



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali
(LM3)

Tesi di laurea

***Futuralgia* de Jorge Riechmann.**

Postmodernismo y poesía de la conciencia crítica

Relatore

Ch. Prof. Alessandro Mistrorigo

Correlatore

Ch. Prof. Stefano Pradel

Laureanda

Chiara Zaccaria
Matricola 878941

Anno Accademico

2023 / 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	3
1.1 La nueva España: 1980-2000.....	3
1.1.1 Contexto histórico-social del último cuarto del siglo XX.....	3
1.2 La época posmoderna.....	7
1.2.1 La “realidad” posmoderna en España: aspectos estéticos.....	11
1.2.2 La poesía de Jorge Riechmann y la realidad	19
CAPÍTULO II	24
2.1 Realismo y mimesis: un diálogo continuo.....	24
2.1.1 La <i>erosión</i> de la realidad en la poesía de Jorge Riechmann.....	26
2.1.2 <i>Futuralgia</i> : realidad como malestar.....	29
2.1.3 Representación en la poética de Jorge Riechmann.....	32
2.2 Hiperrealismo y representación de la realidad.....	41
2.2.1 El hiperrealismo crítico en Jorge Riechmann.....	44
CAPÍTULO III	51
3.1 Poesía como instrumento de conocimiento.....	51
3.2 Poesía de la conciencia crítica.....	51
3.2.1 La conciencia crítica en la poesía de Jorge Riechmann.....	54
3.2.2 Aspectos políticos de la poesía de Jorge Riechmann.....	58
CAPÍTULO IV	65
4.1 Semiótica y semiótica literaria.....	65
4.2 La crisis del verso: poesía y prosa.....	68
4.2.1 Características del verso en Jorge Riechmann.....	71
4.2.2 Características de la prosa en Jorge Riechmann.....	79
4.3 Prosa y poesía: un diálogo continuo.....	88
CONCLUSIÓN	91
BIBLIOGRAFÍA	94
SITOGRAFÍA	97

ABSTRACT

Este trabajo tiene como objetivo leer críticamente algunos de los libros contenidos en la antología poética *Futuralgia* del poeta madrileño Jorge Riechmann. En particular el estudio se concentrará en *Cántico de la erosión* (1986), *Cuaderno de Berlín* (1987), *Donde es posible la vida* (1988), *La esperanza violenta* (años 80), *El día que dejé de leer el País* (1993-1996), *La estación vacía* (1998-2000). Según nuestra hipótesis de trabajo, esta selección permite investigar el lenguaje poético de este particular autor en relación con el cuadro más amplio del mundo posmoderno de los últimos años del siglo XX en el que se inserta su obra. Nuestro interés es comprender cómo, desde la segunda mitad de los años 80 hasta comienzos de los años 2000, los conceptos de democracia, posmodernidad y crisis del lenguaje se han afirmado en tanto que elementos fundamentales en el discurso poético de este autor. Riechmann, de hecho, es uno de los protagonistas de ese período histórico y literario, siendo capaz de desarrollar con sus textos un realismo crítico que se proponía intervenir sobre la realidad a través de un lenguaje minimalista y una actitud radicalmente nueva. La metodología aplicada a nuestro estudio será de tipo hermenéutico, es decir, se tratarán los poemas desde una perspectiva fenomenológica aplicando una lectura crítica que permita descubrir algunas características, tanto a nivel semántico, como a nivel semiótico, que abran un camino de sentido dentro de la obra de Jorge Riechmann.

INTRODUCCIÓN

La poesía, en su constante dialogo con el contexto histórico y cultural, representa un instrumento privilegiado para indagar las grandes temáticas de la época que cierra el siglo XX que va de los años 80 a los primeros años 2000 y, como siempre, de la condición humana. En este contexto, la obra del poeta madrileño Jorge Riechmann se distingue por su capacidad de articular un acercamiento minimalista a estas temáticas humanas y que atañen al mundo en general a una perspectiva crítica profundamente enraizada en las problemáticas sociales y políticas de su tiempo. A través, de un lenguaje esencial y directo, Riechmann enfrenta cuestiones ligadas a la crisis del lenguaje y a la visión crítica sobre los últimos decenios del siglo XX.

En este trabajo se analizarán críticamente una selección de poemas que pertenecen a unos libros que el mismo poeta reunió en 2011 y que forman la antología poética titulada *Futuralgia*. En particular, nuestra atención se centrará en las colecciones tituladas *Cántico de la erosión* (1986), *Cuaderno de Berlín* (1987), *Donde es posible la vida* (1988), *La esperanza violenta* (años 80), *El día que dejé de leer El País* (1993-1996) y *La estación vacía* (1998-2000). El objetivo principal que se propone este trabajo es comprender cómo, en el periodo histórico que va de la segunda mitad de los años 80 del siglo XX a los primeros años del tercer milenio, este poeta fue capaz de elaborar una obra que responde a los desafíos culturales e históricos, a veces incluso lingüísticos, de su tiempo.

A través de una metodología crítica, que privilegia una lectura hermenéutica y fenomenológica de los textos, este estudio se propone evidenciar las características del lenguaje poético de Jorge Riechmann, desde un punto de vista bien semántico, bien semiótico. El eje principal será la manera en que el autor aborda temas universales, como la crisis del mundo le rodea y la necesidad de una renovada responsabilidad colectiva, bajo una perspectiva estética que busca intervenir activamente dentro del contexto en el que la poesía se concibe. La estructura seguirá un esquema de análisis en tres fases: después de mencionar el contexto histórico, social y estético en el que nace y actúa este poeta, se abordará cómo Riechmann se relaciona y representa en su poesía la realidad que lo rodea, intentando identificar cuál es la realidad que aparece en sus textos; finalmente, en el último capítulo, se pondrá especial atención a los aspectos formales de su escritura y, en particular, en la relación entre poesía y prosa.

El análisis del corpus poético seleccionado intenta valorar el aporte de Jorge Riechmann dentro del panorama de la poética de su tiempo y ofrecer nuevos instrumentos interpretativos para explorar la relación entre literatura, ética y transformación social dentro de la labor poética de este autor sin duda muy interesante. La investigación se sitúa, por tanto, en la intersección entre la crítica literaria y la reflexión social-cultural, con el propósito de contribuir a una comprensión más amplia

del papel de la poesía de Jorge Riechmann como voz crítica y consciente en el contexto histórico y cultural de finales del siglo XX.

CAPÍTULO I

ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XX: LA NUEVA ESPAÑA

EN LA EPOCA POSMODERNA

1.1 La nueva España: 1980-2000

Entre los años 80 del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, España vivió un cambio de rumbo total. El fin de la dictadura, la apertura del país hacia el extranjero y la revolución juvenil contribuyeron a llevar a cabo transformaciones en ámbito político y social. La nación resultaba diferente con respecto al periodo de la dictadura franquista y la poesía de Jorge Riechmann encaja perfectamente con esa nueva realidad española de las últimas dos décadas del siglo XX.

1.1.1 Contexto histórico-social del último cuarto del siglo XX

Es imposible prescindir de la esfera social e histórica cuando se analizan los textos de este poeta madrileño, sobre todo porque resultan fundamentales para entender qué tipo de realidad aparece en sus versos. Nacido en el 1962, Jorge Riechmann vivió su adolescencia y su primera madurez en época postfranquista. Asistió en primera persona a la gran transformación de la sociedad española que se dio en los años 80. Después de la muerte del dictador, España pasó por la Transición que generó cambios a nivel político, social y cultural en el país. La atmósfera de novedad y de libertad de aquellos años se refleja en el fenómeno de la Movida (1977-1986)¹, que para los españoles constituyó una especie de catarsis colectiva (Manera, 2020: p. 234). Los jóvenes artistas que aprovecharon aquel momento de tránsito de la dictadura a la democracia con su manera extravagante de vestirse, su música, su cine y su arte se proponía renovar la imagen del país tanto en el extranjero como dentro de las fronteras.

En aquella época, se realizó lo que en *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social* (Barcelona, 1998) Jurij M. Lotman define como una *explosión cultural*: un cambio rápido e imprevisto que rompe con la continuidad cultural de un lugar e introduce nuevas ideas, valores y costumbres. Escribe Lotman: «El carácter de lo que ha sucedido se transforma abruptamente. Las posibilidades irrealizadas se transforman para nosotros en posibilidades que fatalmente no hubieran podido realizarse.» (1998: p. 171). Semejantes procesos culturales se caracterizan por un alto grado de innovación y creatividad, por interacciones de diferentes códigos

¹ Un movimiento contracultural juvenil artístico y social surgido en Madrid que daba a conocer la nueva imagen de España: un país moderno, libre de las normas atadas de la dictadura, y donde la atmósfera de novedad era dominante.

culturales que pueden llevar a la creación de nuevos sistemas, y por la imprevisibilidad. Las explosiones culturales pueden desencadenarse desde eventos históricos, descubrimientos científicos, innovaciones tecnológicas o cambios sociales; exactamente lo que ocurrió en España a partir de la muerte de Franco y el surgir de la Movida.

Sin embargo, también otros cambios que influenciaron la España postfranquista. Mientras se asistía a la gran transformación de la sociedad española, el gobierno buscaba una forma para superar la crisis económica provocada por el incremento del precio del barril de petróleo entre 1973 y 1979². España logrará resolver el colapso y proteger el proceso democratizador a través de los Pactos de la Moncloa³, de los que también vinieron cambios económicos y políticos. El control de la inflación, nuevas reformas del mercado laboral, la descentralización política y la garantía de las libertades civiles y de los derechos humanos constituían el nuevo modelo con que España se proponía reformular el país (Hermet, 1999: p. 234).

El 28 de octubre de 1982 en las elecciones generales triunfó el PSOE, Partido socialista obrero español, nombrando presidente del Gobierno a Felipe González Márquez - presidente del gobierno español de 1982 a 1996. Después de casi 40 años se ponía fin a la coalición de partidos y España era una monarquía constitucional con un gobierno democrático de izquierda. El país abría sus puertas al mundo y se empezaban a tomar nuevas medidas: ante todo, el gobierno implementó reformas monetaria y fiscales para reducir la desocupación y la inflación que, en los años 80, eran las más altas de Europa. También, hubo una modernización y liberalización de la economía española, junto al ingreso de España dentro de la CEE (Comunidad Económica Europea) en 1986 que permitió alcanzar los estándares económicos europeos. En segundo lugar, en el ámbito de las políticas internacionales dos fueron las medidas más importantes: el estímulo de una política extranjera que cultivara relaciones activas con Latino América y la decisión de participar dentro del programa de OTAN⁴ con el fin de reforzar las alianzas occidentales y garantizar la seguridad nacional.

² Entre 1973 y 1979, OPEC (Organización Mundial de los Exportadores de Petróleo) decidió interrumpir la suministro de petróleo a todos los países occidentales. Inicialmente, la medida servía para contrastar el soporte militar con que los países occidentales ayudaban Israel en la guerra del Kippur (6-25 octubre 1975). Después de la resolución de 1974, hubo una segunda crisis petrolífera en 1979 consecutiva a la revolución de Irán (1978-1979) y a la guerra entre Irán e Iraq (1980-1988). Ambas tuvieron fuertes impactos en la economía acrecentando el fenómeno de la inflación, y el embargo empujó los mayores países exportadores de petróleo a buscar otras formas energéticas. (Albertina V., *Il Novecento: dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*, Carrocci Editori, 2019: p. 434)

³ Los pactos del Moncloa (1977) constituyeron un modelo fundamental para España para recuperarse de la crisis económica, de la inflación y afrontar la época de la transición. El consenso y el dialogo entre las diferentes fuerza políticas y sociales españolas permitieron introducir un modelo democrático en el país. Los signatarios fueron: el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), el Partido Comunista de España (PCE), la Unión de Centro Democrático (UCD) y Alianza Popular (AP), además de los representantes de las organizaciones sindicales y empresariales. (Cabrera, M., *Los Pactos de la Moncloa: acuerdos políticos frente a la crisis*, Centro de estudios políticos y constitucionales, 2010)

⁴ En 1986 el PSOE convocó un referéndum para que España decidiera si adherir en OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) o permanecer alejada del programa.

Además, el nuevo gobierno izquierdista promovió importantes reformas sociales. En ámbito sanitario se introdujo la Ley General de Sanidad en 1986, que estableció un sistema de salud pública universal. Esto hizo que la atención médica fuera accesible para todos los ciudadanos, mejorando significativamente la calidad de vida y reduciendo las desigualdades de salud. La Ley Orgánica del Derecho a la Educación (LODE) de 1985 y la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) de 1990 modernizaron el sistema educativo español. Estas normativas aumentaron el acceso a la educación, extendiendo la educación obligatoria hasta los 16 años y mejorando la calidad de la enseñanza. Se mejoraron los derechos de los trabajadores introduciendo reformas de protección contra la despida injustificada y el gobierno promovió el dialogo entre los sindicatos y los patrones (Ortiz de Zárate, 2010: web 10/10/2024).

