

JORGE RIECHMANN: EL POEMA COMO CRÓNICA PÚBLICA

Laura SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET

*No se trata de escribir poesía política,
sino de escribir políticamente poesía.*

Jorge Riechmann

En 1997, el poeta madrileño Jorge Riechmann (1962) edita un peculiar poemario titulado, con evidente afán paródico, *El día que dejé de leer El País* y se transforma en uno de los ejemplos paradigmáticos del cruce discursivo entre ensayo, crónica periodística y poema. Con esta inquietante propuesta buscará remozar por otras vías el impacto movilizador que en los años 50 intentaron poetas como Gabriel Celaya (en sus libros firmados por el heterónimo Juan de Leceta) o bien el chileno Nicanor Parra con sus “antipoemas”. El nuevo *collage* emergente –plenamente posvanguardista– no rinde lúdico homenaje a tradiciones estéticas previas, sino que se erige como documento fiel de un imaginario cultural mutante e híbrido. Desafía los compartimentos estancos tradicionales de los géneros literarios y funda su naturaleza poética en un afán de crónica actualísima de la vida urbana. Entre el inconformismo y la parodia, la ideología autorial busca una salida superadora, sin claudicar ante el fatalismo cultural de ciertos intelectuales ni los cantos de sirena de la hiperglobalizada cultura comunicacional.

Ubiquemos brevemente la experiencia de este autor, difícilmente clasificable con los rótulos más socorridos de las últimas décadas (hiperrealista, neorrealista, expresionista, tremendista, neosocial). Comienza a escribir en los años 80 y evoluciona, desde una inicial poética metafísica o abstracta, hacia un realismo crítico y de “indagación”, situado entre la militancia marxista y el distanciamiento brechtiano, que denomina entre otros rótulos como *poesía del desconsuelo* (Bagué Quílez, 2006: 339). Incluido en la mayoría de las antologías desde los años 90, propone una “ética de la

resistencia” desde una escritura agudamente consciente de su función de denuncia e inconformismo militante. Unos elocuentes versos suyos abren el editorial de la “Biblioteca virtual” del sitio de internet llamado *Manual de lecturas rápidas para la supervivencia* (MLRS). En la página inicial se reproduce una cita de nuestro autor, que conlleva el gesto ideológico de colectivizar masivamente la producción cultural. Defiende así los nuevos circuitos no reglados de consumo literario, colaborando él mismo en dichos procesos (recordemos que este sitio ya exhibe más de un centenar de poemarios –firmados, no anónimos–, como alternativa frente a “la propiedad privada de la poesía” que perpetúa el mercado para su circulación):

Biblioteca del MLRS

El mundo no es una mercancía. Las ideas tampoco.
"El capital quiere hacernos creer que somos lo que vendemos.
Pero somos lo que regalamos." (MLRS, 2006)

La cita de Riechmann está corroborada por el editorial subsiguiente: «El MLRS no se dedica a la edición ni publicación de libros virtuales, sino que ofrece la posibilidad a los autores de una difusión por completo libre de su obra». Expresiones como «estamos por la libre circulación de ideas y consideramos la propiedad intelectual como la más aberrante de las propiedades», se complementan con posturas reivindicativas, no ya de un supuesto anonimato literario, sino de una decidida democratización de la creación, porque «¿alguien nos podría explicar un poco cómo se puede poseer una idea?». El vocabulario anti-globalización de los nuevos foros neosociales emerge sustentando políticas de apertura y socialización masiva del arte, y rechaza –en otra vuelta de tuerca de la rebeldía vanguardista de otrora (Arte vs. Institución)– la idea de «la actividad creativa [como] una mercancía más en los escaparates del mercado global [que] engulle al creador en el alienante circuito de la producción y el consumo». Resuenan detrás las inequívocas posturas militantes de Riechmann, ampliamente conocido por su compromiso con varias ONG y movimientos ecologistas: «La biblioteca es el espacio en que el autor REGALA su obra a cuantas personas la consideren necesaria, útil o precisa». La comunicación con el lector se hace así más directa y abre la obra al espacio público de una manera asombrosamente eficaz:

En definitiva, amigo lector, amigo escritor, todos los textos de esta sección tienen *copyleft* bajo *Creative Commons*, es decir, que QUEDA RIGUROSAMENTE ALENTADA LA REPRODUCCIÓN O DIFUSIÓN, total o parcial, de cualquiera de estas obras bajo cualquier medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia (MLRS, 2006).

Como dijimos, su poesía estará pues impregnada de ecologismo e ideales libertarios, desde un discurso de corte urbano y social¹, pero superando el ingenuo utopismo de posguerra, que creyó hablar –en sus palabras– «por los que no tienen voz». Riechmann reformula la *función* –ya no *misión*, aclara– del poeta frente a la sociedad: debe dar cuenta de estados, vigilar, estar atento, manifestarse con gestos y palabras contra lo que el *statu quo* colectivo avala, hacerse oír aunque los canales sean rudimentarios y provisionales o minoritarios. Dirá que lo que lo separa de la poesía social tradicional de la posguerra es «su sentido de misión», pues «hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social» (2001: 25-26). Frente a la poesía de la experiencia dominante desde los años 80 y su caída en el anecdotario trivial de la vida individual, entendida como acopio de argumentos cotidianos en muchos de sus cultivadores menores, Riechmann afirma en *Poesía practicable*: «Los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida. El matiz es esencial. Creo que poco a poco voy aprendiendo a escribir lírica: dejo de hablar de mí» (1990: 32).

