

LA POESIA DE CLEMENTE RIEDEMANN: EL ESPACIO DE LA HISTORIA

Oscar Galindo

En ciertas circunstancias el lenguaje poético suele servir como una manera de reafirmar una existencia individual y colectiva, a la que se ha negado su dimensión pública, por medio de la imposición de otro lenguaje y de otra fuerza. Vista así la poesía, constituye un espacio de intervención, mostrando su condición de alternatividad, subrayando lo prohibido y situando un lenguaje desde el cual es posible tensionarlo. Se provoca así una relación conflictiva y polémica con los discursos desde los cuales se articula la presencia del poder: educación, historia, política, ciencia, tradición, ideología, en suma. Creo que las precisiones de Foucault sobre el discurso como poder me eximen de mayores explicaciones, aunque su espacio de preocupación sea ciertamente otro.

Las distintas alternativas que ha ensayado el discurso poético en las últimas décadas suele ser una buena manera para constatar este aserto. En términos amplios, las variaciones en el horizonte poético no son sólo quiebres en el interior del sistema literario. La acentuación del carácter autorreflexivo y metapoético, la expansión del significante, la acentuada preocupación por el estatuto del lector, la configuración atípica de la figura del sujeto de la enunciación, la tendencia a la polifonía textual y al hibridaje, son parte de la formulación de proyectos poéticos que constituyen modos de articular ciertas propuestas que aspiran a encontrar su asidero en un marco más amplio que el de la misma literatura, imprimiéndose un sello específico y alternativo a dichas propuestas. Demás no está decir que las diversas opciones escriturales han constituido siempre alternativas renovadoras no sólo del lenguaje literario, sino, por sobre todo, de la manera como los hombres hacen posible su vivir.

Esta problemática que ha sido vista básicamente como el resultado de la necesidad de estructurar modalidades de discurso alternativos al discurso autoritario dominante durante los años 70 y 80, ha resultado en realidad ser un problema más amplio en su sentido histórico y cultural. Estamos, pues, ante

poetas conocedores de su inserción en sociedades de por sí en tránsito, dando cuenta por medio de su escritura de dicha inestabilidad.

Por cierto la historia ha colocado a los escritores hispanoamericanos muchas otras veces en situaciones similares. La homología con los textos producidos durante la Colonia puede resultar a estas alturas casi obvia. En ambos casos la ficcionalización, el disfraz del discurso, parece ser sobre todo una respuesta al modelo de dominación frente al cual se escribe y ante el cual la única respuesta resulta ser la vía misma de la escritura y del lenguaje.

Tal vez una de las constantes temáticas más recurrentes en los poetas de las nuevas promociones sea su preocupación por la noción de *verdad histórica*, entendida en su dimensión de espacio en pugna. Por cierto, esta problemática alcanza otros niveles que dicen relación con la validez del lenguaje poético como representación de lo real o la escritura como reflexión sobre sí misma; la construcción de respuestas utópicas y vivificadoras o, al contrario, la ausencia, el vacío, la nada.

De ahí que la discusión textual sobre la noción de *historia* y particularmente de *historia de Chile* entre en relación con el interés más amplio por cuestionar un determinado sistema de creencias y valores impuesto como verdad. La poesía es asumida en relación con dicho horizonte con el que se coloca en tensión, construyendo por esta vía un criterio de verdad que niega el curso historiográfico dominante. La recepción de estos textos obliga la presencia de un lector que debe involucrarse al compartir o no tal estética de lo real. La noción de poesía, de escritura, no se agota así en la pura textualidad sino que supone una propuesta en la que el lector puede constituirse en cómplice de los presupuestos que subyacen a la noción misma de realidad que los textos comportan. No obstante, en poesía no es ciertamente la historiografía lo que importa, sino la elaboración de un mundo que en su sentido más elemental tiene que ver con un reprocesamiento simbólico de la realidad.

Indagaremos entonces en la configuración de la noción de historia, situándonos casi siempre en el espacio de la producción poética de Clemente Riedemann, dado que es en su poesía donde se encuentra una de las propuestas más interesantes en esta dimensión. Pero procuraremos, sobre todo, advertir las

claves de esta especial configuración que, en mi opinión, obedecen a la interacción que se produce entre el curso histórico y el curso personal, entre la mirada del cronista y la mirada del poeta.