Otra medida fundamental del gobierno fue la lucha contra el terrorismo español. Los atentados de ETA⁵ fueron protagonistas del panorama español, alcanzando cotas dramáticas entre 1977 y 1981 (Hermet, 1999: p. 258). El atentado en Madrid en 1979 contra el aeropuerto de Barajas y las estaciones de Chamartín y Atocha tuvieron un fuerte impacto mediático hasta perjudicar la imagen pública de España, debilitando los esfuerzos hechos para resultar una nación libre y segura. Paralelamente, las reformas iniciadas, las reivindicaciones sindicales, la legalización del PCE (Partido Comunista Español), y la ruptura de la UCD (Unión Centro Democrático) iban creando una atmosfera desestabilizadora dentro de la sociedad, pero el gobierno logró mantenerse y, así, se dejó paso a la época de la democracia.

Si la nueva forma de gobierno se mostraba firme, no se puede decir lo mismo del equilibrio político nacional. En a elecciones generales del 1996 ganó el Partido Popular y se nombró presidente del Gobierno a José María Aznar, presidente del Gobierno español de 1996 a 2004, en el escenario español se insertaba un partido de centroderecha, moderno y con perspectivas europeas libretistas. Por un lado, se asiste a una gestión prudente del poder y una fuerte propensión al enfrentamiento directo, además, el contexto económico internacional es favorable ayudando España a obtener importantes beneficios, entre ellos disminuyendo el alto porcentaje de desocupados. Por otro lado, el cambio de ideologías destaca particularmente a nivel internacional, permitiendo al país ibérico una cercanía con los EE. UU.⁶ y una negociación con la Unión Europea. A todo esto, se añade una intensificación en la lucha contra el terrorismo de ETA que llevará a un acuerdo pacifista por las

⁵ Euskadi Ta Askatasuna («País Vasco y Libertad»), formación político-militar nacida en 1959 en seguida a la escisión del Partido Nacionalista Vasco, con el objetivo de conquistar la total independencia de las provincias vascas.

⁶ Los militares españoles tomaron parte en los bombardeos de la antigua Yugoslavia durante la Guerra de Kosovo en el año 1999.

libertades y contra el terrorismo en diciembre 2000⁷ y, al mismo tiempo, se intentan limitar las pulsiones independentistas y autónomas de Catalunya.

El balance de la primera experiencia de gobierno por el Partido Popular se cierra positivamente y Aznar en las elecciones del 12 de marzo de 2000, también por la profunda crisis del PSOE, obtiene la mayoría absoluta con un 44% de los votos. Sin estar obligado a encontrar un compromiso en el seno de una coalición, el nuevo ejecutivo se muestra mucho menos conciliador y adopta una línea intransigente en varios frentes. Se acentúa el control ejercido sobre los medios de comunicación públicos, hay una mayor injerencia en materia de educación y justicia, se privatizan varias empresas estatales, se adoptan medidas para reforzar la presencia y el papel de la Iglesia, se aplica una política migratoria más restrictiva, se pierde la confrontación con los sindicatos y también en lo que respecta al nacionalismo catalán y vasco se adopta una actitud centralista poco propensa a las concesiones (Manera, 2020: pp. 174-175).

Aznar se propone transformar a España, inspirándose en el imaginario tradicionalista de una nación unitaria y hegemónica, en un país cohesionado y desvinculado de las rígidas imposiciones europeas, capaz de decir su voz sobre el tablero mundial (Manera, 2020: p. 175). Esta ambición lo empuja a acercarse a los Estados Unidos de George W. Bush y a la Gran Bretaña de Tony Blair, distanciándose de la Unión Europea, a la que, aprovechando el descontento, atribuye la responsabilidad de los inconvenientes sufridos a nivel social.

El acercamiento al eje anglosajón, después del atentado del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas neoyorquinas, resulta particularmente funcional para intentar internacionalizar el problema de la ETA porque se insiste en poner al mismo nivel el terrorismo vasco y el islámico, exigiendo, sin éxito, que en ambos casos se apliquen las mismas medidas de control financiero (Hermet, 1999: p. 268). Mientras tanto, ciertos acontecimientos afectan la imagen de Aznar y sus ministros, como, por ejemplo, la reacción desproporcionada en respuesta a la ocupación del islote deshabitado de Perejil por una pequeña tropa marinera, a mediados de julio de 2002, crea un incidente diplomático y, el 13 de noviembre, a pocos meses de distancia, la manera en que se aborda la emergencia medioambiental en Galicia, causada por el naufragio del petrolero Prestige, suscita enormes polémicas. Sin embargo, fue el apoyo ofrecido a la invasión estadounidense de Irak en marzo de 2003 lo que suscitó las críticas más duras de la población, contraria a una intervención militar en Oriente Medio y decidida a mostrar su desacuerdo con numerosas manifestaciones en toda la península. El Partido Popular, aunque cuestionado y debilitado por el anuncio de la retirada de Aznar

⁷ Firmado por el Partido Popular y el Partido Socialista Obrero Español se proponía de parar y punir cualquier apoyo a la lucha armada.

al final del mandato, parece gozar todavía de cierto crédito y está seguro de ganar las elecciones del 14 de marzo de 2004.

Sin embargo, en seguida a uno de los eventos más desastrosos para el país, el atentado de Atocha el 11 de marzo de 2004⁸, la opinión pública sobre el Gobierno cambiará totalmente por la mala gestación del evento terrorista, y el PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero –presidente del Gobierno de 2004 a 2011– tendrá la victoria abriendo para España una nueva época.

1.2 La época posmoderna

A partir de los años 50 y 60 del siglo XX en EE. UU. primero y luego en Europa también, se desarrolla una nueva sensibilidad que afecta rápidamente las experiencias culturales y artísticas de la época y que impactó los ámbitos de la literatura, la filosofía, el arte, la arquitectura, la sociología y, por lo tanto, la manera en la que los seres humanos se acercan a la realidad: a esa sensibilidad se le dio el nombre de “posmoderno”, de la que nació el movimiento posmodernista. Remo Ceserani, estudioso y crítico italiano, en su ensayo *Raccontare il Postmoderno* afirma que en ello se pueden reconocer principalmente tres fases temporales, cada una definida por unas características diferentes.

La primera etapa es la que se registró a finales de los años 50 del siglo XX. Fue una época determinada por el cansancio y agotamiento de las formas expresivas derivadas de la modernidad, en la que el término posmoderno simbolizaba la negatividad y el descontento «nel vedere che la grande letteratura sperimentale e d'avanguardia della modernità (il cosiddetto High Modernism, quello di Yeats, Eliot, Pound e Joyce) stava perdendo vigore e prestigio, sotto gli assalti della cultura di massa e del midcult.» (Ceserani, 1997: p. 29). En los años 70 se desarrolló la segunda fase, una etapa que se puede definir en rebelión contra las formas tradicionales de la época moderna, elitista y conservadora, y que estaba de contra al expresionismo abstracto, las ironías elitarias, las geometrías formales en el campo de la arquitectura y del arte. En respuesta a este rechazo se desarrollaron nuevas tendencias que, como el mismo Remo Ceserani afirma, iban definiendo un posmoderno “positivo”:

In aperta ribellione contro l'espressionismo astratto, le ironie snobistiche, le geometrie formali, i razionalismi architettonici e le serialità musicali dell'ultima fase, ormai accademica, del moderno, e

⁸ Diez bombas explotaron a bordo de cuatro trenes que recorrían el trayecto entre Alcalá de Henares y la estación de Atocha de Madrid. Fue el atentado más grave que sufrió España, con un balance de ciento noventa y dos muertos y más de mil quinientos heridos. La reacción del Gobierno fue demasiado precipitada y, obstinado en mantener una lucha sin cuartel contra ETA, atribuyó el gesto a la organización vasca (aunque esta última había desmentido públicamente cualquier implicación), prefiriendo ignorar la pista islámica que, con el paso de las horas, adquiría cada vez más credulidad. De hecho, la reticencia a revelar las conexiones con Al-Qaeda, que habría actuado para "castigar" la intervención armada de España en Irak junto a los Estados Unidos, fue interpretada por una parte considerable del electorado como una grave falta de transparencia y una evidente manipulación mediática. (Cfr. Manera, D., *Letteratura spagnola contemporanea*, 2020: p. 176)

svilupparono nuove tendenze: un piacere quasi erotico di immergersi nelle forme e negli stili, di mescolare nei testi letterari, nelle costruzioni architettoniche, nei pezzi musicali e filmici generi e modi, di incorporare il Kitsch, le immagini, le movenze della cultura popolare. La ribellione contro la tradizione moderna, divenuta elitistica e conservatrice, si nutrí di motivi esistenziali e si accompagnò a forme di rivolta sociale e di costume. (Ceserani, 1997: p. 31)

A comienzo de los años 80, Ceserani individua el comienzo de la tercera fase del postmodernismo, la cual se caracterizó por la división en dos ramas: la positiva y la negativa. Por un lado, el discurso positivo posmoderno seguía con cierto fervor las modalidades típicas del pensamiento moderno que se basaban en la razón, la totalidad, la unificación, etc. Por otro lado, el discurso negativo reflejaba una interpretación pesimista del desarrollo de las sociedades modernas, de hecho, se les atribuían un destino de decadencia, amenazado por la intervención de cambios y desequilibrio que afectarían el desarrollo de la sociedad y de la cultura de masa. Por lo tanto, éste último suponía que habría ocurrido una crisis de la civilización occidental en coincidencia con el fin del mundo (Ceserani, 1997: p. 65).

En ambas visiones se puede reconocer una reacción, positiva y negativa, al desarrollo en acto del capitalismo contemporáneo –finales de siglo XX– que poco a poco estaba afectando todo sistema económico y estaba produciendo y formando un nuevo ciclo de expansión por la abundancia de mercancías y estilos de vidas opulentos. De todo esto, como incluso afirman Best y Kellner en *Postmodern Theory – Critical interrogations*, consiguió que algunos teóricos celebraban la nueva diversidad y el nuevo bienestar, mientras que otros criticaban la decadencia de los valores tradicionales y el aumento del poder del control social por el nuevo sistema social y económico:

La pubblicità, le offerte pianificate di credito, i mezzi di comunicazione, la spettacolare abbondanza delle merci produssero soddisfazioni gratificanti, edonismo e la diffusione di nuovi costumi, forme culturali e stili di vita che sarebbero poi stati chiamati postmoderni. Alcuni teorici celebravano la nuova diversità e il nuovo benessere, mentre altri criticavano la decadenza dei valori tradizionali o l'aumento di potere del controllo sociale. In un certo senso, quindi, i discorsi del postmoderno sono risposte agli sviluppi socio-economici che a volte essi menzionano aperta mente altre volte occultano. (Best e Kellner 1991: pp. 14-15)

En tanta confusión y parcialidad de discurso, se estalla el autor americano Frederic Jameson que en su ensayo *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1992) se dio el «primo grande, sorprendente tentativo di interpretazione complessiva del postmoderno.» (Ceserani, 1997: p.

66) y fue posible encontrar y establecer marcos sintéticos y combinaciones transversales sobre el posmoderno.

Entre las características, encuadradas por Jameson, de esta corriente de pensamiento está por ejemplo el desafío a la Modernidad. El postmodernismo, de hecho, reacciona críticamente en contra del pasado y pone en duda los conceptos de progreso, de racionalidad y de universalismo. El horizonte económico, político, social en el que vivimos es el único posible, afirma el pensamiento posmoderno, y, por eso, termina la idea de utopía de un futuro mejor porque la Historia no avanza y solo queda el presente, como afirma Frederick Jameson: «[...] pensare storicamente il presente, in un'epoca che prima di tutto ha dimenticato come si pensa storicamente.» (Jameson, 2015: p. 12) se vuelve una paradoja, algo sin sentido, imposible.