La propuesta de Riechmann, como señala uno de sus críticos, «debutante en la escena poética en pleno reinado de la poesía de la experiencia», prefirió situarse, desde el inicio de su obra, «al margen de un discurso dominante» que, a su juicio, dejaba fuera «demasiadas realidades, al orillar sistemáticamente la tematización y la toma de partido frente a los problemas de alcance colectivo» (López Merino, 2006: 111). Por eso afirma Riechmann:

Si el famoso marciano tuviera que aproximarse al mundo contemporáneo a través de una selección de poesía española recién publicada [...], seguramente ignoraría el riesgo de calentamiento climático del planeta, los problemas derivados de las grandes migraciones y los choques culturales, o las conexiones entre los ahítos de aquí y los muertos de hambre de allá, por no citar más que tres fenómenos para mí no insignificantes (Riechmann 1994: 202).

Con Riechmann, el discurso del compromiso estético renueva su rostro y elabora propuestas políticas de resistencia e intervención, haciendo de la poesía una tribuna “neo-sartreana”, asumiendo las nuevas condiciones informacionales y aprovechando la ambigua invisibilidad de los anonimatos colectivos, expresados en la nueva poesía de las calles y los espacios públicos. Se vale ingeniosamente de la simulación del poema como *graffiti*, a la manera de las leyendas y textos urbanos de nuestras paredes y muros, para proponer una poesía abierta al espacio público como si fueran textos inscriptos en el cemento del lenguaje social. Y siguiendo esta incitación, titula uno de sus libros *Muro con inscripciones*, estableciendo esta analogía y proponiendo la página como

¹ Un estudio de la factura urbana de esta poesía puede leerse en Scarano (2008, 2009a, 2009b y 2009c).

“pared pública”, después de advertir en la solapa al lector: «El estilo: sapiencial sin sabiduría. El ánimo: inquieta paciencia. El trazo atento y rápido, porque quien pinta sobre el muro puede ser descubierto. ¿Ambigüedad? Como la vida misma» (Riechmann, 2000).

La poesía es pensada ahora como una forma de conciencia ética vigilante, sin estridencias ni declamaciones, sin mesianismos ni propuestas de revolución estructural. Por eso se define como «Poeta urbano, sí, qué duda cabe. / De tantas urbes / turbia y unánimemente raedoras» (“La urbanidad elemental”; Riechmann, 1987: 17). El habitante urbano que quiera ejercer esta conciencia necesariamente se convertirá en un *transgresor* o desclasado, como lo expresa en este poema, donde no propugna su huida al margen del sistema, sino su lucha desde el interior de las contradicciones sociales:

En el aeropuerto
un infiltrado.
Disidente en el hotel.
En el hipermercado saboteador.
Espía en la autopista.

Para que luego digan que es tediosa
la vida en sociedades industriales (Riechmann, 2000: 24).

En *El día que dejé de leer El País*, el autor emula en un registro narrativo y prosaico la crónica periodística, y gran parte del efecto movilizador del libro reside en esta hibridez de discursos, que rompe con la expectativa lectora convencional del género. El periódico *El País*, creado en 1976, se constituyó en emblema de la nueva libertad conquistada por la democracia, pues, como bien lo expresa Luis Bagué:

[...] su ascendencia izquierdista contribuía a la mitificación de la antaño beligerante *gauche divine*. Encarnación del nuevo inconsciente colectivo, fijó una cultura oficial donde confluían el pensamiento radical y crítico de Aranguren, del primer Savater, de García Calvo y Sánchez Ferlosio (Bagué Quílez, 2006: 177).

Como bien lo estudia también Leopoldo Sánchez Torre, *El País* es elevado en este libro de Riechmann a categoría de emblema, como «el corazón mismo de lo social», pero no por ser «el medio de comunicación más influyente» de cierto progresismo político, sino porque «como cualquier gigante mediático nos vende sus ideas y defiende intereses empresariales». Frente a él, es el ciudadano quien debe ejercer «una lectura crítica y desconfiada» (Sánchez Torre, 2002: 50).

En el Prólogo, titulado “Al avisado lector, a la discreta lectora”, define su singular “hiperrealismo” como «el realismo en la era de los hipermercados» (Riechmann, 1997: 7). Y nos alerta sobre la factura de estos poemas, escritos entre 1993 y 1996, veinte años después de la creación del periódico, cuando sin duda alguna «*El País* ya no es Dios, o

por lo menos se trata de un dios amenazado, vacilante bajo los golpes que recibe en la mediática gigantomaquia» (7). Sobre «el andamiaje simbólico de este librito», señala que no se trata tanto de «invitar a nadie a abandonar la lectura como de sugerir la necesidad de leer críticamente, tanto *El País* como el mundo (sin mayúscula)» (8). Por el contrario, admitirá al final del prólogo que «No ha dejado de leer *EL PAÍS*» y «cada día se entrega a ese vicio con la ferocidad de un rito de autodestrucción» (8).

