

Riedemann y la utopía

FARIDE ZERAN

Mucho de circunstancias, algo de azar, y finalmente la decisión de asumir que en el sur también es posible construir la utopía, en este caso de la palabra, están presentes en un movimiento de escritores cuyos ecos a veces pasan inadvertidos en la capital. Clemente Riedemann, poeta, 39 años, profesor de Historia y graduado en Antropología, Premio Pablo Neruda en 1990, autor de *Karramawán, El viaje de Schwenke y Nilo, Primer arqueo*, además de obras de teatro y cuentos, es una de las voces que hablan desde el sur. Radicado en Puerto Montt, Riedemann, parsimonioso, algo ensimismado, y con mucho del candor que guardan aquellos que no vienen de vuelta de nada, apareció hace poco organizando el Primer Encuentro de Escritores de la Décima Región, realizado a orillas del lago Llanquihue, en Puerto Varas.

—¿Qué hace que alguien de su generación decida quedarse en el sur cuando todo el mundo quiere emigrar a la capital? ¿Es el azar o es una opción?

—Para mí, quedarme fue una opción.

—¿Por qué?

—Fue una opción quedarme después del golpe, cuando tenía razones más que suficientes para haberme ido. Claro que en eso hay un incidente biográfico, como fue la muerte de mi padre, en enero del 74. Mi hermano era todavía un estudiante de enseñanza media, y yo no podía dejar sola a mi familia. Esta circunstancia determinó después buscar justificaciones existenciales más profundas a mi quedada.

—¿Cuáles, por ejemplo?

—Pensando entonces en una postura no regionalista, pero sí tratando de buscar una forma de consolidar una visión distinta de lo que está ocurriendo con todos los que se van a Santiago, o a otra parte. Actores, pintores, escritores de la región. Y empecé a postular que si tenía algo que hacer, por qué no podía hacerlo desde la región.

—¿Esa era una postura solitaria?

—En ese momento, sí.

—¿No había una red que le permitiera ir tejiendo, pero a la vez confrontando su quehacer?

—No, todo lo contrario.

Estaba a contracorriente de lo que era la tendencia natural. El desprestigio que implicaba quedarse y no irse. Era un desafío, y también, una locura.

—En Santiago, otros jóvenes organizados en la ACU, por ejemplo, también deciden quedarse, esa postura solitaria se va entrelazando con otras opciones. ¿cómo se da ese pro-

ceso?

—No era necesariamente con personas de la misma edad, sino con gente menor. Amigos que vivieron la circunstancia del golpe sin conciencia histórica de lo que estaba ocurriendo, más bien con la extrañeza repentina de una ruptura en la normalidad cotidiana, pero sin saber a qué se debía. Eran personas que maduraron, que hicieron su conciencia histórica en el estudio de las consecuencias del golpe, que lo vivieron de un manera mucho más objetiva.

—¿En qué forma?

—En el cambio de las programaciones de televisión. En el cambio de las relaciones entre las personas; el Estado de Sitio, todas estas cosas que cambiaron la vida de los chilenos. Muchos de estos jóvenes hicieron su conciencia en el tránsito. Para mí fueron muy importantes tres personas. Nelson Schwenke, Marcelo Nilo y Roberto Arroyo, este último pintor y los primeros, músicos. Y fue importante el espacio de la Universidad Austral, que tradicionalmente fue el lugar que se preocupó de la didáctica en el arte, y también de proporcionar espacios para practicar las distintas expresiones. Descubrir que había una percepción común de lo que estaba pasando, y una visión también común, un anhelo común respecto del sur a futuro. Todo esto organizado por el gran sueño de que algún día la dictadura terminase. Fue hermoso descubrir que había mucha gente tratando de sobreponerse a la presión tremenda que significaba el intento de realizar una experiencia artística en un medio en el cual se carecía de espacio.

—Es el sur levantado como utopía en la permanencia en el lugar. ¿Es consciente de esto?

—No sé. También hay ciertos incidentes subliminales, porque probablemente el temor también jugaba un papel importante.

—¿En qué sentido?

—Irse a Santiago en condiciones institucionales normales es difícil para alguien de regiones. En este caso, tienes que ir a un Santiago sitiado, duplicado, multiplicado en sus peligros. Un Santiago sin noches. Tampoco era un Santiago atractivo. Había mejores posibilidades de sobrellevar esas miserias en la tranquilidad pueblerina del sur.

—¿Qué significa la Universidad Austral como enclave donde ocurren cosas?

—Las primeras manifestaciones disidentes y organizadas de la juventud en Chile partieron en las universidades, respondiendo también a una tradición. Y fue la actividad en la Universidad Austral, que se inició en diciembre del 79, donde ya había un grupo organizando cosas y planificando actividades, la que tuvo resonancia en Santiago. Fue muy

importante también la colaboración de periodistas de Santiago, que llevaron muestras del trabajo que estábamos haciendo acá, que era muy semejante a lo que se hacía en la capital.