La historia como retroceso

La poesía de Clemente Riedemann (Valdivia, 1953) se sitúa fundamentalmente como una metáfora de la historia, y constituye una propuesta, aparentemente no programática, por rescatar una opción vitalizadora en tiempos oscuros. Su poesía se ha dado a conocer tanto a través de la publicación de sus dos libros: *Karra Maw'n* (Valdivia, Alborada, 1984) y *Primer Arqueo* (Valdivia, El Kultrún, 1990), como por medio de grabaciones de recitales, publicaciones artesanales o las canciones del *Dúo Schwenke & Nilo*, dando cuenta de la utilización de diversas estrategias de producción y recepción.

Su primer libro *Karra Maw'n* (el lugar de la lluvia), ilustrado con notables dibujos de Roberto Arroyo Ríos, constituye una compleja visión sobre la historia del sur de Chile. Su eje geográfico es Valdivia, inicialmente un villorrio fronterizo, gestado en la cultura del enclave colonizador e inserto en medio la sociedad mapuche, una de las culturas originarias más vigorosas de América. Los antecedentes escriturales de este libro se encuentran, al menos en la tradición hispanoamericana, en *Canto General* de Pablo Neruda, *Poema de Chile* de Gabriela Mistral y, fundamentalmente, en *Homenaje a los indios americanos* de Ernesto Cardenal. El texto narra la triple colonización sufrida por el pueblo mapuche: española, primero; alemana, luego, y finalmente, chilena, incorporando una mítica y una historia local que se deja ver más por sus fisuras que por sus hechos gloriosos.

El texto se divide en cinco secciones: (I) vida precolombina e invasión española (seis poemas), (II) la colonización alemana y "pacificación" chilena (seis poemas), (III) el poema "Destrucción de Karra Maw'n, acerca del terremoto de 1960, (IV) "El sueño del Wekufe" que alude a la marginalidad del pueblo mapuche y (V) "Otros escritos de suyo pertinentes al plan jeneral desta obra", que configuran el contexto vivencial, político y crítico del texto. Esta sección constituye una de las zonas más notables del volumen.

Las primeras secciones de *Karra Maw'n* se organizan sobre la base de una oposición elemental: pasado edénico / presente degradado, dando lugar a una reelaboración del consabido tópico civilización / barbarie, con toda la gama de posibilidades que implica, pero abordado de modo irónico a partir de las dicotomías: poesía elemental / poesía hermética (p. 13) o chicha de maki / Martini on the Rocks (p. 17). Este procedimiento permite el inusual contraste entre mito e historia, pasado y presente, dominador y dominado, etc., dando lugar a una percepción inestable, fragmentaria e incompleta del curso histórico y a una permanente conflictividad cultural.

Dos elementos legendarios simbolizan la degradación de *Karra Maw'n* en dos momentos distintos del relato. Primero "La maldad del Wekufe" que destruye la "Calidad del suelo, del agua y del aire":

La maldad del Wekufe residía
en los siglos de diferencia.
Diferencia económica
diferencia política y moral
religiosas diferencias.
No mejores, ni peores
sólo diferentes,
como lo son entre sí, el Martini on the Rocks
y la chicha de maki.

No pudo *Karra Maw'n* con sus leyendas
(gran superioridad de los siglos).

(pp. 16-17)

Luego la "Destrucción de *Karra Maw'n*", segunda maldición del Wekufe ("El Wekufe dijo: "Ya es suficiente. Es preciso estropear un poco el Paraíso", p. 45), que incorpora un elemento clave de la mítica local: el terremoto de 1960. El acercamiento del tiempo mítico y del histórico se metaforiza por medio de la presencia del sujeto, ahora partícipe y testigo de los hechos narrados en el texto:

Yo estaba allí
podía cortarse el aire en rebanadas
y vi que el sol

dibujado en la superficie del estanque
 enrojecía
y que en el sólido patio de la infancia
 se dejaba ver un precipicio
que no era literario
 sino zanja voraz
hoyo pestilente en el corazón del patio
 por el que se fue nuestro triciclo
y rododendros y azaleas y parientes
 de entre los míos, los menos veloces...
 ...El padre nos reunió
y nos cobijó en el maizal
 y ordenó:
 ¡Recen! ¡No traten de entender
por el amor de Dios, recen;
 Después cayó ceniza
la casa se llenó de agua
 tuvimos frío
 miedo
 hambre,
día tras día
 rezamos y rezamos
pero no llegó el olvido.
 No rodó de vuelta a casa
la silueta amada del triciclo.