La construcción de poemas a partir de artículos periodísticos elegidos no por azar «inducen al lector a realizar una lectura irónica», «como un ejercicio de deslegitimización de la presunta verdad del discurso periodístico». Y el poema resultante (o mejor, “antipoema”) se construye desde y contra él, denunciando «lo que tiene de instrumento de homogeneización y alienación» (Sánchez Torre, 2002: 50). Pasan por sus páginas denuncias de corrupción, catástrofes naturales y humanas, guerras provocadas por ambiciones económicas, como una radiografía de los estragos del neoliberalismo y las injustas desigualdades de nuestra era globalizada. Pero no sólo es una novedad por los “contenidos” informacionales, que guían nuestra lectura como “ciudadanos”, sino por el talante irracional que le proyecta al tejido prosaico y narrativo su inmersión en el género poético y la activación de sus convenciones.

Veamos el primer *texto-collage*, que constituye una reproducción literal pero en forma de versos en letra mayúscula de un artículo del diario *El País*, fechado y firmado por su autor real, al que Riechmann le agrega en grafía normal una referencia final que explica el montaje dándonos la clave de lectura del poema:

Como es bien sabido, en muchos casos el poeta es mero amanuense de potencias inspiradoras que le sobrepasan. Este poema estaba contenido en el artículo de don Jaime García Añoveros –catedrático de Hacienda en la Universidad de Sevilla– titulado “El bello sueño del trabajo estable”: no tuve más que tachar el texto sobrante. Por tanto, todos los fragmentos son citas textuales y su orden se ha respetado escrupulosamente (15).

El poema consta de diez estrofas, que reproducen literalmente, pero en línea cortada y a modo de versículos (imponiéndonos una lectura “rítmica”, a pesar del evidente prosaísmo y la carga informativa que detentan), los argumentos del catedrático citado. Veamos algunos fragmentos:

“EL BELLO SUEÑO DEL TRABAJO ESTABLE”

LA EMPRESA ES ESENCIALMENTE
UNA INSTITUCION INESTABLE
SI PENSAMOS EN UNA ECONOMIA LIBRE. LA EMPRESA
TIENE QUE ABRIRSE
PASO Y PERMANECER
ENTRE CONTINUAS ASECHANZAS
.....
EL SUEÑO DE LA ESTABILIDAD NO ES MAS QUE ESO:

UN SUEÑO
NADA PERMANECE ESTABLE
EL MUNDO DE LAS EMPRESAS ES UN MUNDO DE RIESGO
.....
EL IDEAL DE UN EMPLEO
A LO LARGO DE TODA UNA VIDA [...]
ES UNA UTOPIA

TODO CAMBIA
UNA ECONOMIA LIBRE ES UNA ECONOMIA DE CAMBIO

LA LIBERTAD TRAE MUCHAS INCOMODIDADES
.....

La ironía que atraviesa el poema nos hace percibir dos voces: la del sistema neoliberal en la escritura dogmática y conservadora del catedrático devenido periodista, y la de la ideología autoral, crítica y sarcástica, que parodia los mitos sagrados del discurso único de la sociedad globalizada y su mercado laboral ligero, de corto plazo, “líquido” (en palabras de Zygmunt Bauman). Las ventajas de esta sociedad del bienestar –añadirá el poema contextualizando la situación en España con su entrada en la Comunidad Europea– implican riesgos, por eso este texto híbrido se cierra con una interrogación irónica que nos involucra: «¿O ES QUE ACASO NO SABIAMOS LO QUE ESTABAMOS ELIGIENDO?»

¿Qué significa que un poeta crítico elija este discurso híbrido, este montaje heterodoxo, para denunciar situaciones sociales? Obviamente, no se trata sólo de subrayar que ha terminado la era de la poesía hiper-poética, lírica y sentimental, donde el poeta se erigía en vate visionario, sacerdote de un culto sólo para almas refinadas y espíritus selectos. La factura de este anti-poema se inscribe sin duda en la tradición que inauguraron las poéticas sociales y coloquiales de la posguerra en su ataque y desmitificación a la institución Arte y su alejamiento de la vida. Pero también la exacerbación del recurso del *collage*, la transposición operada entre discursos disímiles y la inocultable parodia busca sacudir fuertemente al lector. La función del poema-crónica será alertar su atención en un mundo donde también las ventajas informacionales y telemáticas atentan contra nuestra conciencia individual, buscan homologar nuestros comportamientos y adormecer nuestro juicio, estereotipar conductas, convertirnos no en intérpretes de las noticias sino en meros usuarios y espectadores.