—¿Cómo se va relacionando con el medio literario de la capital, con sus referentes, con los escritores?

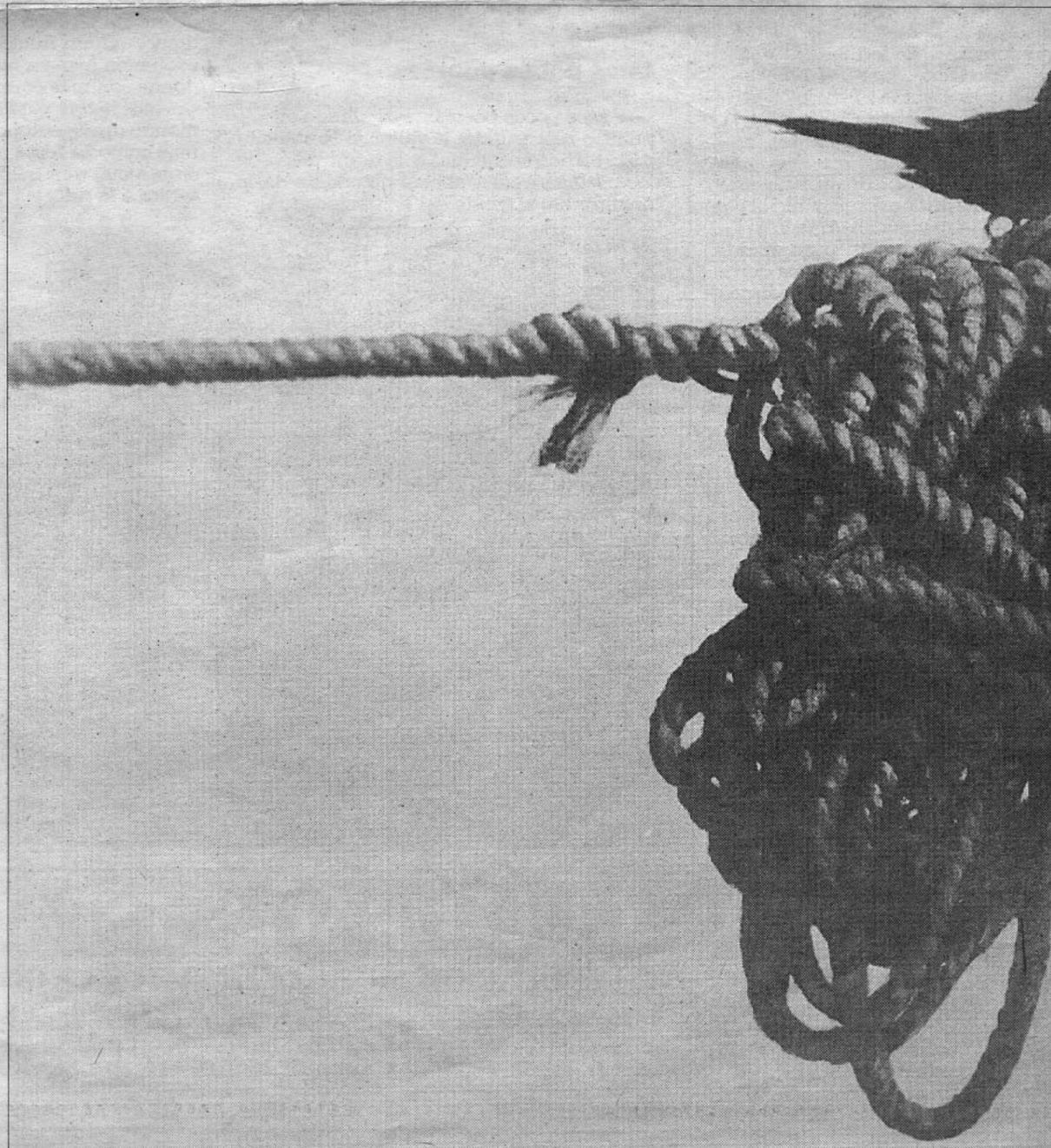
—Para el golpe, el panorama literario del sur estaba dominado por el trabajo de Trilce. Bastante joven tuve la posibilidad de conocerlos en lo que estaban haciendo en la Universidad. Disiento con otros poetas de aquí, en el sentido de que la relación con ellos fue siempre infructuosa. Como yo no tenía ninguna expectativa de inserción, sino que vivía sencillamente con placer la posibilidad de descubrir, de conocer, qué es lo que era un escritor, cómo hacía su trabajo, entonces viví placenteramente esa relación, aunque fue efímera. Pero hay una circunstancia bien importante, que es el Encuentro Nacional de Escritores, el 71 me parece, de la SECh, y yo era muy joven, todavía estaba en el liceo, tenía 16 ó 17 años. Con Jorge Torres y Jorge Ojeda, que eran narradores con cierta