(pp. 50-51)

La configuración del curso histórico en *Karra Maw'n* subvierte la noción de avance y progreso, para colocar en su lugar el espacio de la degradación que explica el contexto contemporáneo al momento de la escritura del texto, sobre el que volveremos más adelante. La identificación de la historia con la evolución y el progreso, si hemos de dar crédito a Gadamer o Paz, es un producto de la cultura occidental, desconocida al menos por las culturas míticas, para quienes frecuentemente el tiempo era representado de modo cíclico o circular y no como una línea continua. La poesía en múltiples ocasiones ha asumido esta percepción. Riedemann sin recurrir necesariamente a esta representación de la historia, tensiona y desestabiliza la noción de progreso como resultado de los procesos de dominación.

Agreguemos que el tema ha ocupado a un número importante de poetas chilenos actuales. En *La Tirana* de Diego Maquieira, encontramos el poema "El gallinero" que propone una peculiar mirada, que opera contradictoriamente con la noción de historia como evolución y progreso: "Nos educaron para atrás padre / Bien preparados, sin imaginación / Y malos para la cama. / No nos quedó otra cosa que sentar cabeza / Y ahora todas las cabezas / Ocupan un asiento, de cerdo." La noción de educación y del saber ilustrado como símbolo del progreso es una constante cultural en Hispanoamérica, al menos desde el nacimiento de las Repúblicas y fue particularmente significativo para la Generación de 1842 de José Victorino Lastarria. "Nos educaron para atrás" sitúa una percepción subvertida del progreso e instala la derrota del "No nos quedó otra cosa que sentar cabeza", asumido como falta de vuelo, fantasía y creatividad y, por consiguiente, de una madurez incompleta y falsamente asumida por la historia. La crítica al rol educacional e ideológico de la iglesia como base de la disociación de sujeto y placer o ese "catecismo litúrgico", ligado a ese otro "susto litúrgico" (cf. "Los ojos cerrados de la esfinge" de Clemente Riedemann), instalan la infancia, personal y colectiva, siempre como el resultado de un trauma de origen. La alusión al colonialismo como institución permanente, la condición de prestatarios culturales, son parte del sometimiento también a nivel político; de ahí el verso "nos quedamos sin sueños" y la imposición de un orden social burgués convertido en caricatura en el culto a la tradición y a un pasado desvitalizador y desgastado. El poema finaliza: "Y así, entonces, nos hicimos grandes: / Aristocracia sin monarquía / Burguesía sin aristocracia / Clase media sin burguesía / Pobres sin clase media / Y pueblo sin revolución." Es así que "hacerse grandes" no implica, de modo alguno, madurez e independencia política e histórica, sino la ironía de "sentar cabeza" y la articulación de un juego que no es solamente de palabras. Sin embargo, su propuesta acaso puede no hacer más que reafirmar aquella idea de Hispanoamérica como el continente eternamente inmaduro, no preparado para el conocimiento y el saber, frente al otro mundo culto, piramidal y, por cierto, sagrado.

Otros intentos por releer la historia poéticamente se pueden encontrar en escritores como José Ángel Cuevas que ensaya en *Adiós muchedumbre* y *Treinta poemas del ex poeta*, la reflexión

sobre el pasado reciente, la década del 60, la revolución, la Unidad Popular como períodos de ensueño y engaño, pues la única verdad que sobresale es el encantamiento ante las voces, ante los símbolos, las canciones y los gritos de una época trizada e imposible. Tomás Harris, por su parte, explora la historia desde el espacio de la ciudad latinoamericana (Cipango, Catay, Concepción), como resultado del hibridaje, la mezcla y el cruce inestable del presente y del pasado, como empresa siempre inacabada y conducente cíclicamente al vacío. Juan Pablo Riveros, más cercano aparentemente a la propuesta de Clemente Riedemann, organiza en *De la tierra sin fuegos* un libro de un lirismo excepcional, al abordar e incorporar poéticamente a la literatura chilena la naturaleza, los hombres y la historia del sur austral.