La página del libro es ahora lugar de confluencia de discursos sociales, que responden a diversas incitaciones: multiculturales, comunicacionales, políticas. El poema como acto individual de un escritor torna a ser un acontecimiento social abierto al espacio civil y público, eligiendo referentes reconocibles, construyendo una cartografía ideológica de la sociedad actual, con sus lacras y promesas de bienestar. Sin

embargo, el poeta no se esconde tras la abstracción de un colectivo anónimo. Consciente de la disyunción de quien dice *yo* en el poema y el autor que escribe, Riechmann nos alerta ya en el prólogo: «Se sabe que el yo lírico no coincide con el yo biográfico: son como primos lejanos a quienes no les gusta encontrarse, porque les incomoda su vago y sin embargo inocultable parecido» (8).

No obstante, ese parecido emerge a través del poemario alternando el registro de la crónica falsamente neutral con alusiones potencialmente autobiográficas. Su propia postura política, su denuncia e inconformismo como ciudadano, la figura civil y comprometida del Riechmann empírico permean sin duda alguna los tonos paródicos, la punzante ironía de un hablante que no rehúye hablar también de sí mismo. “Desánimo del militante” (65), “Teoría y praxis” (68), “Mitín de las izquierdas 1996” son poemas que, sin abandonar el tono paródico, auscultan las contradicciones políticas no de modo abstracto sino como cuestionamientos vitales del autor que se reconoce en ellas. En otras ocasiones, como en el poema “Si yo fuera poeta...”, establece categóricamente sus modelos: «Si yo no fuera quien soy / me gustaría ser René Char y Roque Darnton» (75), exhibiendo una filiación que se ha encargado el autor de destacar en sus ensayos y entrevistas. O vuelca su propio itinerario biográfico: «Yo me fui a vivir a Berlín Este...», en el poema “Estado de la cuestión 1996” (107). Esta *intrusión* textualizada del autor está acompañada asimismo de los nombres de amigos y poetas que rodean su vida, como aparece en “Retrato de grupo con pestillo, 1995”: «En la fotografía estamos / Gonzalo Rojas», «Mestre y Aleja la del arcoíris, Fernando Beltrán / Parreño», «Natividad / con el collar que todas desean, / y yo en cucullas». Poetización de una fotografía que el hablante convierte en razón de vida: «Esta foto es el país / donde yo quiero estar» (111).

El destinatario también tiene un rol destacado, y aparece a menudo marcado como interlocutor explícito de las denuncias del hablante o cómplice de su sarcasmo: «Al comer animales, recuerda: / los animales tenían su propia vida por vivir...» (“Ars gastronómica 1996”, 92). No elude cierto tono aleccionador, especialmente cuando focaliza los blancos preferidos de su crítica, pero muy a menudo adopta la primera persona del plural para su enunciado, agrupando yo y tú en un colectivo, que suele protagonizar los cambios que su discurso propugna, fundando una auténtica subjetividad pública: «El día en que el museo de arte / no reprima la ropa tendida / aquel día / podremos empezar a hablar de democracia» (“Macba 1996”, 28); «Cuando los comunistas creíamos que por fin nos habíamos librado / del marxismo ortodoxo [...] llega desde la capital del Imperio del Norte / la impotente norma de lo *politically correct*...», para concluir «espero que no tropecemos / otras doscientas veces en la misma mierda» (“Desánimo del militante”, 65).

Las modulaciones de una enunciación más personalizada (yo-tú-nosotros) se alternan sin conflicto con la dominante lente de un cronista que en tercera persona retrata personajes y narra microhistorias urbanas con acidez demoledora. El resultado es una fórmula explosiva: sarcasmo y denuncia sin renunciar al estatuto poético o, mejor, resemantizando la naturaleza del género en las nuevas coordenadas culturales. Desautomatización y extrañamiento, pero no desde un vanguardismo visionario y onírico, sino desde un hiperrealismo antipoético y coloquial. Repasemos algunos ejemplos.

Desfilan en el poemario personajes del *lumpen* o la marginalidad extrema, en una fotografía exenta de emotividad, como lo demuestra por ejemplo el poema que describe la faena diaria de los que mendigan entre el *detritus* de la sociedad industrial, en “Recolectora de basura, finales de los años 80” (17). La supervivencia material de los excluidos en un mundo transnacional es retratada con crudeza y desapego emocional, exhibiendo las perversas jerarquías sociales de esta fila de marginales, husmeando metódicamente en los despojos transportados por la tecnología de una cinta de supermercado, para distinguir allí también las perseverantes huellas de una desigualdad de clases que no deviene ya en lucha marxista, pero sobrevive “corregida y aumentada”: «Han alquilado o comprado los puestos que ahora ocupan: / el más caro al comienzo de la cinta / donde pueden lograrse las chatarras metálicas / más valiosas». La jerarquización de la indigencia no sólo es social o racial, sino también sexual, y las políticas oficiales de reivindicación de las minorías parecen un instrumento demasiado débil frente a las realidades aplastantes de discriminación planetaria. La lúgubre fila de “mendicantes” continúa, hasta llegar «al final de la cinta / en el lugar peor y más barato», donde «una mujer recobra los papeles / y trozos de madera». Como casi todos los poemas del libro, este es un texto “fechado” desde el paratexto («finales de los años ochenta») y propone un remedo de racionalización de las absurdas formas del habitar marginal en nuestras ciudades, con un yo-cronista desapegado y anti-emotivo, que opera con la “neutralidad” (sólo aparente) de una lente fotográfica.