Sumidos en el paisaje verde y gris de lluvias que invitan a la estampida, sin editoriales que se jueguen por nadie, y distantes de cenáculos que anuncian el éxito, un grupo de escritores, poetas en su mayoría, desperdigados desde el sur del Biobío hasta la despedazada geografía de Chiloé, organizan sus voces. Allí, Clemente Riedemann, Premio Pablo Neruda 1990, inicia una introspección que da cuenta de historias propias y ajenas.

consolidación en el medio del sur tuvimos la oportunidad de conocer en la Universidad a un profesor que organiza un taller de Técnica de Construcción Literaria del Drama, al que asistimos. No terminamos nunca ningún drama en ese taller, pero terminamos siendo muy buenos amigos. Este profesor fue un enlace importante para nuestras relaciones, a menos en mi caso, para la relación con la gente de Trilce, y fuimos todos a Santiago, en tren. Así, siendo muy joven, conocí a todos los escritores que había estado leyendo. Fue impactante.

—¿Y había una literatura del sur entonces, una escritura, una poesía que se conformaba como tal?

—Yo no sé si ellos lo trabajaron como proyecto, pero había una producción muy intensa que estaba claramente expuesta en algunos poemas, no diría libros concretos, sino que algunos poemas. Omar Lara por ejemplo, que toma un lugar cerca de Valdivia que se llama Niebla, donde incorpora todo el paisaje del sur, de la ciudad. Los poetas estaban trabajando ya la ciudad, lo que no era



a del sur

común en el resto de los otros escritores. Y eso porque Trilce obviamente tenía muy buenas comunicaciones con los centros urbanos más importantes y con escritores de Chile y del extranjero. Estaban muy bien informados. En sus revistas están tempranamente todos los escritores del boom, con comentarios de los libros, con entrevistas y con gran pluralidad bibliográfica también. Está la poesía contemporánea de América Latina, de otros países. Walter Hoefler, muy joven, estaba traduciendo, por ejemplo, a Georg Trakl, un autor que para mí fue clave. Entonces fue el valor que yo le concedí siempre a Trilce. Para los más jóvenes fue un gran canal de comunicación, de conexión con la literatura contemporánea. Y en ese sentido ese trabajo fue muy gravitante, por lo menos en mi caso. Tal vez en Chile, sin la presencia activa de Trilce, de la publicaciones que hizo, de lo encuentros que organizó, a muchos no se les habría ocurrido escribir ningún verso.

—En esa época es el teatro que adquiere importancia...

—Sí. En Valdivia había un

Escuela de Teatro consolidada, con representaciones todo el año y nosotros, estudiantes de enseñanza media, frecuentemente teníamos la posibilidad de ver obras de teatro, y todo tipo de teatro, clásico, contemporáneo, teatro de vanguardia, teatro del absurdo. Tempranamente pude ver obras de Pinter o de Beckett. Eso era una experiencia importante que después cimentó una cosmovisión respecto de cómo la literatura nuestra podía interpretar la realidad que nos tocó vivir. Y además de eso, está la música. En mi caso, la formación no fue solamente literaria, es interdisciplinaria. Porque está todo el trabajo que hicimos después con Schwenke y Nilo, o con los pintores.

—Eso es propio de su generación, la del setenta, porque pasa lo mismo con algunos exponentes de ella como Gregory Cohen, o De la Parra, que es teatro, narrativa o ensayo. Hay un fenómeno ahí que es interesante.

—Que tiene más bien razones existenciales, acordes con las situaciones que estamos viviendo aquí, más que con algo que tenga que ver estrictamente con la estética o la literatura.

—¿Porque era un espacio muy reducido que había que ocupar con todas las formas? Ustedes estaban en una tierra de nadie...

—También había que inventar los espacios. Hay una anécdota: Nosotros organizamos un primer recital con canciones y con una muestra pictórica en la Universidad Austral. No sé cómo llegamos a realizarlo, pero solamente nos permitieron hacerlo esa primera vez y, en lo sucesivo, todas nuestras actividades tuvimos que realizarlas fuera de la Universidad. Tuvimos que inventar otros espacios. Nosotros, estudiantes universitarios, no podíamos contar con los recursos, mucho menos con el apoyo de la Universidad, ni siquiera con un espacio físico para poder realizar nuestras cosas.

—Esa es la contingencia, pero ella no se refleja en sus poemas. Ni en Karramawán, ni en Primer arqueo. Ustedes están en la búsqueda de otros espacios, de recrear una situación, de recrear un país, de inventarse un país pero sin embargo, no se nota. ¿Por qué? ¿Cómo logra sortear la trampa del blanco y negro, del malo y del bueno?