A nivel literario y artístico se impone el pluralismo y el eclecticismo. Se adoptan estilos, técnicas e ideas derivadas de diferentes tradiciones culturales e históricas, creando obras híbridas donde no hay límites. Se celebra la diversidad y la ruptura de los cánones estéticos clásicos, creando un panorama artístico variado e híbrido. Además, el postmodernismo explora la naturaleza artificial de la realidad a través del concepto de “simulacro” que expresa la pérdida de profundidad en una realidad que está permeada por imágenes culturales de mercantilización ligadas a la lógica tardo capitalista y cómo las representaciones culturales y artísticas se limitan a unir fragmentos y referencias sin buscar un real sentido crítico. Además, el pensamiento posmoderno pone en duda la posibilidad de una verdad absoluta y universal. El conocimiento del mundo pasa a través del contexto y de la lengua hablada. Según la visión postmoderna, la naturaleza ha cumplido con su función epistemológica de la realidad, dejando paso a la cultura que «è diventata un'autentica “seconda natura”» (Jameson, 2015: pp. 12-13) como afirma Frederic Jameson en su ensayo *Il postmodernismo* (2015), de hecho, se ha convertido en la base de la realidad, haciendo que las prácticas, el lenguaje y los símbolos culturales no se limiten a representarla, sino la crea. Así que con el concepto de “segunda naturaleza” se entiende que el verdadero mundo y el instrumento objetivo y autentico para comprender la realidad en época postmodernista es la cultura.

Otro rasgo importante es la crítica a las meta-narraciones: todas las narraciones ideológicas que explican la historia y la sociedad en términos universales típicas de la época modernista, en época postmoderna, caen y caen también la confianza en las grandes teorías que explican cómo el mundo tendría que ser (Lyotard, 1979: pp. 5-8). Por lo contrario, se vuelve dominante la idea que la realidad existente no se puede entender por completo ni se puede transformar y, por lo tanto, existen diferentes prospectivas y nuevas narraciones, aunque ninguna tendrá el monopolio sobre las demás.

A nivel literario y cultural, el postmodernismo influenció mucho la música, el cine, los medios de comunicación y la literatura. Uno de los rasgos típicos de la época posmoderna es el fin de la

distinción entre cultura “alta” y cultura “baja”. La frontera entre los productos culturales de alto nivel (*high-brow*) y la cultura pop o comercial (*low-brow*) se borran progresivamente a partir de los años 50 –primero en EE. UU. y luego en Europa también– con el aumento de la demanda cultural por parte de las personas que alcanzan mejores niveles de vida. De esa forma, es el mercado que decide lo qué es cultura, entendida como un producto de consumo; ya no pueden existir obras perturbadoras o escandalosas –como ocurría en las vanguardias–, ya que todas se perciben en relación con sus propios valores de mercado (Jameson, 2015: pp. 83-84).

El uso de técnicas como el pastiche, la parodia y la ironía son otros elementos presentes en las obras postmodernas. La técnica del pastiche se utiliza como juego irónico: se toma un préstamo o se imita otras obras más conocidas para celebrarlas y rendirle homenaje. Esta imitación puede ser del estilo, las técnicas o influencias originarias de otras culturas. La parodia se utiliza para reelaborar y/o desviar la escritura preexistente de manera crítica y polémica. En el contexto postmoderno, con la parodia se desclasifican y degradan las grandes obras canónicas, o sea, las que se consideran clásicas, al fin de demostrar que representan todavía las narraciones y las ideologías del modernismo. Además, mientras el estilo modernista de inicio de siglo ponía el autor y su creación al centro de su estética, esta nueva fase cultural se enfoca más sobre la interpretación y el público. Así que, la ironía se vuelve otro elemento fundamental para reflexionar sobre la obra misma y su relación con el contexto cultural.

Por último, la actitud prevalente en la época postmoderna en todos los ámbitos era el escepticismo. Término filosófico que indicaba una perspectiva epistemológica que ponía en tela de juicio la posibilidad de alcanzar conocimientos y verdades ciertas. La adaptación del concepto a la literatura, al arte o al cine, es funcional para expresar el sentimiento de desconfianza que se nutría hacia las grandes narraciones como las de “la Verdad”, “el Progreso”, “la Racionalidad”. La actitud escéptica postmoderna rechazaba las verdades absolutas, valorizaba los diferentes puntos de vista y las interpretaciones múltiples, además de promover la conciencia de la relatividad histórica y cultural.

En conclusión, las épocas del postmodernismo, a partir de los años 50 a las últimas décadas del siglo XX, representan un largo periodo de transición y desafío a las convenciones culturales e intelectuales de la primera parte del siglo XX que ofrece nuevas perspectivas sobre la complejidad y la diversidad del mundo y de la sociedad que surgió al terminar la Segunda Guerra Mundial. Nuestra hipótesis de trabajo, entonces, es que en la poesía de Jorge Riechmann está representada precisamente esta realidad, una visión sobre lo que para él autor simbolizó el posmoderno.

1.2.1 La “realidad” posmoderna en España: aspectos estéticos

Facundo Giménez en *Línea clara* afirma: «La poética del 68 llevaba ya en su seno una poética de la postmodernidad» (2022: p. 164). Los rasgos de una poética postmoderna aparecen en la literatura española a partir de la estética *novísima*, que al contrario de la poética socio-realista de la generación del 50, pone en duda los modelos de poesía crítica y de estampo social que hasta mitad del siglo habían sido referentes en la promoción del cambio histórico (Manera, 2020: p. 334). En la antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) de José María Castellet se encuentran las principales características estéticas de este grupo. Por ejemplo, la poesía de los novísimos es profundamente culturalista, las obras resultan “encerradas” en si misma sin la voluntad de transmitir la ilusión de realismo debido, según ellos, a la inadecuación del lenguaje en describir la realidad (Manera, 2020: p. 335). De tal forma, generan una idealización de la forma de las estructuras lingüísticas que rechazan la función comunicativa de la poesía y acceden a la esfera poética por la relaboración de las vanguardias históricas, como la simbolista y la surrealista. Se afirma una estética *camp* que se convierte el medio expresivo de una sensibilidad intencionalmente artificiosa y exagerada, vacía de cada tipo de compromiso ya que los poetas *novísimos* rechazan la realidad y se asiste a la escenificación del espacio poético entre el cual el texto toma forma:

[...] si assiste alla messa in scena dello spazio poetico entro il quale il testo prende forma ed esiste tramite riferimenti ben definiti che, però, alludono anche ad altre espressioni o contesti artistici, dando vita a rimandi intertestuali che sottolineano il carattere metadiscorsivo della scrittura, affidandosi alla comunicazione che si genera da diversi sistemi di segni. (Manera, 2020: p. 337)

Por otro lado, la estética posmoderna se manifestó en España también a comienzo de los años 80 con la llegada del grupo granadino de la *otra sentimentalidad* que confluyó en la poesía de la experiencia, así nombrada por Enrique Molina Campos. En primer lugar, la poesía de la experiencia dio forma a un nuevo paradigma, diferente de lo de los *novísimos*, que consistía en la vuelta de la métrica, de las rimas a las estrofas, el uso de un lenguaje coloquial, la recuperación del humor, del pastiche y de la parodia, la temática urbana como eje, un mayor énfasis en la percepción, se favorecía un sentimiento de intimidad, individualidad y de experiencia. En segundo lugar, *la otra sentimentalidad* trataba de expresar con la poesía una nueva sensibilidad con que se entendía «l’insieme di sentimenti propri di un momento storico che influiscono sul modo in cui l’artista si interroga sulle questioni che riguardano l’essere umano nella sua contingenza.» (Manera, 2020: p. 371). Las dos estéticas unidas se proponían de transmitir la realidad concreta que daba origen al

momento creativo y que tomaba forma en los versos, así restableciendo la relación entre el yo lírico y la contingencia a través del lenguaje (Manera, 2020: p. 373).

A finales de los años 80 del siglo XX, la poesía de la experiencia no parece ser compatible con la imposición de una posmodernidad europea cínica y nihilista que pone en crisis cualquier proyecto común y cualquier valor ético. Crece la idea que la poesía tenga que dejar huellas en el imaginario colectivo y la sociedad tenga que exigir que quién las profiere se comprometa y tome la responsabilidad civil. Por ello, se puede hablar de un *realismo posmoderno* y de un *posmoderno crítico* en esta nueva fase: el autor se propone el objetivo de suscitar en el lector –el sujeto– un sentimiento de resistencia y de deseo de vuelta a la realidad, porque es necesario colocarse dentro de la Historia para cambiarla y transformarla.

[ya está claro que] di fronte alla fine della modernità ci si debba riappropriare della tradizione, ponendo fine alle distinzioni tra alta e bassa cultura, e continuare a interrogarsi sulla Storia per cambiarla. Anche il soggetto deve subire una trasformazione: se da un lato quest'ultimo ha perso centralità, dall'altro questo gli consente di perdere il suo fastidioso protagonismo in virtù di una soggettività collettiva costituita da differenze. A partire da questi elementi si può riprogettare una scrittura realista; democrazia, postmodernità e crisi del linguaggio si affermano come concetti che i giovani poeti del XXI secolo ereditano e su cui plasmano le loro proposte estetiche. (Manera, 2020: p. 388)

Es precisamente a partir de esta última fase que podemos empezar analizar la poesía de Jorge Riechmann bajo una perspectiva posmoderna. El autor madrileño desarrolla su escritura dentro de un posmoderno ya tardío y crítico, que a nivel estético se puede encuadrar en la visión pesimista. Nace en respuesta al desarrollo económico y político, capitalista y neoliberal, critica la pérdida de valores éticos y la decadencia social y cultural, expresa su afán y miedo por el futuro, se constituye en cuanto una voz de disidencia de la que procede un *realismo crítico*:

[...] sorgono linee di dissidenza la cui singolarità consiste nella militanza priva di complessi con cui plasmano il discorso critico: vogliono sovvertire l'ordine sociopolitico e quello poetico, coltivando un *realismo critico* che si propone di intervenire sulla realtà dal luogo di enunciazione di voci marginali o emarginate. Non è novità nella poesia spagnola, ma lo sono il linguaggio minimalista e l'atteggiamento scontroso della posizione sovversiva. (Manera, 2020: pp. 388-389)

La voz poética de Jorge Riechmann se enfrenta a las temáticas típicas de una posmodernidad tardía manteniendo una actitud contantemente crítica: representa una visión fine secular decadente de “muerte y dolor”, en la que la ciudad se vuelve el lugar símbolo de la angustia y de la injusticia

colectiva de las cuales el yo lírico quiere escaparse, mientras que el ser humano y la humanidad continúa impertérrito su camino hacia la perdición y la ruina de su tiempo (Manera, 2020: p. 389). Riechmann, en cuanto espectador y sujeto de aquel momento histórico, se pregunta adónde es direccionada la humanidad, cuál será el destino del planeta tierra y del mundo en general y, no teniendo una respuesta, intenta aclarar sus dudas y preocupaciones a través de la escritura, que para él es un instrumento de conocimiento.

En el poema “La urbanidad elemental”, *Cántico de la erosión* (1985-1986), se representa el escenario típico de la época posmoderna de fin de siglo: la urbe. En los versos se explora como las ciudades modernas alejan el hombre de la naturaleza, debido a la alienación que provocan y a su complejidad.

Poeta urbano, sí, qué duda cabe.
De tantas urbes
turbia y unánimemente raedoras,
que se hincan a sí mismas su agujón de arrabales;
5 de donde vivir es
algo descabalado, enteco, zancajiento,
y también es un fruto con almendra de angustia.

Tanta expulsión como un asedio loco,
soledad restallante que se enrosca en los brazos,
10 tanto exilio en las yemas de los dedos.
Pero bien sé que no cantaré nunca
un romance de siega.

Poeta urbano, sí. Pero comienzo
a tomar carrerilla
15 unos años antes, una ley más abajo.

Desde el principio, el yo lírico se autodefine «poeta urbano» (v. 1); la voz poética habla de «tantas urbes» (v. 2) puesto que la ciudad se configura como el espacio de la experiencia del poeta. Efectivamente, en la estética posmoderna, la espacialidad toma mayor importancia que la temporalidad, de momento que el presente se estigmatiza (Jameson, 2015: p. 153). Vivir en esas ciudades posmodernas «es algo descabalado, enteco, zancajiento y también es un fruto con almendra de angustia» (vv. 6-7): el desarrollo urbano y tecnológico de la nueva época toma connotaciones negativas, puesto que aumenta cada vez más el sentido de deshumanización y el consumismo imperante que gobierna los seres humanos. La experiencia humana en estas ciudades de fin de siglo tiene un sabor amargo y de inquietud, como un «un fruto con almendra de angustia», es algo enfermizo y estropeado, difícil de comprender y para la que no se encuentran palabras hasta el punto

de que el yo lírico recurre a unos términos en desuso y no comunes para que los lectores se “despierten” y tomen conciencia.