Otras formas de marginalidad emergen en este libro como personajes deliberadamente estereotipados. En “Prostituta 1993” (21) la lente del hablante, que se cruza con ella en un vagón del metro, se posa en su «encia desdentada», «su perfume de garrafa», «sus sobacos rasurados» y su «chupa-chup». El intercambio es fugaz, impersonal, distante, pero ella –«que tiene quizás cincuenta años»– le regala al hablante «un calendario ajado» y con ese último gesto rompe el prejuicio social y las barreras de clase y cierra el poema, instalando una vacilación ética fundamental en el sujeto del enunciado, que reflexiona para sí: «No es seguro que sea prostituta».

La focalización de las desigualdades sociales y la explotación del proletariado en la sociedad capitalista le da otra vuelta de tuerca al axioma marxista de la lucha de clases. En “Obrero joven, 1993” se resume el sueño burgués del ascenso social: «Casado. Tienen ya piso», «sólo les falta la nevera» (16). Y en dos poemas pareados confronta las desigualdades de edad y oportunidades en el mercado laboral del neoliberalismo. Mientras bajo el título “Viejo”, un personaje «desempleado», de «42 años y obrero del metal», admite que ya «nunca más encontraré trabajo», su *alter ego*, bajo el título “Joven”, de la misma edad pero «concejal de la oposición», proclama con orgullo que comienza para él «una brillante carrera profesional» (45). La política como “prebenda”, los cargos de funcionario gubernamental frente a la anticipada vejez del obrero, forzosamente “desocupado”, diseñan una misma humanidad (un mismo personaje en alarmante disyunción), atravesada por el conflicto que producen dos identidades insolidarias aunque paralelas.

Sus alegatos ecológicos y anti-globalización trascienden la geografía nacional para abordar el escenario planetario, como en “Indigentes mejicanos, 1993”, donde el reporte de «más de sesenta y cinco personas» muertas en el estado de Chihuahua, da cuenta del accidente irónicamente. Emerge un hablante devenido cronista de noticias que apáticamente relata el suceso: «sucedió que las víctimas / encendieron fogatas con lo que hallaron a mano / para luchar contra el frío», y «al hacerlo inhalan / cantidades letales de gases tóxicos / (monóxido de carbono principalmente)». Los indigentes mueren entonces, no por «miseria extrema», sino por «“complicaciones respiratorias / derivadas de las bajas temperaturas” / según eufemizan los gacetilleros». La conclusión del «sistema» exculpa a la sociedad de bienestar y atribuye «responsabilidades» a «la ola de frío inusual» del norte mexicano y a la «desinformación» de sus víctimas: «Nunca / brillaron los desheredados / por su conocimiento sobre química de combustiones...». Los giros retóricos del lenguaje periodístico desdramatizan una realidad aberrante, que se nos ha vuelto demasiado conocida, hasta provocar la invisibilidad de sus causas sociales (44).

Otra serie de poemas ironiza agudamente las nuevas dependencias informacionales de la sociedad neoliberal, en la que estamos todos implicados. La esclavitud impuesta y aceptada de la telefonía móvil hacen que el personaje del poema “*On liberty*, 1996” (en un juego irónico evidente desde el título) se jacte de no «llevar nada» (ni libros, ni pan, ni hijos, ni culpa, ni amor...), excepto «un teléfono inalámbrico» (símil en 1997 de nuestro infaltable móvil o celular del siglo XXI). Pasan también bajo su lupa implacable los tópicos recurrentes que nos regala a diario la prensa y TV: los nuevos ídolos son «los implantes de silicona» (37), las «ventas por catálogo» (42), los programas de autoayuda... Los nuevos valores son la «competitividad» (49), la

«adaptación al medio» (36), la «modernización de la modernización» (26). Del otro lado, en una clara postura de antagonismo, el poemario reivindica la capacidad de movilización de la gente por causas justas: desde “Lapidación de matrimonio joven, 1993” en Bangladesh (55), a la denuncia del racismo y la inmigración ilegal en “Mercado laboral, 1994” (59) o los manifiestos en contra de la carrera armamentista (82).

En algunos casos, concentra su denuncia en el propio oficio de poeta, sacralizado por la tradición y neutralizado por la sociedad. El título en inglés “*How to save the world*” desmonta dos mitos fallidos: la creencia en la poesía como arma de revolución social o bien como oficio superior de redención trascendental. En ambos casos, la parodia desnuda la marginalidad de la poesía en la sociedad neoliberal y su conversión en ornamento inútil, semejante a una mascota o criatura inofensiva:

Poetas escribiendo
incontables poemas
para salvar el mundo

El mundo que se ríe
halagado
y les pasa la mano por el pelo
antes de ponerlos en su sitio
como un cáncer
una erupción volcánica
o una guerra mundial (100).