El cronista precario / la falsificación histórica

En su dimensión más evidente *Karra Maw'n* puede ser leído básicamente como una reinterpretación histórica del sur chileno y, en este sentido, un mentís a la glorificación de la conquista de Chile propia de la historiografía escolar (múltiples son las evidentes alusiones a los manuales de texto utilizados en la educación chilena). Sus marcas escriturales más evidentes son el uso de un lenguaje cronístico, la citación y el plurilingüismo (castellano, como discurso base, junto a breves textos en mapudungun, alemán, inglés). Uno de los fundamentos de su propuesta es la negación del supuesto carácter civilizador de la conquista y de la historiografía como reconstrucción de las glorias del pasado, por lo que la poesía se convierte en un medio para decir la verdad:

Fueron cuatro siglos
y no cuatro páginas de papel roneo
con los que se construyen
barcos de papel para los niños
o sirven, como plantillas, para los pies del ahorcado.

100 + 1000 + 100 + 100
años de matanza,
cuatro ríos de amor mapuche
vertederos de sangre pura, sangre virgen
sangre hecha rimas por Ercilla

rumas de sangre alzadas por Encina

("Un blue mapuche", p. 24)

Sin embargo más allá de esta visión contestataria, asumida por lo demás por cierta zona de la investigación historiográfica reciente, el texto de Riedemann constituye una dolorosa crítica de nuestra historia contemporánea, al colocar el presente como resultado de los errores del pasado. De esta forma, el desmontaje de la "historia oficial" es también parte del descubrimiento de esas otras falsificaciones menores, personales y casi íntimas. Es aquí donde cobra singular importancia la sección final del libro, los "Otros escritos" a los que hacíamos mención.

Este segmento del libro se subtitula "Infancia del cronista" y se construye como una breve autobiografía poética:

1953

aquí comienza la Edad Dorada
la época de la más lúcida locura, molino
de oscuridades que iluminan
las musgosas vastedades del otoño.

(p. 64)

La vida que se inicia "con fuegos de artificio" y se apagará, "de seguro, con un mugido" (p. 65) va estableciendo los traumas de la infancia (p. 67), los sueños y las fantasías imposibles alimentadas por la literatura:

La madre nos lee cuentos al anochecer.
Nunca vimos en televisión
"EL PEQUEÑO VIGIA LOMBARDO".

También se quisiera contemplar
el mundo desde la copa de un alerce
y sentir que unos jinetes nos disparan
la solitaria bala del amor

que nos revive.

La madre dormita, abiertas las piernas
del libro sobre su cara. En su jadeo escuchamos
lo trágico y lo cómico
de la literatura italiana.

(p. 68)

La desconfianza en las palabras, la imposibilidad de encontrar aquéllas que digan "rectamente lo que pasa", nos instala frente a la falsificación, el montaje y el enmascaramiento. La historia pasada de Chile es una de las dimensiones de esta mentira histórica que toca fundamentalmente los cimientos cotidianos de la existencia del cronista:

La Historia sólo recolecta
monedas falsas.
es la sangre que corre
a nuestras espaldas.
Es una esqueleto colgado
en el closet como un traje.
La chapa de gaseosa
que perfora los zapatos.
La Historia no es esta historia
ni la vuestra, se supone
(LADY ASTOR: "Hasta cuándo seguiréis matando?"
PEPE STALIN: "¡Hasta cuando sea necesario!")
La Historia es el gallo matutino
en los almanaques de la patria.
Pero el agobio que te tumba
por la noche, ése es tuyo.
Nadie lo conoce, no lo sabe nadie
se supone.

(p. 73)

El cronista de *Karra Maw'n* es un sujeto contradictorio, alimentado también por sueños, por las ansias de inventar una nueva mítica, por reescribir la historia y por reordenar el mundo. Uno de los poemas más logrados del volumen, el texto en prosa "El hombre de Leipzig", incluido en la segunda sección, es un homenaje al "padre del padre de mi padre" y finaliza con las siguientes palabras: "El hombre de Leipzig, el carpintero, me trajo a tierra en el lápiz de su oreja, de donde he bajado para reorganizar el mundo con palabras." (p. 30). Esta visión prometeica del poeta, poseedor de las palabras y manejador de sus energías, contrasta con el niño asustado y sensible de las páginas finales:

El terror es ocasionado
por el cuchillo y el tenedor

asomando en el bolsillo trasero del lobo.
¡Pobre lobo hermano de los hombres!
Se debió haber estado allí
para ponerlo sobre aviso: "No pase, no pase
lobo que el puente está quebrado — oh dios!"
Se enseña a celebrar la muerte del enemigo
como si la muerte fuese una victoria.

