. "Algunas consideraciones". Prólogo a la antología *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*. Ed. Erwin Dfáz. Santiago de Chile: Documentos: 1990. 7-30.
- _____. "Las fronteras de la violencia". Suplemento Literatura y Libros 161, *La Epoca*. Santiago, 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. *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia: Ediciones Paginadura, 1991.
- TRUJILLO, Carlos. "Presencia de Vallejo en la poesía chilena de hoy". *Alpha* 9 (1993): 105-112.
- ZERAN, Faride. "Riedemann y la utopía" (entrevista). *La Epoca*, domingo 20 de junio de 1993, 4-5.
- ZURITA, Raúl. *Literatura, lenguaje y sociedad (1973-1983)*. Santiago: Centro de Investigación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), 1988.