A pesar de esta aguda conciencia sobre el mínimo poder de cambio que tiene el arte ante las injusticias del mundo, Riechmann apuesta a la capacidad de intervención de la poesía, no asimilándola a la profecía o al pasquín político, sino atribuyéndole «una función correctora, de resistencia ante el espectáculo inmoral de nuestro tiempo». Y frente a una poesía «consoladora y melancólica», opone una «poesía del desconsuelo», «una poética anti-simbolista del realismo irrestricto, *du grand realisme*», desde lo que él llama «una *estética de la pobreza*» (Iravedra, 2002: 4-5).

Pero, ¿cómo nos invita esta poesía a dejar de leer pasivamente la realidad? ¿Qué leemos en ella en realidad? ¿Poemas o artículos periodísticos? Más bien leemos estos poemas deconstruyendo a la vez la supuesta objetividad de los artículos de la prensa. En realidad, leemos poemas y leemos entre líneas la barbarie que registran los artículos de *El País*, como los de cualquier periódico o noticiero. Y ¿qué nuevo perfil asume el poeta ante este desafío discursivo e ideológico? «Me dices que quieres ser sólo un cronista», reflexiona su hablante ante el afán de comunicar la tragedia de la guerra civil africana, pero no puede más que concluir con una carencia o incapacidad: «Como cronista / no vales mucho» (88).

El poeta sabe que la utopía estética de otrora es inútil; conoce los límites del arte en la modificación de las injustas estructuras de la sociedad. No obstante, esta conciencia no invalida la intencionalidad ética y política de colaborar con la palabra en la propuesta de un mundo más justo. Y ya no serán la tribuna pública y los avatares colectivos las plataformas únicas de lanzamiento de una voz testimonial e inconformista. El poema puede erigirse como crónica de una desolación abierta al mundo, pero nunca abjura de la voz privada e íntima que lo configura. De ahí el lamento por una imposibilidad y la admisión de una fortaleza: «Tanta información en los disquetes / tan poca conciencia en los cerebros / y la tristeza de tu tos de madrugada» (“Mayo digital, 1996”).

Sin duda, este espacio de repliegue intimista atraviesa también el libro y emerge en forma de brevísimos poemas intercalados, sin título y marcados con cursiva para distinguirlos de la serie principal de poemas-crónica (sólo 10 de los 77 textos que componen el libro). En ellos vemos emerger, junto con la primera persona, un tono elegíaco y meditativo que bucea en la esfera emocional y despliega una subjetividad sentimental que produce un fuerte anticlímax respecto de la voz protagónica del resto del libro (desapegada y fuertemente documental). Aparecen tópicos usualmente adscriptos a la esfera de lo privado, como el diálogo amoroso: «Extiendo la mano, rozo / tu pesadumbre. Estás ahí, dormida» (23); meditaciones existenciales introspectivas: «El optimismo, un conjuro impotente, / una alacena vacía, un rictus» (47). Citemos como ejemplo más acabado este breve texto que integra una perspectiva metapoética que infunde de profundo lirismo metafórico una voz anclada fuertemente en el yo:

Una luna caníbal
ha salido de caza por el cielo
con palabras de presa.
Y yo no tengo palabras de pastor
que me defiendan (93).

El texto final de esta serie clausura con el mismo tono elegíaco lo que supone para nuestro autor la escritura como diálogo con el lector. El “libro” que nos deja quiere ser un territorio de encuentro, abierto a la mirada pública, pero desde la irrenunciable experiencia de quien dice *yo* y acoge un plural (nosotros) que nos involucra:

A veces nos ocurre que existir no es posible
más que en la dignidad de un rechazo sin odio.
Hay una expatriación de la que somos hijos;
un desmenuzamiento tenaz nos edifica.
No debemos odiar lo que nos constituye.
No podemos amar este tejido aciago,
prisionero siamés de ternura y masacre.
Lo dejo entre tus manos; no creas que me alejo (115).

No hay duda de la riqueza que le otorga al poemario este doble tono y vaivén, del registro de la crónica pretendidamente neutral al ejercicio de una introspección intimista. Pero justamente en ese cruce fecundo, Riechmann va a reconocer su rostro más auténtico, el que funde preocupaciones públicas, denuncias sociales, alegatos planetarios con emociones privadas, afectos y valores personales. Como dirá en su *Poesía practicable*, certero título de su apuesta por la utilidad del poema: «un poeta con dominio de su oficio y un mínimo de decencia tendría que escribir ambos poemas, la canción de amor y la diatriba contra la Exxon». Ya lo citamos en el epígrafe de este trabajo, y en este recorrido por su obra lo comprobamos: «no se trata de escribir poesía política, sino de *escribir políticamente poesía*» (1990: 26).