(p. 76)

Los gestos más simples, los recuerdos más elementales, las emociones básicas de estos poemas contrastan con el discurso épico aun en su apuesta por las claves provenientes del cliché, del lugar común; contrastan también con la lógica historiográfica y legitiman a la lírica como un posible discurso de la verdad:

¡Oh cliché, horrible necesidad!
No se puede más con todas estas muertes.
No se puede con ellas agitar
las alas del inútil destino.
Karra Maw'n abortó su poema
y se está cansado, como un toro cansado
en la neblina, resoplando silencios
echando afuera el bofe metafísico.
¡Oh búho absurdo!
Póngase de pie sobre estos hombros
y entregue significados
que ardan como estrellas.

(p. 79)

La constitución del sujeto en estos textos, nos muestra su rasgo más definitorio en la pérdida del sentido de unidad. Sabido es que la presencia de un sujeto escindido se encuentra en la poesía chilena ya en Nicanor Parra y Enrique Lihn, para situar dos ejemplos previos. La precariedad de quien habla en el texto, o de aquello que nos habla, resulta evidente. No es posible decir que este rasgo obedece a la presencia de un sujeto que se colectiviza renunciando a su individualidad para privilegiar el nosotros —lo que muchas veces no es más que otro recurso para decir yo— sino que aquí aquel que habla asume la conciencia de la inexistencia de la unidad. Se trata de una figura

que asume, sin embargo, una gran diversidad de formas. La figura de la despersonalización constituye, por cierto, un rasgo de la poesía moderna, al menos con posterioridad al Romanticismo. En el caso de la poesía chilena encontramos la exacerbación de este rasgo en poetas como Diego Maquieira, el Zurita de *Purgatorio*, o Juan Luis Martínez. En relación con la historia, Clemente Riedemann nos ofrece aquí su propia versión de los hechos. Sobre un fondo en apariencia épico, se establece una actitud antiépica. La profunda humanidad de un sujeto precario que, sin embargo, lucha por decir una cierta verdad.

Los arqueos de la poesía / los desórdenes de la historia

La poesía de Clemente Riedemann transita también por otros caminos, colindantes y divergentes. Con la publicación en el año 1990 de *Primer Arqueo*, reúne parte de sus textos dispersos, organizados como un retroceso temporal que le da unidad y sentido testimonial, histórico y literario. Leerse a sí mismo es una nueva manera de leer una historia signada por la censura y la prohibición. El gesto en sí constituye una propuesta creativa a riesgo de incorporar textos de desigual factura. Lejos de lo que pudiera parecer en una primera lectura, este volumen guarda una estrecha relación con el *Karra Maw'n* de los "Otros escritos", configurando un espacio de elaboración sobre la historia reciente, con mayor desarrollo que en su primer libro.

El texto está compuesto por siete secciones que incorporan una selección de poemas, de proyectos literarios en elaboración o inconclusos: "Gente en la carretera" (1985-1989), "Ventanas" (1988), "Karra Maw'n" (1984), "Moralejas" (1981), "Zulema en gris" (1981), "Transcripciones" (1979-1981), y "El joven madrugador" (1977). Poemas notables se encuentran en todas las secciones, particularmente en "Gente en la carretera" y "El joven madrugador", pero es la sección "Ventanas" la que articula un lenguaje de mayor organicidad. El carácter de exposición plástica alude nuevamente de las relaciones del trabajo de Riedemann con otras prácticas artísticas. La ventana, como espacio para observar otros espacios, permite leer, entre marcos y vidrios, una visión de ciertos segmentos de nuestra historia. Desde ese lugar se observan la violencia transgresora de la intimidad en la sociedad hipervigilada y sometida ("Te miran el culo desde arriba"), la surrealista mirada de la historia

antigua y moderna ("Los ojos cerrados de la esfinge"), el conformismo y la fosilización de la capacidad crítica ("Ventana para mirar ventanas que están mirando hacia acá"), la soledad ("Lo que pasa es que no puedes olvidarte de la Susy"), el desengaño amoroso y vital ("Las ventanas grandes se ven chiquitas desde lejos"), la autobiografía del cautiverio y de la violencia ("Los cabros cantaron que pena siente el alma y después no se escucharon más cantos"), la vida de cafetín nocturno ("El mejor espectáculo de Chile") o la autobiografía personal precaria ("Rewind"). El conjunto de estos textos abre espacio nuevamente a la narración, al relato de pequeñas historias en las que el poeta como cronista muestra el curso fragmentario y paradójico de las vivencias del presente.