Según dice Manera «[...] la voce poetica lotta contro il progredire della realtà consumista, brutale, nella quale dominano le ingiustizie e la solitudine» (Manera, 2020: p. 389) y, al mismo tiempo, el yo lírico se interroga sobre la vida en la edad contemporánea, explorando temas existenciales como la «soledad restallante» (v. 9) y el «exilio» (v. 10), entendido como aislamiento de los demás. A través de un lenguaje minimalista y sobrio, la voz poética de Jorge Riechmann busca autenticidad en una realidad cada vez más artificial, proponiendo un redescubrimiento de valores más simples y genuinos como respuesta al vacío creado por la alienación urbana. Su poesía es una llamada a reconsiderar nuestra relación con la naturaleza, con los demás y con nosotros mismos, en un contexto social cada vez más complejo y a menudo deshumanizante. De ahí que empieza a «tomar carrerilla unos años antes» (vv. 14-15) ya que, aunque no tenga una visión positiva, no deja de ser esperanzador y se apela al *pesimismo activo*.

La alienación es otro tema típicamente postmoderno. El individuo experimenta el aislamiento y la pérdida de sentido en un mundo cada vez más descentralizado y carente de certezas. La identidad se percibe como fluida, descentralizada y múltiple, en contraste con la idea moderna de una identidad coherente y unitaria. Es esta falta de centro estable que lleva al individuo a una sensación de alienación al sentirse desorientado y perdido en un mundo de múltiples roles y máscaras, sin un núcleo identitario sólido (Jameson, 2015: p. 97). El rechazo de las grandes metanarraciones que han dominado la modernidad (como el progreso, la ciencia, la religión), lleva a una fragmentación de un sentido colectivo, compartido. Esto también provoca alienación: viviendo en un mundo de significados fragmentados y a menudo contradictorios, los individuos no tienen una estructura de referencia común para dar sentido a su existencia. Y como recita el poema “Ascensión del camino de la Larri” (Riechmann, 2011: p. 165):

Del cosmos al muladar, del ritmo a la ruina. No se detiene
el progreso. Imperturbable, Dama Historia continúa
avanzando sobre sus raíles de intestinos humanos.

Además, en una sociedad postmoderna, la alienación se amplifica por la incapacidad de encontrar coherencia u orden en un mundo caracterizado por la complejidad, el pluralismo y la descentralización del poder y de la información. El individuo puede sentirse perdido en una red social intrincada y caótica, donde las conexiones y las pertenencias están en constante cambio. Llegando, de tal forma, a probar:

Extrañamiento. Un cabildo universal de verdugos endomingados donde sólo puedes ser el extrañado, el extranjero. (Riechmann, 2011: p.143)

Junto al tema del aislamiento, en los textos de Jorge Riechmann, destaca el de la ausencia. En muchos casos simbolizado por el viento que recuerda el movimiento, la vida, la fuerza de la naturaleza como en el poema “El viento ausente”, contenido en *Cuaderno de Berlín*:

Tarda el gran viento
de la transformación, se hace esperar,
no llega
el gran viento prometido
5 que nos arranque a nosotros mismos,
nos devuelva a nosotros mismos, volviéndonos
del revés nos vuelva del derecho, el gran viento
que nos limpie la piel
o nos la arranque, zarandero viento zurdo
10 de la metamorfosis
oreador de vísceras
grávido de arenas y de flores y pájaros,
el viento insoportable
15 con su polen de angustia fértil en nuestros cuerpos.

Nos ha dejado solos
—herederos frustrados con talento insuficiente

La ausencia en sus textos puede ser interpretada de varias maneras: como una falta de vitalidad, un vacío existencial o una pérdida de conexión con la naturaleza y consigo mismo. Riechmann sugiere un mundo en el que algo esencial ha desaparecido, dejando una sensación de vacío y desconcierto. En este caso el empleo de la metáfora del viento podría ser una referencia intertextual a la recopilación poética “Viento del pueblo” (1937) de Miguel Hernández, poeta y dramaturgo español, que tuvo mucha relevancia en el siglo XX por su compromiso en la Guerra Civil Española en el bando republicano, y su obra simboliza aquel vínculo profundo con la lucha ideológica y el compromiso político. En sus versos, el poeta de Orihuela busca forjar una nueva forma de literatura que dignifique al miliciano y exalte su resistencia frente a los nacionalistas, interpretando la Guerra Civil Española como una manifestación de la lucha de clases.

En la obra de Hernández el viento simboliza la lucha del pueblo para una transformación social y política, en Riechmann se encuentra el mismo significado, pero con un fin diferente. Ese viento de la transformación (vv. 1-2), arranca, devuelve a nosotros mismos, está grávido de arenas, está seco: es un viento insoportable que llena los hombres de angustia con su polen (v. 15). Ya no es

un agente traedor de un cambio, es un viento tanático. Efectivamente, Riechmann tiene la perfecta conciencia de que la época posmoderna no constituye ningún avance, al revés, las expectativas que tiene son totalmente frustradas.

Aquel viento zurdo, de izquierda, que proclamaba una transformación esperada en los tiempos de la Guerra Civil, se ha revuelto por completo en la época postmoderna, convirtiendo los hombres en «herederos frustrados» (v. 17). En la época vivida por Riechmann, no hay progreso, porque es substituido por un presente viciado y dominado por la lógica capitalista y consumista, eliminando así el carácter transformativo de la historia y de tal forma la posibilidad de una revolución futura.

En otro poema, “Armonía preestablecida” (Riechmann, 2011: p. 202), el poeta madrileño critica y representa la falta de un orden y equilibrio en el mundo posmoderno.

Una amiga ha estudiado teología;
trabaja como empleada de banco.

Un conocido ha estudiado ingeniería de telecomunicaciones;
Trabaja como pastor de ovejas.

5 La novia de un amigo ha estudiado magisterio;
no encuentra trabajo.

Exceso de seres humanos
con exceso de saberes humanos
cuando las exigencias ob-je-ti-vas son en realidad tan sencillas.

10 La mano invisible aprieta pero no ahoga.

Vivimos
como es sabido
en el mejor de los mundos posibles, y por ende
también en el más racional.

Retomando el concepto de “armonía preestablecida” del filósofo alemán Gottfried Wilhelm von Leibniz, que sostenía que el universo está gobernado por una perfecta coordinación entre la mente y el cuerpo, y entre todas las monadas, creada por Dios en el momento de la creación. Riechmann pone en duda la real existencia de cualquier tipo de orden en época contemporánea, caracterizada por conflictos y falta de armonía. El texto sugiere que la idea de un equilibrio natural o una armonía universal es una ilusión o un concepto idealizado que no se corresponde con la realidad caótica y fragmentada de la era posmoderna, como se nota entre los versos 1- 6. Todo esto es debido a un «exceso de seres humanos con excesos de saberes humanos» (vv. 7-8), comprometidos por una mercantilización y un consumismo cada vez más galopantes. A través de un tono irónico y escéptico, notable sobre todo en la parte final del poema, se pone en evidencia la fuerza perturbadora que el

artificio humano ejerce sobre la naturaleza. De hecho, se ha roto el equilibrio preestablecido creando un mundo en el que la armonía se ha convertido en un concepto extraño o inalcanzable. De ahí que los seres humanos recurren a la idea de *simulacro* para enfrentarse a la realidad:

Si può dire con un certo grado di esattezza che la cultura del simulacro nasce in una società nella quale il valore di scambio si è talmente generalizzato da cancellare la stessa memoria del valore d'uso, una società in cui, come ha osservato Guy Debord con una frase straordinaria, «l'immagine è diventata la forma finale della reificazione» (Jameson, 2015: p. 37)

Por lo tanto, aunque el poema recita «vivimos como es sabido en el mejor de los mundos posibles» (vv. 11-13) no se trata del reflejo de la realidad, sino de una representación ficticia e profundamente irónica del mundo

Esta idea de simulacro se conecta a la cuestión posmoderna del fin de las utopías. Deja de existir la posibilidad de un futuro mejor y la esperanza de un cambio, porque ha acabado la era de las grandes metas narraciones, el sentido de progreso histórico se reduce y la cultura es dominada por la dimensión del tiempo presente. El pasado, por su parte, se vuelve reciclable de manera superficial dentro de la construcción de los simulacros sin que sea útil para entender la realidad y, finalmente, el Futuro permanece bloqueado desarrollando «una stagnazione della visione utópica» (Jameson, 2015: p.151). Se difunde una visión distópica, amplificada por las películas y los programas de televisión que muestran cómo la tecnología, en lugar de liberar a la humanidad, puede conducir a un mayor control, pérdida de libertad y deshumanización. Las narraciones distópicas reflejan los temores postmodernos de que la tecnología puede ser utilizada para el dominio y la vigilancia en lugar del progreso humano. Como se observa en el poema “Inteligencia Artificial”, presente en el libro *El día que dejé de leer el País* (1993-1996):

Edificios inteligentes
bombas inteligentes
automóviles inteligentes
electrodomésticos inteligentes

5 sólo las personas
los animales y las plantas son tontos

Homo sapiens sapiens se desvive
por abdicar en sus bestias

10 pero el proyecto aún ofrece
dificultades técnicas

En este texto se desarrolla la temática de la inteligencia artificial, introduciendo el lector en un escenario en el que la mente humana se enfrenta con la tecnología. Se llega hasta afirmar que cada objeto inhumano, de los edificios a los electrodomésticos (v. 1-4), se pueden definir inteligentes, mientras que «las personas, los animales y las plantas son tontos» (vv. 5-6). En el texto, se evidencia cómo la inteligencia artificial representa una forma de deshumanización, donde las cualidades intrínsecamente humanas, como la emoción, la creatividad y la moral, se reducen o se ponen en segundo plano con respecto a la lógica fría y calculadora de las máquinas, acentuando el fenómeno de la alienación.

Entre los versos 7 y 10 se sugiere una lectura distópica de la venida de la inteligencia artificial y del futuro. El texto sugiere que la abdicación de la autonomía humana en favor de sistemas artificiales podría conducir a un mundo donde la libertad y la individualidad están comprometidas. Desde este punto de vista, es un texto que anticipa lo que habría ocurrido casi treinta años después: hoy en día la inteligencia artificial está cada vez más substituyendo el ser humano en posiciones laborales y, también, en la vida cotidiana aumentando el riesgo de una distorsión de la realidad y privando las personas de su propio libre albedrío (El Atillah, 2024: web 12/01/24). El «*Homo sapiens sapiens* se desvive por abdicar en sus bestias» (vv. 7-8) y las preocupaciones por el futuro aumentan porque el «proyecto ofrece dificultades técnicas» (vv.9-10) y el miedo de que la humanidad se vuelva subordinada no desvanece.

Ahora bien, es importante recordar que Frederic Jameson, en su ensayo *Postmodernismo. Ovvero lógica culturale del tardo capitalismo* (2015), supone que un remedio al fin de la utopía sea impulsar una resistencia. Esta última tendría como objetivo el de empujar los sujetos históricos, o sea los hombres, a desarrollar maneras y formas de pensamientos que desafíen las normas dominantes de la época posmoderna y que rechacen la homogeneidad capitalista (Jameson, 2015: pp.158-160). Debería verificarse una especie de desencanto, como sugiere el poema “Persecución de ideales” (Riechmann, 2011: p. 555):

Platón
inventó la teoría de las Formas

y la Dow Corning
inventó los implantes de silicona.

En el texto se paragonan dos creaciones diferentes: por un lado, la concepción de la teoría de las Formas de Platón, por otro lado, la invención de los implantes de silicona utilizados en la cirugía estética de la compañía estadounidense Dow Corning. Dos elementos que, aunque se podría ver una refinada ligación con la degradación de la idea de belleza no tienen nada que ver y que precisamente

muestran cómo los grandes sistemas de pensamiento del pasado han sido reducidos a meras consignas consumistas. El poema representa una realidad dividida entre la grande tradición del pensamiento filosófico y la mera necesidad de responder a un ideal de belleza impuesto por la publicidad. Esta división, esta yuxtaposición, crea una tensión crítica con respecto a la experiencia humana del mundo finisecular manteniendo vivos cierta atención realista.

1.2.2 La poesía de Jorge Riechmann y la realidad

En sus textos, Jorge Riechmann nos ofrece una perspectiva crítica sobre la época posmoderna de finales de siglo XX y el mundo que en ella desarrolla, que para él constituye su realidad, y de ella se desprende y del que hace experiencia el poeta como sus coetáneos. A través de sus textos, por lo tanto, Riechmann propone una reflexión sobre la complejidad de la época en la que está viviendo y sus implicaciones en la sociedad en ese momento a él contemporánea. Explora las características de la condición posmoderna, plantea preguntas sobre la fragmentación, la pérdida de sentido y el papel del individuo en un mundo que le parece cada vez más complejo y desorientador. Un ejemplo es “Posmodernidad” contenido en la recopilación *Cuaderno de Berlín* (1986-1987):

Una ética de mínimos
con encefalograma plano
Una razón en saldo
por quiebra del negocio

5 La anhelada revelación
del anhelado agente histórico
capaz de *changer la vie*:
la propaganda comercial

Ponga un jibaro en su vida

10 A ratos se me antoja
que la única virtud aún no ambigua
es ser intempestivo

PS Y eso que son connaturalmente las virtudes
desmemoriadas, sedantes, vengativas.