Poética de la «extrañeza», «dialéctica de la fragmentariedad», reinventa Riechmann un arte “revolucionario” que se constituye en un gozne problemático entre el otrora realismo *engagé* y la anti-representación vanguardista, aunque no deja de ser consciente de sus paradojas. En la línea del realismo brechtiano y con el afán desautomatizador de Breton, su propuesta de compromiso piensa –con Pasolini– «que es preciso seguir luchando por aquello en lo que uno cree, sin esperanza de vencer», y afirma, con el poeta cubano Cintio Vitier: «He pasado de la conciencia de la poesía a la poesía de la conciencia» (Ferrari y Genovese, 2005: 12).

Conviene subrayar su expreso interés por desvincularse de todos los marbetes de grupos y praxis coetáneas, como lo demuestra en este breve “auto-interrogatorio” realizado en su visita a un congreso en Mar del Plata en 2008:

- “¿Realismo sucio? Yo me ducho todos los días”.
- “¿Ferozes? [en alusión a la antología de Isla Correyero]. Mi ideal –con Brecht– es más bien la amabilidad”.
- “¿Poesía maldita? ¿Maldicha? Intento decirla bien”.
- “¿Poesía de la conciencia? [...] Los que ya no somos jóvenes hemos de saludar tal determinación”.
- “¿Poesía de la vinculación? [...] Quizás no hay mejor fórmula que el verso de Quevedo: poesía que busca «*el pasadizo que hay de un cuerpo a otro*», que no desespera de hallarlo, aunque todas las evidencias estén en contra” (Ferrari y Genovese: 12).

Frente a los profetas del caos, afirma que «el mundo es hermoso y se halla amenazado». Frente al inmovilismo escéptico de muchos intelectuales, exclama con optimismo gramsciano apoyado en la acción: «Me defiendo, lucho, comparto, apuesto por las probabilidades improbables. Vivir y trabajar tiene sentido, a pesar de los desastres y las tragedias que nos rodean». Y encuentra uno de sus mejores espejos en aquella luminosa pintada en la pared que evocaba Eduardo Galeano: «Dejemos el pesimismo para tiempos mejores» (18). O en sus propias palabras: «La lucha / no se decide en las calles / sino en los callejones / de la conciencia».

Porque para Riechman hacer una «poesía practicable» es proponer una «poética en pedazos», que organice «la resistencia en un tiempo de iniquidad» (1990: 13, 17). Romper «la ilusión estética» es una forma de «escribir desde la crisis», asumiendo nuestro lugar en «esa encrucijada de la humanidad donde nos jugamos (y con tan escaso margen de maniobra) formas de convivencia y organización política, valores como los de la dignidad humana, libertad y justicia, y el mismo ser o no ser de la especie» (19-20). Por eso apuesta a que el poema sea «no sólo emocionalmente justo, sino también conceptualmente verdadero» (20). Busca «utilizar el conflicto en todos los órdenes para provocar un clima intelectual y una cultura política nueva» (24), pues «toda poesía es política y todo poema toma posición (por acción u omisión)» (26).

Resultan muy iluminadoras las reflexiones de Jacques Rancière respecto de la dificultad de emergencia de nuevos “sujetos políticos” en nuestro imaginario cultural del nuevo milenio. Como bien lo estudia Espinosa Antón (2007), para el filósofo francés «hay tres problemas que dificultan en gran manera la aparición de nuevos sujetos políticos que, en nombre de la igualdad, exijan cambios»: «la post-democracia del consenso», que entiende la política como un consenso y componenda de intereses; «las políticas de la identidad, donde de antemano la política está prefijada como expresión de la cultura de la comunidad», y por último la nefasta tendencia actual de «constante crítica e incluso laminación de los ideales utópicos de emancipación» (Espinosa Antón, 2007: 9). En su razonamiento, sin duda la relación entre política y arte es decisiva, pero más que «las intenciones políticas del artista que se reflejan en su obra de arte», importa «la política que hay en la estructura estética misma de la obra de arte» (10). El carácter emancipador del arte se revela en su capacidad para reivindicar cambios sociales, aunque sepamos que «nunca serán perfectos ni definitivos, porque todos los hechos históricos son ambiguos, precarios y sometidos al desacuerdo y las reivindicaciones de los otros» (11). Riechmann lo sabe y su apuesta política se encamina a convertir el poema en “pared pública”, “muro con inscripciones”, lenguaje que interpele las bases del cemento social.

Algunos críticos hablan hoy de “poesía poslítica”². Sin duda, la estrategia de hibridación discursiva de este poemario (y gran parte de su obra) nos conduce a postular una nueva forma del género. La incorporación de la narratividad, el dialogismo y también la expansión ensayística del discurso poético son componentes centrales del nuevo paradigma. ¿Es la de Riechmann una «poesía para lo público (o para lo

² Así la define Arturo Casas en un artículo reciente: «La poesía no lírica busca la expansión de su propia genericidad confundiendo con otras modalidades literarias, artísticas o mediales. Se hace poesía narrativa, poesía ensayística, poesía dramática; se funde con las artes visuales o con la danza. Y por ello localiza otros públicos y reclama otra clase muy diferente de comunicación, de comunidad y de intersubjetividad» (Casas, 2011).