"Los ojos cerrados de la esfinge" (pp. 19-20) es uno de los poemas más sugestivos de esta sección. Y aunque estamos lejos de querer ofrecer una reescritura explicativa del mismo, nos interesa su versión de la historia antigua como desorden y sin sentido. El poema se abre con una falsa expectativa: "Nunca tuve el placer de hacerle una llamada / persona a persona", dado que este aparente interés en la esfinge se rompe *ipso facto*, como diría el poeta: "La esfinge me importa una soberana hueva". El texto se configura por medio de una operación de collage surrealista, que reproduce el juego del sujeto que "Aburrido de ser chileno en Chile", decide iniciar un viaje imaginativo pegoteando sobre los ojos de la esfinge sucesivamente los de Sor Teresa de los Andes, Gabriela Mistral, Andy Warhol (el cocacolero) o Dany Ortega. La confusión provocada por el puelche, al abrirse las ventanas del cuarto, nos deja con la visión esperpéntica de la subversión de los sentidos que el hablante intenta irónicamente organizar:

Hube de arrancar los de mi propio pecunio.

(Figura retórica: ¡Quién va a arrancarse los ojos personales por alguien con quien no se ha sostenido, siquiera,

conversación

persona-a-persona!)

Y desde entonces

5.000 años de fornicaciones te contemplan.

Puesto en el tránsito de hablar de la historia (el estudio de

la oftalmología histórica), el sujeto nos instala frente al sinsentido. La historia ha sido desordenada por el puelche y no hay vuelta.

El texto "Los cabros cantaron que pena siente el alma y después no se escucharon más cantos" (p. 24) hace sistema con el último poema de la sección "Ventanas" ("Rewind", p. 26). Este último es un poema de claras dimensiones autobiográficas que establece una historia de vida sobre la articulación de un discurso de tono testimonial. La historia personal es la de los golpes de origen, de las caídas. Ciertamente el poema ofrece una progresión de difícil solución: la niñez a la que se le imponen principios desvitalizadores; la adolescencia y sus nuevos traumas y un presente que se presenta desconsolador a no mediar la voluntad personal revitalizadora:

Siendo apenas un chicuelo
fui instruido en la vulgaridad de las reformas
en el desprecio por la revolución.

En el *kindergarten* había tipos que se burlaban de mí
porque no tenía cartuchera de cuero
sino un canastillo de plástico rojo
para transportar mi sánduche de muss con nata fresca.
Uno de esos forajidos es ahora alcalde de la ciudad.

O.K. muchachos vengan a bailar.
Sufrí crisis asmáticas hasta la edad de seis.
Diez años más tarde me pescó una tebecé.
Trastornos sicosomáticos al llegar la primavera.
En diciembre debuté en la cama de una chica.
A los veinte me pusieron corriente en los cocos.

O. K. muchachos vengan a bailar.

Contemplemos reunidos los hermosos amaneceres
que en televisión han preparado para nosotros.
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.

El poeta instala en el final del texto uno de los sentidos

dominantes de este "primer arqueo", la esperanza como posibilidad vivificadora que da sentido y unidad a la existencia humana.

El libro se cierra con un poema publicado por primera vez en el año 1975 en el que "El poeta habla de sí mismo" (p. 55), para por esta vía hablar en realidad de los otros:

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.

El poeta que habla en estos textos está en sintonía con el hablante personal de *Karra Maw'n* y sus precariedades. Precariedad histórica y personal alegan por un nuevo orden. El discurso que niega la épica de la historia pasada se inclina por una épica personal y privada. En contradicción con los manejos de la historia la poesía de Riedemann se inclina por una mirada esperanzadora en la que la posibilidad de reinención está hecha a la medida de cada uno en la historia y en la vida diaria.

Universidad Austral de Chile