El primer aspecto que se critica de la época posmoderna es la condición de carencia espiritual e intelectual que domina la sociedad. «Una ética de mínimos» (v.1), encefalogramas planos (v.2) y «una razón en saldo» (v.3): en estas imágenes poéticas se encierra una reflexión amarga sobre el vacío y la falta de profundidad ética y de actividad mental que se percibe en una realidad en la que la

fragmentación y la relatividad substituyen los viejos valores «por quiebra del negocio» (v.4). Ya no existen certezas o verdades absolutas, los seres humanos se encuentran en un mundo que desorienta y que no ofrece puntos de referencia, solo queda la esperanza de un «anhelado agente histórico capaz de *changer la vie*» (vv. 6-7). Sin embargo, llega «la propaganda comercial» (v. 8) que define un mundo formado por el consumismo, dominado por los medios de comunicación y la mercantilización de cada aspecto de la vida. Por lo tanto, se critica el individuo que busca desesperadamente el placer en los bienes materiales y en los estímulos superficiales, sin encontrar nunca una verdadera satisfacción o realización, debido a que ha perdido el auténtico contacto con el mundo que le rodea. Se desarrolla una condición por la que el hombre está cada vez más aislado, perdido en una red de simulacros y representaciones sin raíces en lo real y la única manera de salir de esta alienación es ser intempestivo, o sea ser fuera del tiempo, de su propio tiempo histórico, (v. 12) o/y poner un jibaro – alguien que trabaja y vive en la tierra– en nuestras vidas, o sea alguien que está afuera de la ciudad, alguien que vive como un “salvaje” (v. 9). Todo esto, para el yo lírico, representa la formula con que recuperar un sentido de autenticidad de la experiencia humana en época que lo ha olvidado.

Sin embargo, si tuviéramos que describir la misma idea de posmodernidad en menos palabras, podríamos retomar los versos del poema “La Modernización de la Modernización” (Riechmann, 2011: p. 548):

Lentitud
Calidad
Individualidad
Placer
5 Libertad

Estoy
irremediabilmente desfasado.

El título del poema sugiere la sublimación de la modernización. Los 5 versos del poema, cada uno compuesto por una sola palabra, sin embargo, parecen andar en una dirección opuesta a la del progreso postmodernista: “lentitud”, “calidad”, de hecho, son antónimos de “velocidad” y “cantidad”, valores positivos solo dentro de una óptica capitalista que lo quiere todo y ahora mismo. “Individualidad” y “placer”, por otra parte, son solo aparentemente en línea con la ética posmoderna: existe una forma de individualidad y de placer que, si se relacionan con la palabra del quinto verso, se definen como positivos: la “libertad”. Cuando la experiencia del mundo no está sometida a las indicaciones de una sociedad consumista, el individuo es libre y puede probar un placer propio. Esta perspectiva antinómica en relación con la compulsiva modernización del título está confirmada en

los últimos dos versos donde el yo lírico confiesa su irremediable desfasamiento con respecto a la sociedad moderna que lo rodea.

Una vez más, el texto de Riechmann subraya que la época en la que está viviendo no siempre tiene connotaciones positivas, destacando cómo la búsqueda continua de lo "nuevo" pueda conducir a una pérdida de valores, tradiciones y conexiones humanas. Esta "modernización de la modernización" representa, pues, una aceleración insostenible del progreso tecnológico, económico, social, cultural, etc. que corre el riesgo de escapar al control humano. Este camino hacia el progreso principalmente tecnológico y económico aleja al individuo de las relaciones humanas profundas y del entorno natural, creando un mundo cada vez más mecanizado y deshumanizante. Este tipo de modernización se convierte en una fuerza que destruye el equilibrio natural y la calidad de vida. Al contrario, Riechmann invita al lector a reconocer la absurdidad de este proceso mostrando la incoherencia y las contradicciones de una sociedad moderna al cuadrado, es decir, posmoderna.

Según el poeta, en esta nueva época los individuos deberían entrar de espaldas: comprender la vida, tanto como el arte, a través de un proceso de evocación y reflexión retrospectiva para entender cómo el pasado afecta al presente y cuánto sea necesario para una comprensión completa de lo contemporáneo. Es importante subrayar cómo, en la visión riechmaniana, no se trata de vivir a través de unos simulacros, sino de volver al pasado y de allí actuar una transformación:

La opción es la transformación del comportamiento humano, ética y moralmente, espiritualmente, una toma de conciencia, para llegar a ser más sabios, para llegar a ser humanos. [...] Por ello hay que fortalecer el pensamiento, la reflexión, la razón, ante los peligrosos impulsos irracionistas que provocan destrucción y caos; es preciso, a la luz de la autocrítica del proyecto ilustrado moderno, fortalecer y mejorar esa facultad avanzada y tan débil al mismo tiempo, que es precisamente la que nos ha convertido en homo sapiens sapiens, o sea, en animales capaces de volver sobre lo pensado, capaces de reflexión: en seres que saben que saben. Sin esta facultad, no es posible la conciencia. (Martin López, 2019: p. 396)

Con la perspectiva posmoderna, se renuncia por completo a las ideologías y se asume «el duelo por el mundo que estamos perdiendo» (Compán Santiago, 2024: web 10/10/2024) y esto para que pueda realizarse un proyecto de transformación y sea posible el despertar de la conciencia a través de la poesía, cómo afirma el mismo autor: «[...] en las sociedades tardocapitalistas como aquella en la que yo vivo, una importante función de la poesía puede ser la de intentar meter cuñas en las contradicciones del sistema, e intentar ayudar a las buenas gentes a "llegar a despertarse"» (Montetes, 2001: web 22/08/2024). De tal sentimiento y esperanza nace el poema "Esa promesa incumplida" (Riechmann, 2011: p. 150) en que el tema de la promesa se convierte en símbolo de esperanza y

fallecimiento al mismo tiempo, representando no solo las contradicciones políticas y sociales, sino también las que conciernen el individuo y su interacción con el mundo.

Las manos
son el hombre entero,
son el hombre sin tregua.
Son las anudadoras del rocío.
5 Son la total precisión de la esperanza.

Las manos
son lo que el hombre no es.
Son la negación del alquitrán y el ácido,
son el temblor insecable,
10 son la imposibilidad de mentir.
Las manos restituyen.

Las manos,
ese creciente nido inverosímil,
esa confirmación de la miel y la nieve,
15 esa promesa agónica, esa lucha,
esa promesa incumplida de caricia.

A través de la figura retórica de la anáfora se pone en evidencia el elemento principal del texto: las manos. Aunque no se citan en cada verso, en cada uno de éstos el sujeto son las manos ya que constituyen la metáfora con que el yo poético se refiere a la humanidad entera y a su actitud. Como se nota desde los primeros versos del poema, las manos son el símbolo de la esencia del ser humano porque representan al hombre entero que sin tregua (vv. 1-3) busca una manera para interactuar con el mundo que le rodea. Dicha acción requiere delicadeza como cuando las manos anudan el rocío (v. 4), tal que se necesita la precisión de la esperanza (v. 5) para llevar a cabo la unión entre humanidad y mundo. «Las manos restituyen» (v. 11) y «son lo que el hombre no es» (v. 6) gracias a sus poderes reparadores y sanadores superan los límites físicos del hombre actuando como símbolos de pureza y veracidad contra las imágenes degradadas del alquitrán, del temblor y de la falsedad (vv. 8-10).

Por lo tanto, las manos representan tanto la posibilidad de crear y devolver, pero también el fracaso humano en realizar plenamente su potencial. Son un «nido» improbable (v. 13), símbolo de dulzura y contradicción con que la «promesa agónica» de caricia (v. 16) refleja la dualidad entre el deseo de intimidad y el fracaso humano en alcanzarla. Las imágenes simbólicas y sensoriales de la miel, de la nieve y del rocío evocan un universo natural que se entrelaza con el humano, ampliando el alcance de la reflexión del poema que expresa decepción por los compromisos incumplidos, tal vez ligados al tema de la justicia, el de la igualdad y de la sostenibilidad. Riechmann utiliza una

perspectiva que entrelaza lo social con lo íntimo, donde el tono melancólico y crítico emerge en versos sobrios y directos; y donde la poesía se convierte en un instrumento para explorar y comentar las dinámicas entre el hombre y la posmodernidad.

CAPÍTULO II

MÍMESIS E HIPERREALISMO

Leyendo la primera fase de la poesía de Jorge Riechmann –de los inicios hasta, más o menos, el año 2000– se nota que, dentro de la natural evolución, el lenguaje poético utilizado por el poeta madrileño mantiene una constante: existe siempre una fuerte relación mimética con la realidad representada en sus textos, que en su caso concierne con el fin del siglo XX. En cierto modo, se trata de algo parecido a lo que ocurre en el caso del Hiperrealismo, movimiento artístico que busca sobreponerse a la porción de realidad que representa a través de técnicas refinadísimas de mimesis. Esta técnica que Riechmann persigue en su lenguaje, le permite realizar algo parecido en relación con la experiencia humana. La relación entre la realidad y su representación, o mimesis, ha sido siempre un concepto central en las teorías filosóficas y estéticas desde el comienzo del pensamiento occidental. El término griego “mimesis” significa justamente “representación” e indica la capacidad de imitar la realidad y normalmente está relacionado a la historia del arte y, en los siglos, se desarrolló de manera diferente según el pensamiento de varios filósofos y teóricos del arte y la literatura también.

2.1 Realismo y mimesis: un diálogo continuo.

La relación mimética con la realidad representada en los textos de Jorge Riechmann es una constante, pero para analizarla, ante todo hay que explicar lo que se entiende por “mimesis” y “realismo”. Estos dos conceptos están estrechamente ligados entre ellos, aunque presentan diferencias y características que les distinguen.

Por un lado, buscando el lexema “mimesis” – del latín *mimēsis*, y este del griego *μίμησις*, *mímēsis* – en el Diccionario de la Real Académica, encontramos las siguientes definiciones: (1) En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte; (2) Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona. La definición que más se atañe a nuestra investigación es la primera: es decir, la “imitación” – primer significado del término griego que deriva del verbo *μιμέομαι*, “imitare” – de la naturaleza y, por extensión, de toda la realidad. De hecho, este concepto se refiere a cualquier tipología de imitación de la realidad, idealizada o verosímil; incluyendo todas formas artísticas como, por ejemplo, el Romanticismo, el Simbolismo o el Impresionismo, etc.

Aristóteles, en su libro dedicado a la Poética, describe la mimesis como un elemento natural del ser humano y un procedimiento útil y didáctico, ya que la piensa como una forma de aprendizaje que permite comprender mejor nuestro entorno, es decir, el mundo que nos rodea. Según el discípulo

de Platón, el arte no es simplemente una copia de la realidad sensible: selecciona y organiza los eventos para revelar verdades universales. Por lo tanto, puede representar no solo lo que ha sucedido, sino también lo que «podría suceder, poniendo de relieve las posibilidades y potencialidades de la naturaleza humana» (Mazzoni, 2011: p. 55). Además, Aristóteles atribuye al arte un papel educativo importante: considera que, en la dimensión artística, la mimesis estimula el intelecto y las emociones, promoviendo el entendimiento y la reflexión sobre cuestiones morales y existenciales.

Por otro lado, con el termino realismo entendemos una modalidad artística y literaria que se constituye como una aplicación del concepto de mimesis, en que el objetivo principal es el de representar fiel y objetivamente la realidad, sin interpretaciones idealizadoras (Ceserani, 2021: p. 22). De hecho, la atención del realismo se centra más bien sobre los elementos tangibles y observables de la vida de todos los días, más que en los aspectos trascendentales o espirituales. Intenta representar los elementos universales a través de los particulares, describiendo situaciones específicas y concretas que reflejan la realidad de la vida cotidiana.