político)»? Como argumenta Arturo Casas, «se puede afirmar que en general el poema no lírico se postula en muy superior medida que el poema lírico como una producción para lo político. Si se quiere, como una indagación del antagonismo y del disenso» (Casas, 2011). Sin duda, entonces, este poemario es una muestra paradigmática de esta nueva discursividad, pero debemos advertir que la construcción de un “sujeto político” en Riechmann no niega nunca su sustrato personal. Una intimidad vinculada y una alteridad asumida fundan una identidad mixta. Se trata de una nueva subjetividad que reclama un nuevo lector y una novedosa forma de recepción dialógica; reivindica la historicidad de la experiencia (la propia sin rubores, la civil sin escamoteos). Y necesariamente reformula la relación del texto y su circuito de comunicación con la sociedad, constituyendo desde la propia enunciación un proyecto ético y estético de intervención.

Decir pues que el poema se erige como crónica pública no es negarle su estatuto personal, individual, ya que todo texto responde a una voz, y esta es inequívoco desplazamiento del hombre que la sustenta. Porque para Riechmann el poema es un arma de construcción: de consenso, de encuentro, de vínculos. Aunque para ello deba abrir caminos heterodoxos, mezclar géneros, ensayar otros discursos, desgarrar el verso de su envolvente musicalidad, remover los cimientos del ritmo, sacudirnos con una palabra coloquial y disonante, despertarnos del letargo con las imágenes crudas y aberrantes de una historia humana que nos pertenece y desearíamos ignorar. Después de todo, la poesía es un lugar de confluencia con los otros, como lo expresa en su ensayo *Un zumbido cercano*: «El lenguaje es, para nosotros –carne que habla–, la primera y más fundamental forma de vinculación» (139).

Referencias bibliográficas

- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006): *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Valencia, Pretextos, pp. 210-229.
- BAUMAN, Z. (2004): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CASAS, A. (2011): “La poesía no lírica: Enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público”, en *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada, Universidad de Granada, en prensa.
- CORREYERO, I., ed. (1998): *Feroces, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona, DVD.
- ESPINOSA ANTÓN, F. J., coord. (2007): *Ocho pensadores de hoy: Rancière, McDowell, Savater, Faye, Conche, Lipman, Lledó, Flores D’Arcais*. Madrid, Septem.

- FERRARI, M. – GENOVESE, G. (2005): “Jorge Riechmann: sobre la amabilidad y la desesperanza (auto-interrogatorio)”, *La Pecera*, 9, otoño/invierno, pp. 12-18.
- IRAVEDRA VALEA, A. (2002): “¿Hacia una poesía útil? Versiones del compromiso para el nuevo milenio”, monográfico “Los compromisos de la poesía”, *Ínsula*, 671-672, pp. 2-8.
- LÓPEZ MERINO, J. M. (2006): “Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete realismo sucio”, *Especulo*, 31, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html> (última consulta, 7-12-2011)..
- MLRS (2006): *Manual de lecturas rápidas para la supervivencia*, en <http://www.nodo50.org/mlrs/> (última consulta, 7-12-2011).
- RANCIÈRE, J. (2004). “The Politics of Literature”, *SubStance*, 103, vol. 33/1, pp. 10-24.
- RIECHMANN, J. (1987): *Cántico de la erosión*. Madrid, Hiperión.
- (1990): *Poesía practicable*. Madrid, Hiperión.
- (1994): “Cuestionario”, en *Últimos veinte años de poesía española*. Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo.
- (1997): *El día que dejé de leer* El País. Madrid, Hiperión.
- (1998): *Canciones allende lo humano*. Madrid, Hiperión.
- (2000): *Muro con inscripciones*. Barcelona, DVD.
- (2001): “Los próximos cien años (De la mano de Gabriel Celaya)”, *Poesía en el campus*, 49, abril, pp. 24-28.
- (2003): *Un zumbido cercano*. Calambur, Madrid
- SÁNCHEZ TORRE, L. (2002): “De lo real y sus retóricas: Realismo y antipoesía en las nuevas poéticas del compromiso”, monográfico “Los compromisos de la poesía”, *Ínsula*, 671-672, pp. 49-53.
- SCARANO, L. (2008): “Ciudad- pánico: Poéticas urbanas en el nuevo milenio”, en Graciela Ferrero, coord., *Por añadidura. Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba, El Copista, pp. 167-180.
- (2009a): “Voces urbanas hiperrealistas: La nueva agenda neosocial en España”, en M. Genoud de Fourcades y G. Granata de Egües, eds., *Unidad y multiplicidad: tramas del Hispanismo actual. Actas del VIII Congreso de la Asociación Nacional de Hispanistas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, vol. I, pp. 179-186.
- (2009b): “Nuevas poéticas urbanas del compromiso en la ciudad global”, en J. Amícola, dir., *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, en <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Scarano.pdf> (última consulta, 7-12-2011).

——— (2009c): “Tres voces inconformistas en la *aquelarre* urbana (Beltrán, Riechmann y Wolfe)”, *Especulo*, 42, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/tresvoc.html> (última consulta, 7-12-2011).