—Exclusivamente por haber contado desde muy joven con una información amplia, y de intuir claramente de que trabajar en literatura era hacer arte, hacer algo distinto de la vida, o de la utilería digamos, para conseguir beneficios o cambios inmediato de vida. Yo rechacé siempre la posibilidad de escribir panfletos. Quizás, porque debo haberlos escrito, obviamente.

—Su obra poética incorpora una síntesis de lo mapuche, lo español y lo germano ¿Por qué?

—No hay ningún rebuscamiento, y eso tiene que ver con la definición temprana del otro criterio, del enfoque ¿dónde voy trabajar? ¿qué es lo que quiero exaltar? Entonces, si yo decido quedarme obviamente voy a tener que estudiar mi espacio, mi entorno y al concentrar la mirada en el entorno tenía que descubrir ciertos rasgos que me parecían que no estaban en otra parte. Es la consecuencia natural, lógica de haber decidido empezar a

mirar mi propio entorno y buscar ahí los elementos con los cuales construir una potencial poética.

—Antes del Premio Pablo Neruda, en esas lecturas poéticas en ese mostrar su obra, en ese contacto con la capital ¿van surgiendo relaciones donde va confrontando?

—Hay una relación. Parte de nosotros viajamos mucho a Santiago para participar en actividades. También venían con frecuencia personas de otras partes de la región, de Valparaíso y de Santiago. Había una relación, y ella se complementaba también con la comunicación epistolar, con el intercambio de libros, información en literatura y en política. Jaime Quezada y Floridor Pérez venían ya desde el 76 constituyendo un apoyo importante para nosotros, los más jóvenes. Con el tiempo, también establecimos contacto con gente de nuestra edad, como Montealegre, Llanos, y otros.

—¿Qué está escribiendo en estos momentos?

—Un libro que se llama Toponimia. También es una idea de varios años atrás, pero que de pronto se apropió de mi atención. Puede que se trate también de un estudio del desencanto. En las primeras cosas que he estado haciendo hay bastante de eso. Es un estudio de la infancia, no a la manera de Teillier, por ejemplo, de buscar ahí un paraíso vedado, esto del paraíso vedado es un concepto que ha soñado inteligentemente Walter Hoefler para oponerlo a 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 ese sentido— estos primeros años de transición han ratificado.

—¿De qué estamos hablando?

—Aún todo me parece bastante retorcido en las relaciones públicas, demasiado truculento. Todo me parece demasiado cocinado. En ese sentido, es una vida sin sorpresas en el plano de los grandes acontecimientos públicos. Es una vida sin proyecto estimulante, en el plano social amplio. Yo diría que estos años han fortalecido

las opciones individualistas, y en ese trance, son mucho más importantes que el mérito, o el talento personal, la capacidad técnica, las relaciones humanas de interés. Eso, para alguien que escribe, no constituye una atmósfera atractiva. Entonces probablemente esto de tratar la infancia ahora, es tratar de recuperar, por lo menos en el plano personal, esta ingenuidad que yo tengo naturalmente, y quisiera hacer a lo mejor, un estética de ella.

—¿Es la búsqueda de la esperanza?

—No. No soy una persona desesperanzada. Pienso que las grandes esperanzas sociales se han hecho realidad, y en eso soy justo. Este tiempo, dentro de todas sus falencias, se parece bastante a lo que nosotros queríamos hace 10 años atrás. Lo que pasa es que para quienes estamos metidos en el ambiente de las expresiones, de la difusión del trabajo artístico, el ambiente hoy es chato, es postizo, está rígidamente programado y con mucha discriminación. En este momento no hay una pluralidad de opciones para las distintas expresiones. Entonces, si queremos desarrollar nuestro trabajo, tenemos que empezar a pensar también en términos más individuales que, por último coinciden con el trabajo del escritor.

—Entonces, no hay conflicto en adaptarse a los tiempos modernos.

—Toda esta situación gregaria en que nosotros surgimos, a fines de la dictadura, hoy día no corre. No tenemos proyectos sociales comunes, no tenemos ninguna intención de gremializarnos. Sí, hay que impulsar estos proyectos individuales y entonces volver a tratar la infancia, a intentar hacer un proyecto lírico como contrapartida de toda ese lenguaje sociológico que es predominante en nuestros libros anteriores. En una canción que he escrito digo: "hay que hablar con claridad, medio a medio de lo oscuro". Ahora que las cosas están más claras el esfuerzo tiene que estar destinado a complejizar, a enredar, a oscurecerla y problematizarla, a producir el conflicto, la polémica, la confrontación. El consenso es mortal en el trabajo que nosotros estamos haciendo.