A partir del siglo XIX termina la época en que la literatura tiene una visión meramente alegórica y se transforma en un medio para representar realidades particulares, todas y cada una diferentes entre sí, y con ella cambia la relación entre mimesis y la estética realista. Esos dos conceptos se entrelazan, dejando atrás la mera definición de Realismo autentico que «[...] non nasce da un gesto mimetico immediato, ma da una costruzione intellettuale.» (Mazzoni, 2011: p. 279) y entrando en una fase estética en la que la representación de la realidad va más allá de la simple imitación de los detalles concretos para restituir un realismo que transmite la atmosfera emotiva, psicológica y ambiental de una situación. Erich Auerbach sintetizará este nuevo clima literario bajo el termino *realismo atmosférico* en su ensayo *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946):

[...] da un lato, la rappresentazione seria della realtà quotidiana e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetti di una raffigurazione problematico-esistenziale (*problematisch-existentiellerDarstellung*); dall'altro lato, l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo (*Hintergrund*) storico - sono questi, secondo noi, i fondamenti del realismo moderno. (Auerbach, 1956: p. 267 vol. II)

La forma de interpretar y pensar el concepto de mimesis y de la estética realista de Auerbach, hoy en día, permite afirmar que:

Oggi la mimesis rivela aspetti della condizione umana che sfuggono ai concetti, alle argomentazioni o ai numeri; ha un peso che non aveva mai avuto dopo Platone; è ritornata a essere, a pieno titolo, un libro della vita. Ecco perché il compito principale dell'estetica e della critica contemporanee è quello di tradurre, in forma di idee, il contenuto di verità sedimentato nella mimesis, riportando al medium del concetto l'immagine del mondo che Virgilio, Michelangelo, Proust o Kubrick esprimono nel medium del loro linguaggio specifico, e che non sarebbe pienamente dicibile in altro modo. (Mazzoni, 2011: pp. 375-376)

De tal forma que el objetivo de la estética se ha vuelto en traducir el contenido de verdad sedimentado en la mimesis a través de la palabra, de la cual revela aspectos de la condición humana y de la vida y, de tal forma, aumentó la centralidad del realismo existencial que se basa en «la mimesis seria della vita quotidiana su uno sfondo storico-dinamico» (Mazzoni, 2011: p. 364) ya que «nulla é importante se non la vita» (Mazzoni, 2011: p. 376) , en el ensayo de Mazzoni con el termino vida se entiende la existencia de cualquier ser humano, según el pensamiento crítico del teórico inglés David Herbert Lawrence (1885-1930). Precisamente esto será uno de los enfoques de la poética de Jorge Riechmann que se intentará explicar en el próximo párrafo de este elaborado, o sea, cómo realismo y mimesis se encuentran dentro de sus textos.

2.1.1 La erosión de la realidad en la poesía de Jorge Riechmann

Si la mimesis revela aspectos de la condición humana y el realismo es una aplicación de tal concepto, según Mazzoni y Auerbach, es importante ahora entender en qué forma y cómo Jorge Riechmann los utiliza en sus poemas. En un artículo publicado por el mismo autor se afirma que «El realismo es una actitud frente a lo real y no un catálogo de procedimientos; la indagación realista tiene que ver con un compromiso moral más que con la búsqueda de efectos.» y sigue: «Realismo: una obra abierta a la irrupción de lo contingente.» (Riechmann, 1998: p. 130). Para el autor madrileño el realismo – con tal término no se hace referencia a la corriente artística y literaria de la segunda mitad del siglo XIX- no busca efectos, no intenta idealizar la realidad, sino indaga sobre ella y afirma que este movimiento consiste en la irrupción de lo contingente dentro de la obra literaria. De tal forma, Riechmann propugnará un realismo de indagación «un realismo experimental, capaz de abrir senderos en el vasto continente de la realidad y capaz también de poner en cuestión sus propios procedimientos. El poeta no escribe sabiendo de antemano lo que va a encontrar.» (Riechmann, 1998: p.131).

Este realismo de indagación «se opone a la mirada unidimensional que instauro un angosto realismo mimético, aplicado a la supuesta representación fidedigna del mundo» (Iravedra, 2007: p.

393), porque la intención es la de promover un realismo capaz de atender todas las parcelas de lo real, que para el autor madrileño concierne en una actitud histórico-crítica con que describe y comenta a finales del siglo XX. Por lo tanto, en la visión de Riechmann, el poema se concibe como un espacio abierto que permite a su autor desvelar el mundo, explorarlo, indagarlo e intervenir donde sea necesario. De hecho, como afirma en su estudio Javier Mohedano Ruano:

Riechmann reivindica la lírica como espacio privilegiado para el rescate de lo real, porque no hay una pretensión de objetivar, de hegemonizar el acceso a lo real desde una pretendida posición panóptica, simulando la anulación del que mira, sino que ofrece una verdad abierta, sabedora de su condición provisional. Porque, como afirmaba Roberto Juarroz, el poema aparece “como una organización o una estructura abierta, intencionalmente incompleta [...], como una presencia” (1992: 18), y el poeta sería “un cultivador de grietas. Fracturar la realidad aparente o esperar que se agriete, para captar lo que está más allá del simulacro” (1992: 24). (Ruano, 2022: p. 88)

Uno de los rasgos más evidentes de la poesía de Jorge Riechmann, de hecho, es que «concibe la poesía como conocimiento, y esto lo hace desde el principio» (Martín López, 2019: p. 164). El contenido de verdad sedimentado en la mimesis al que se aborda en sus textos es precisamente la condición humana. Como veremos, el realismo actuado por Riechmann no excluye ningún aspecto de la experiencia humana y del momento histórico y social que él también experimenta, ya que la poesía es un territorio de búsqueda y no de selección.

A partir de entonces, frente al realismo social practicado en poesía, característico de otras etapas históricas o de otras corrientes actuales de la denominada poesía de la conciencia crítica, Riechmann defenderá una poesía con voluntad de exploración, entendida tal como una forma de aproximarse “a las muchas realidades de lo real” (2006: p.130) incluidas por consiguiente las realidades social y política. Ello no implica, no obstante, que no continúe cultivando por otro lado y al mismo tiempo poesía con rasgos de fácil comunicación, más coloquial. Al contrario, ambas líneas conviven en su obra, y en ocasiones aparecen mezcladas en un mismo libro. (Martín López, 2019: pp. 90-91)

En la poética de Riechmann, entonces, entran todas las dimensiones de la realidad que le rodea, incluyendo temas políticos y sociales, sin que eso determine una pérdida «de contemplación de lo real» (Martín López, 2019: p. 52). Este último elemento se conecta con la idea heraclitiana de “esperar lo inesperado”, para aprovechar las probabilidades improbables cuando se produzcan; es decir, estar atentos al instante en que irrumpe lo inesperado que a su vez constituye un ejercicio de contemplación. Efectivamente, la práctica poética de Riechmann propone una nueva forma de

investigación y contemplación del mundo y de lo real, convirtiendo en territorio de ensayo el poema y «desde su dimensión exploratoria propone otra forma de búsqueda de conocimiento diferente al de la ciencia» (Martín López, 2019: p. 376). El mismo autor afirma en una entrevista:

Poesía realista: aquella en la cual la palabra es realidad. Lo ha indicado Antonio Gamoneda con plena clarividencia. La escritura no debe ser “explicación, referencia, adorno, rasgo de ingenio”, sino “ella misma realidad”. Y sigue el poeta: “qué desolador disparate –menos mal que ocurre pocas veces– hojear el periódico y encontrarse en el listado de los más vendidos un libro de presunta poesía clasificado como ficción, cuando la poesía o es sustancialmente realidad o no es poesía.” (Montetes, 2001: web 31/07/2024)

Riechmann sale de la simple imitación de la realidad y pasa a su interpretación: utiliza el concepto de mimesis para interpretar y dar significado a los eventos y los fenómenos que describe. Este planteamiento interpretativo le permite profundizar en la comprensión de las dinámicas que gobiernan la naturaleza y la sociedad. De tal forma, la poesía del autor madrileño se llena de símbolos y metáforas que analizan la realidad a la que se refiere el poeta, añadiendo significados e invitando los lectores a reflejar sobre temas más amplios y universales.

En la poesía de Riechmann, dicha capacidad mimética de la realidad abarca también cuestiones filosóficas y existenciales. La representación de la experiencia humana se convierte en un medio para meditar sobre el significado de la vida, de la naturaleza de la existencia humana y sobre nuestras responsabilidades hacia el mundo que habitamos. Por medio de descripciones realísticas el poeta invita los lectores a considerar aspectos más profundos del planeta y la sociedad en que viven, animándolos a una reflexión crítica y consciente. El mismo poeta, con respecto a esto, afirma:

Pero en esto, precisamente, son especialistas los poetas. Extrañamiento de la realidad y proposición de realidad nueva: tales son las que podríamos denominar capacidades revolucionarias básicas, y estos son precisamente los poderes elementales de la poesía. Si existe algo que podamos llamar una visión poética de la realidad, se caracterizaría por la apertura a lo nuevo, a la sacudida y perturbación de lo nuevo. Se caracterizaría por la disposición a dejar que las nuevas realidades pongan en entredicho las viejas categorías; por la atención a los vínculos antes inadvertidos que no encajan en nuestras previas particiones de lo real. Ver poéticamente es estar dispuesto a cuestionar en cada momento lo que dábamos por sabido, no con frivolidad, sino con la alegre seriedad creadora del juego cósmico. (Montetes, 2001: web 31/07/2024)

La mimesis en Riechmann no tiene solo rasgos intelectuales, sino incluso sensoriales y emotivos. Las descripciones detalladas de la naturaleza y de las experiencias humanas crean una conexión emotiva con el lector, volviendo la realidad representada más tangible e inmediata. Las imágenes vividas y las descripciones permiten a los lectores sentir lo contado en los textos como algo que incluso experimentan cotidianamente, transmitiendo emociones que animan a la acción y a la reflexión. De esta forma, la representación de lo real – la mimesis, precisamente – asume las características de un medio para influenciarlo y transformarlo. La poesía se vuelve una herramienta para el cambio, capaz de inspirar los lectores a imaginar y perseguir la idea de un futuro mejor. A la hora de describir el degrado y la injusticia, el poeta deja espacio a la esperanza y a la posibilidad de cambio, animando los lectores a ser protagonistas activos en la transformación del mundo. Riechmann concibe la idea de una poesía que sea útil, que se constituye «como algo que ha de servir no sólo para explicar el mundo sino para transformarlo» (Martín López, 2019: p. 390).

Yo estoy a favor de la poesía útil (aunque me parece que el adjetivo practicable abarca más cosas). Pero cuando se habla de poesía útil hay que preguntar enseguida: ¿útil para quién? La poesía tiene que medirse con la realidad entera, sin amputaciones. Con mayor razón en la cámara de tortura, en la sociedad escindida, en el planeta que agoniza (Riechmann, 1998: p. 134).

A través del concepto de *poesía de la praxis*, o mejor dicho practicable, el poeta intenta dar forma a una poética en que «las estructuras estéticas no reflejan las estructuras del mundo, sino que las iluminan por el fondo.» (Riechmann, 1998: p. 134).

2.1.2 *Futuralgia*: realidad como malestar

El escritor inglés John Berger decía «No podemos fiarnos del futuro. El momento de la verdad es ahora. Y cada vez más será la poesía, y no la prosa, la receptora de esta verdad. La prosa es mucho más confiada que la poesía, ésta habla a la herida inmediata». Es precisamente a esto a lo que se refiere la antología *Futuralgia* del poeta madrileño Jorge Riechmann, publicada en 2011 es el primer volumen de poesía reunida que contiene diecisiete poemarios, puestos en orden cronológicos de salida, escritos entre los años 80 y primeros 2000.

El primer aspecto que podemos analizar es el título de la antología. Constituido por dos términos “futuro” y “algía” (término derivado del griego que significa “dolor”), se refiere a un concepto acuñado por Jorge Riechmann que expresa el sentimiento de ansiedad, inquietud y dolor que probamos frente a las incertezas que caracterizan la condición humana, sobre todo hacia el futuro,

y también las cuestiones futuras materiales colectivas de la humanidad, como por ejemplo la ecología. Todas las obras incluidas en este libro se dedican a describir el mundo y la sensación creada por el concepto de *Futuralgia* por procedimientos típicos de un postmodernismo tardío con que se refleja y se reflexiona sobre la realidad fin secular que vive el autor mismo en primera persona. Por ello, se elige una actitud y una escritura que se pueden definir realistas, en el sentido en que penetran la realidad, como también comenta Pedro Provencio en la introducción del volumen, suele:

barnizar las imágenes ya dadas para que el lector las identifique en cómodos relieves, pero cuando penetrar en la realidad es una opción moral, las imágenes son horadadas y desventradas para sacar a flote tanto sus posibles raíces como la capa freática que las alimenta o las envenena. [...] Y en esa operación las palabras no se pueden evadir de la complejidad que quieren desenredar, sino que se alimentan de esa misma niebla para que fermente y salga a la luz (Provencio, 2011: p.16)

En su poesía, Jorge Riechmann indaga a partir de la contemplación sobre lo que nos concierne a todos y lo plasma en el texto poético que tiene como objetivo último el conocimiento «desenmascarador del presente» (Provencio, 2011: p. 17), o sea: «La pantalla ubicua, ambiental y mental en que contemplamos el espectáculo de cada día —donde participamos como figurantes satisfechos creyendo ser protagonistas— mezcla todo color imaginable, más colores que nunca, en un borrón de negrura deliberada y creciente.» (Provencio, 2011: p.13). Esto es de lo que cuenta *Futuralgia*, o más bien la poesía de Riechmann, y nuestro intento en este primer capítulo es mostrar cómo cuenta esa realidad.

La forma textual que más destaca en la producción literaria de Jorge Riechmann es el texto poético y *Futuralgia* lo demuestra largamente. La poesía para el autor ocupa un lugar significativo de momento que la considera una «disciplina de vida» (Montetes, 2001: web 5/12/2024). Riechmann afirma que los poetas no son ciudadanos especiales, sino que se diferencian solo por la calidad de su atención y el empeño que ponen en vivir hasta el fondo; se puede decir que de cierta forma viven hacia el poema, pero, sigue explicando el poeta:

[...] el poema llega, cuaja, cristaliza, se escribe cuando él quiere (o sea, en cualquier momento del día o la noche, incluyendo la ducha, la duermevela y el autobús). La experiencia del puñado de versos, o a veces el poema entero, escritos a vuelapluma como recogiendo un dictado es tan conocida que no vale la pena detenerse en ella. No hay ahí ninguna comunicación numinosa: estamos recogiendo el fruto de lo que nuestra atención y curiosidad sembró durante aquel vivir hacia el poema. (Montetes, 2001: web 5/12/2024).

Según el poeta madrileño, la composición poética tiene que asomarse a todos ámbitos de la realidad, ella puede hablar con todos y de todo, aunque se trate de cuestiones sociopolíticas (Rendueles, 2006: p. 7). El texto, para Riechmann, se concibe como un territorio para la exploración y la indagación, haciendo de la reflexividad un rasgo característico de su producción. Ahora bien, la experiencia del poema no es necesariamente una experiencia vivida; la experiencia que proporciona el poema puede ser experiencia creada y creadora. Por medio del poema, el poeta genera experiencia con los caminos de exploración, porque Jorge Riechmann entiende la poesía como territorio de búsqueda. Y entendido como tal, si lo logra, el poema está creando nuevas experiencias por medio del hallazgo. No se trata, por tanto, de entender el poema tan sólo como artificio ni mucho menos de emplear la ficción como elemento constitutivo de la composición (Martin López, 2019: p. 235).

El poema no es tanto vehículo de experiencias como principio creador de ellas. Sembradas en la calcinación, espigadas entre gritos de agonía, las palabras del poema se vuelven aún más audibles. Y tienen que ser rápidas, refutables y contundentes como buenos argumentos. (Riechmann, 1998: p. 23)

La poesía de Jorge Riechmann, por lo tanto, se erige como *practicable*, como una respuesta y una búsqueda ante la realidad que él mismo, en cuanto ser humano, experimenta: el presente. De hecho, su poética es en contacto con el contexto, con el tiempo histórico en que se encuentra, con la dimensión temporal en que estamos. En este sentido, los poemas del escritor madrileño constituyen «[...] un diálogo vivo, completamente vivo, en construcción constante, con el momento presente en relación con las grandes transformaciones que estamos experimentando» (Martin López, 2019: p. 293).

El poeta experimenta con inusitada inmediatez la transparencia del mundo. (...) En poesía se nos da un atisbo de esa cabal coincidencia con el ser en que ha de consistir la iluminación. Escribir al dictado la palabra perfecta; actuar sin actuar, habitado por una fuerza inocente que no puede equivocarse; íntegro diamante de tiempo vivo. Eckhart diría: vaciarse de sí mismo para llenarse de Dios. (Riechmann, 1990: p. 63)

Precisamente, su poesía permite al lector transitar desde «lo concreto y mundano de la vida, [...] hasta la aspiración de transparencia» (Martin López, 2019: p. 309). Uno de los poderes que tiene la poesía para Riechmann es de producir extrañamiento, o sea, situarnos en espacios que no conocemos. De ahí que la aspiración de transparencia se convierta en la aspiración de alcanzar lo abierto, el conocimiento de nuevas realidades, de nuevos enfoques del mundo, siempre quedando conectado con el aquí y el ahora. De todo esto viene cierta dificultad por el lector en descifrar el texto

de Riechmann, pero al mismo tiempo aumenta la actividad crítica y creativa en quien lee el poema porque quiere encontrar un sentido: esto es lo que también se conoce como hermetismo.

Este proceso hermenéutico de interpretación y de comprensión activa al lector y lo obliga a participar en la formación de sentido poniendo en funcionamiento el espíritu crítico y la capacidad creativa. De tal forma, el lector se vuelve co-participante de un modo nuevo y más profundo de lectura, suponiendo en cierto sentido una mayor democratización del poema (Martin López, 2019: p. 309).

El hermetismo en poesía es para el poeta un camino para el conocimiento: “Suele llamarse poesía hermética a aquella que, por su poder de extrañamiento, obliga al lector a enfrentarse críticamente consigo mismo (...)” (2006b:127). El hermetismo en poesía conlleva la indagación y la búsqueda en un lenguaje que trata de expresar lo que en ocasiones no es posible expresar de otro modo. (Martin Lopez, 2019: p. 369)

En sus textos se pueden apreciar varios matices estilísticos y estructurales, que son al mismo tiempo reflejo de una actitud moral de rechazo a la pureza de los *Novísimos* y se contraponen a la poética de la poesía de la experiencia. Según Jorge Riechmann, la vida es mezcla «como somos seres esencialmente impuros, mestizos, seres de la *mixtitud*, el exceso de pureza nos enferma y nos pierde» (Riechmann, 2006: p. 50). De ahí que en su poética sea posible reconocer influencias que van del surrealismo y simbolismo de Bertolt Brecht a una poesía de indagación derivada por René Char.

Para alcanzar los objetivos propuestos, en este estudio se han tomado en consideración solo algunos textos de unos de los libros del volumen, entre ellos encontramos *Cántico de la erosión* (1985-1986), *Cuaderno de Berlín* (1986-1987), *Donde es posible la vida* (1987-1989), *La esperanza violenta* (años 80), *El día que dejé de leer el País* (1993-1996), *La estación vacía* (1998-2000). La selección se ha basado principalmente en aquellos libros y textos que representan cuál y cómo la realidad emerge de la poesía de Jorge Riechmann.

2.1.3 Representación en la poética de Jorge Riechmann

En la colección de poemas titulada *Cántico de la erosión*, compuesta entre 1985 y 1986, el primer poema que abre el libro y le proporciona el título, dice:

La intimidad del viento es inmisericorde.
Descarna una casa como desnuda un cuerpo.

Beso a beso la vida
desnudará mi calavera.

- 5 Lo hará con la transparencia de tus manos,
 testimonio feraz de un dios ingenuo;
 con los rebeldes sarmientos de tu vientre.
 Lo hará con la pala excavadora de los sueños,
 con insectos aciagos, con el viento sumido,
10 con la estricta destrucción que veneran los hombres.

Ley de la luz humana.
Boca sin reconciliación que soplo a soplo
prende fuego a mis días.

Ya desde el título, igual para el poema y la colección, resalta la metáfora de la erosión que se refiere al efecto tanático producido por el mundo colectivo que causa el sufrimiento creciente de la realidad (Martin López, 2019: p. 255). Si buscamos el término “erosión” en el Diccionario de la Real Academia encontramos que significa (1) desgaste o destrucción producidos en la superficie de un cuerpo por la fricción continua o violenta de otro; (2) desgaste de la superficie terrestre por agentes externos, como el agua o el viento; y (3) lesión superficial de la epidermis, producida por un agente externo o mecánico. El uso que hace Riechmann de esta imagen remite al procedimiento de erosión de la tierra, un fenómeno que simboliza destrucción y pérdida. De tal forma, el yo lírico evidencia como la intervención por parte del ser humano y del fenómeno del capitalismo haya acelerado la degradación del mundo, provocando daños permanentes:

El poeta como Orfeo social de nuestro tiempo, recorre los espacios del tánatos producido por el capitalismo, denunciándolo, testimoniándolo, tratando de hallar caminos a otro mundo posible. (Martin López, 2019: p. 255)

En el verso 10 se remite, también, a la “erosión” de los valores morales y culturales a la que está sujeta la sociedad contemporánea: atrapada en un materialismo e individualismo que le hicieron perder su relación íntima con la naturaleza. Se representa una realidad en que el ser humano con la «pala excavadora de los sueños» (v. 8) actúa procurando destrucción, en un mundo hecho por «insectos aciagos, con el viento sumido» (v. 9). Por medio de un tono órfico y de la presencia del hermetismo, como por ejemplo «Beso a beso la vida desnudará mi calavera» (vv. 3-4) o «Lo hará con la transparencia de tus manos, testimonio feraz de un dios ingenuo» (vv. 5-6), el poema hace patente la interconexión entre la salud del planeta y de la humanidad, sugiriendo que, haciendo daño a nuestro entorno, consecuentemente afectamos nuestra existencia.

[...] el horror causado por el capitalismo, que sufren muchas personas en el planeta, sino en el mismo horizonte de extinción de la especie, que

ahora se percibe como posible ante la destrucción acelerada de la naturaleza, la contaminación, la pérdida de biodiversidad y la explotación desmedida de los recursos, todo ello provocado por los excesos de la pulsión prometeica del ser humano en la forma actual del capitalismo. (Martín López, 2019: p. 256)

En este texto de carácter lírico, por lo tanto, podemos ver un ejemplo de lo que Jorge Riechmann entiende con *poesía de la praxis*: los versos sirven como punto de partida para que los lectores tomen conciencia de los problemas que afligen la humanidad y la Tierra, y se animen a encontrar soluciones para luego transformar el mundo (Martín López, 2019: p. 390).

Otro texto ejemplar para nuestro estudio es el poema en prosa “Posiciones” (Riechmann, 2011: pp. 131-132).

[...]

La poesía, rejuveneciendo mientras a contracorriente avanza por el río atroz del tiempo, toca ya el manantial de su desnacimiento.

Nace del amor y del terror con que pueblos ágrafos cautivaban a la palabra viva. Muere en el desdén por la palabra de pueblos de nuevo ágrafos, trivialmente tiranizados a través de sus ojos intestinales. Subsiste como aliento.

Postula la perfección de un cristal de nieve en el interior del corazón humano. Transmite la memoria de lo no sido.

Se reconoce en la luz encrespada, magnífica, violenta, del chaparrón estival mientras sigue luciendo el sol. Aguamiel imprevisto que autentifica el pus de las heridas.

La herida, el aliento, la erosión. Imposible ya recogerse en el jardín, pero todavía cabe hacerlo en el risco, en el torrente, en el despeñadero.

Erosión. Parentesco de los fenómenos que destruyen la fertilidad de las tierras, la vitalidad social y mi propia identidad de persona libre.

Condenados a la abrasión y al despojamiento, no hagamos al menos de la necesidad virtud. Que los ojos abiertos — duras lunas erectas de piedad y herrumbre— vayan lentamente llenándose de arena.

Aunque apenas osemos ya pronunciar la palabra *realidad*.

También este texto pertenece a *Cántico de la erosión* (1985-1986) y explora la condición humana haciendo un paralelismo con la poesía. El sujeto gramatical, que corresponde al objeto del texto, es la poesía la cual recorre el río del tiempo contracorriente (v. 5) y toca «el manantial de su desnacimiento» (v. 6), «nace del amor y del terror» (v. 7) como palabra viva en pueblos ágrafos que no tienen la palabra escrita, «muere en el desdén» (v. 8) de aquellos pueblos que olvidaron la palabra volviéndose ágrafos, y «subsiste como aliento» (v. 10). La poesía postula un cristal de nieve «en el interior del corazón» (v.11), revelando su poder desenmascarador del presente y transmitiendo «la memoria de lo no sido» (v.12). El elemento poético se reconoce en el «chaparrón estival mientras sigue luciendo el sol» (v.13) o en el «aguamiel que autentifica el pus de las heridas» (v. 14): fenómenos paradójicos que expresan el actual estado de cosas del mundo contemporáneo al texto, o sea finales de siglo XX. «La herida, el aliento, la erosión» (v. 16): a través de un clímax ascendente se hace patente la carga evocativa del término erosión que remite al carácter erosivo de la relación entre la sociedad, las personas y la tierra en una época posmoderna tardía dominada por una crisis en el plan social y político e incluso por las problemáticas medioambientales.

Martín López afirma: «Decir la verdad y no someterse a ningún dogma, no poner la poesía “al servicio de”, porque para Jorge Riechmann la poesía ha de ser, ante todo, palabra en libertad. La poesía, para el autor, es eso que tiene que ver con lo abierto.» (2019: p. 96). De hecho, la voz poética recita «[...] no hagamos al menos de la necesidad virtud. [...] Aunque apenas osemos ya pronunciar la palabra *realidad*» (vv. 21-24). Esta es la actitud a la que el texto exhorta, es decir, actuar bajo un *pesimismo activo* que permanece «esperanzador y no renuncia a la voluntad de transformación» (Martín López, 2019: p. 162), explorando y experimentando todos los matices de la realidad sin simplificarla, o sea sin evitar que la «Erosión. Parentesco de los fenómenos que destruyen la fertilidad de las tierras, la vitalidad social y mi propia identidad de persona libre» (vv. 19-20). La erosión es una condena a la consumación y a la muerte: exhorta a que no perdamos la virtud de ver, de contemplar, aunque resulte difícil, aunque sea difícil “pronunciar la palabra”, es decir, escribir poesía.

Riechmann retrae lo que ve, «[...] como alguien que busca e indaga siguiendo la etimología de su apellido, Riechmann, del alemán “riechen: oler, olfatear, husmear”» (Martín López, 2019: p. 161), y lo hace por medio de la poesía que, como afirma el argentino Roberto Juarroz, «es el mayor realismo posible, porque es abrir la escala de la realidad, la escala de lo que es, hasta sus últimos confines —si es que tiene confines». Erich Auerbach en su famoso ensayo, refiriéndose a la narrativa realista francesa de la segunda mitad del siglo XIX, afirma:

[...] l'autore talvolta ottiene l'effetto desiderato ponendo sé stesso come persona che dubita, domanda e cerca, quasi che la verità sui suoi personaggi non fosse più nota a lui che a loro stessi o al lettore. Tutto questo insieme riguarda, dunque, la presa di posizione dell'autore di fronte alla realtà che ritrae, la quale appunto è completamente diversa dall'atteggiamento di quegli scrittori che interpretano le azioni, le situazioni e i caratteri dei loro personaggi con sicurezza obiettiva, come avveniva prima. (Auerbach, 1956: p. 318)

De tal forma, Riechmann en sus textos pregunta, pone en duda, y busca la verdad de su tiempo porque tampoco él la conoce y la poesía tiene la función de encontrarla. La palabra es la forma para entender realidad y, por lo tanto, hay que empezar por ella. En este sentido la poesía realística-indagatoria del poeta madrileño se configura en cuanto exploración y representación del mundo.

El poema en prosa titulado “Del mundo, tal como es –escribe Adorno– nadie puede aterrarse suficientemente” empieza con estas palabras: «Este mundo, tal como es, reduce a cada ser humano al cadáver anticipado de su mejor posibilidad; y después mutila ese cadáver con bárbara saña». Aquí se representa una realidad “tal como es” (v. 1), en la que cada ser humano es reducido a «su mejor posibilidad» (v. 2). No se describe una verdad absoluta sobre la condición humana, ni se quiere dar una hipotética solución al panorama desolador del que se cuenta, y esto debido a que incluso el yo lírico no lo sabe. Lo único que quiere transmitir el poema es imitar la realidad externa y la condición humana, desde la perspectiva de un *desconsuelo activo* (Martín López, 2019: p. 106), es decir, la figuración del duelo por la actual situación de las cosas, sin resignarse del todo porque la esperanza de un cambio permanece activa. Este concepto se ve en las siguientes palabras del mismo poema:

La historia humana es la historia del sufrimiento —conseja
indescifrable o vesánica si no prestamos atención al
entrecortado acezar de la tragedia—.

«En la fidelidad, aprendemos a no consolarnos jamás».
Sería cinismo lo contrario. Frente a lo irreparable no puede
la nuestra ser palabra de cinismo, sino de desconsuelo.

Otro elemento recurrente en la poesía de Riechmann sobre el tema de la representación mimética de la realidad es que él la considera una experiencia colectiva, como para él realidad simboliza la época de finales de siglo XX. No existe ningún ser humano que no experimente dicha condición, porque todos estamos sumergidos en ella, como se recita en los primeros versos del poema “Hipótesis de trabajo de Cántico de la erosión”, siempre de *Cántico de la erosión*.

Erosión y ausencia serían categorías fundamentales para una aprehensión poético-histórica de la realidad humana en este ápice de la muerte desde el que hoy atalayamos.

Por fin nuestra especie realiza *colectivamente* la experiencia de la más angustiosa de las impotencias concebibles: la impotencia frente a la muerte, la impotencia en la agonía.

No resulta del todo irracional la esperanza en que esta vez deje de echar cuentas o calcular porcentajes y se decida a afrontar las consecuencias.

Pero no puede nunca lo humano ser predicción, sino solamente promesa.

Erosión, ausencia se vuelven términos claves «para una aprehensión poético-histórica de la realidad humana» (p. 167). El elemento de comunión y compartición se debe sobre todo a la impotencia que se manifiesta frente a una de las experiencias más angustiosas, de la que nadie puede escaparse: la muerte. Esta última, no se menciona solo por ser una etapa inevitable por cada ser humano, sino también porque se hace una representación de una realidad tanatizada, derivada por el horror y la angustia que se extiende por todas partes, especialmente en ámbitos social e histórico.

[...] vinculada a la expresión del horror de la sociedad y la angustia existencial producida por la muerte que amenaza a la vida; así como un tono órfico asociado a la experiencia social, en lo que podría considerarse un descenso a los infiernos de la realidad histórica en busca de la vida, un descenso en este mundo (el inframundo está aquí) que se topa con la muerte por todas partes. (Martín López, 2019: p. 244)

A pesar de todo, no faltan las cargas esperanzadoras y de transformación típicas de la escritura de Riechmann, ligadas al *pesimismo activo*. De hecho, aunque parezca «irracional la esperanza» (p. 167) siempre hay que cuidarla porque la poesía cuenta la realidad de su “ahora”, pero sobre el futuro el ser humano no puede predecir nada, tal vez solo probar unas sensaciones porque, al fin y al cabo, es «solamente promesa» (p. 167). En el poema “Yo celebro”, de *Cuaderno de Berlín* (1987-1989), apenas sucesivo al *Cántico*, se lee:

Canto
mientras mi jardín se agosta.

Canto
mientras agonizan mis animales mis padres y mis hijos.

5 Canto
mientras mueren mares que no he navegado
selvas que no he hollado
ciudades que no he conocido.

Canto
10 con mi dulce cósmica expansiva
carraspera de cadáver más brillante.

Aquí, la atención se pone en cuestiones ecológicas, éticas y sociales que condicionan y caracterizan la realidad vivida por el sujeto narrador: la época posmoderna tardía. En el texto el yo lírico parece asumir una actitud positiva y celebrativa, que expresa agradecimiento por la vida. Se describe una apreciación por las cosas pequeñas, que puede interpretarse como una invitación a encontrar satisfacción en las experiencias cotidianas y a reconocer la belleza en cosas de todos los días. Sin embargo, destaca en enfrentamiento entre el acto celebrativo expresado por el verbo cantar y las imágenes de muerte y sufrimiento que vienen después. De hecho, se hace una representación de un mundo agonizado por la crisis ecológica y una total pérdida de los valores éticos por los hombres, a los que el texto remanda a través de unas imágenes: un «jardín que se agosta» (v. 2), animales e hijos que agonizan (v. 4), «mueren mares» (v. 6), selvas y ciudades que todavía se desconocen (vv. 7-8). La voz poética vive esta condición, aceptándola, con su «dulce cósmica expansiva / carraspera de cadáver más brillante» (vv. 10-11): canta y celebra a pesar de ser él mismo un cadáver y tener carraspera. La actitud no es resignada, como se nota en el *pesimismo activo* de Jorge Riechmann, por lo contrario, el yo lírico reacciona transmitiendo un sentimiento de aceptación, y de tal forma emerge la función de conocimiento de la poesía que se configura como «una forma de exploración por medio de la imaginación» (Martín López, 2019: p. 377).

Esta estrecha relación entre la palabra poética y la descripción de esa realidad experimentada por la colectividad humana, además del yo lírico, se encuentra también en los versos de “Justificación de la poesía”, otro poema de *Cuaderno de Berlín*:

La poesía es injustificable.

[...]

10 La poesía tiene manos de nieve,
tiene manos de cebolla, tiene manos de arena.
Su respuesta al último para qué
es un silencio
ensimismado de angustia y de esperanza.
La respuesta del ser humano

15 al último para qué
es también un silencio
ensimismado de angustia y de esperanza.
El ser humano es injustificable

La poesía no busca justificaciones (v.1), ni siquiera las necesita. Con sus versos, cumple con su objetivo principal, o sea, imitar y representar la realidad. De hecho, se enfoca sobre *cómo* describir la condición humana incluyendo todos particulares, por esta razón las metáforas «tiene manos de nieve, tiene manos de cebolla, tiene manos de arena» (vv. 9-10) resultan funcionales ya que las manos son partes del cuerpo fundamentales a la hora de conocer el mundo, tal como la poesía. Entre los versos 11 y 17 se pone en relación la respuesta al último *para qué* del ser humano y del acto poético: «un silencio ensimismado de angustia y de esperanza» (vv. 12-13). La actitud asumida por ambos muestra como la condición humana es de lo que trata la poesía, o sea, cómo ésta se mide con realidad hecha por angustia y esperanza que los seres humanos viven y, sin hacer amputaciones, la trasmite dentro de unos textos. La poesía, a través de la palabra, permite una mejor comprensión del mundo y no necesita pretextos, porque ella es «una disciplina de la presencia» (Riechmann, 2011: p. 226).

Efectivamente, según Jorge Riechmann, la poesía existe dentro de lo abierto (Martín López, 2019: p. 302), aquella dimensión poética que intenta ir más allá de lo aparente y dar forma a un realismo imitador de la realidad humana exterior e interior: «lo real por detrás de lo real» (Riechmann, 2011: p. 614). “Lo abierto” es un concepto básico del pensamiento de Martin Heidegger que indica la apertura de la conciencia del hombre hacia un mundo abierto, y su existencia no se limita al *Umwelt* en que se encuentran los animales, seres que no tiene acceso al conocimiento por no poder hablar (Agamben, 2006: p. 95). En Jorge Riechmann, la abertura al mundo es el despertar individual, al revés de la hipnosis colectiva, frente al horror social, al tánatos capitalista y la destrucción (Martín López, 2019: p. 198). Buscamos lo nuestro con la poesía y el lenguaje, no la apariencia, sino una interpretación y comprensión de la experiencia vital, o sea la que en que estamos inmersos cotidianamente. Por lo tanto, el autor reelabora el concepto del *Dasein* del filósofo alemán Martin Heidegger con que se entendía el “ente privilegiado”, porque es el único que se pone en cuestión, planteándose el problema del ser. En otras palabras, el *Dasein* es el hombre, arrojado al mundo, sometido a las limitaciones relativas, pero también capaz de trascenderlo con un acto de libertad, haciendo de ello el proyecto de actitudes y acciones posibles (Sibella, 2019: web 19/12/2024). Sin embargo, el poeta madrileño reformula dicho concepto proponiendo en sus textos la construcción de vínculos como fuerza de vida para la transformación de una realidad tanatizada. Por ello,

El ahí al que invita Jorge Riechmann es un espacio que alberga la dimensión de la poesía, el espacio de lo poético, y el anhelo; no

solamente la realidad del horror o de la muerte (tánatos). El ahí de Jorge Riechmann es el espacio para los vínculos de alteridad con el mundo, con las personas y con la naturaleza, que construyen la vida (eros). (Martín López, 2019: p. 199)

Este concepto se refleja en unos versos del poema “In medias res” contenido en la colección titulada *La estación vacía* (1998-2000):

[...]

20 Lo nuestro es otro.
Lo nuestro es lo otro:
abierto
en canal
destripado

25 desjarretado
abierto hacia sí mismo.
Lo nuestro es lo otro
ahí donde lo hallamos.

Lo nuestro es la vida allá, en lo abierto, la que se abre delante de nuestros ojos y que, por estar allá, afuera, siempre es “otra” con respecto a nosotros y no puede ser falsa, tampoco la poesía que se origina de esa relación podría serlo. De hecho, en otro poema del mismo libro, “El tejido de los sueños”, el yo lírico pregunta:

[...]

10 Si toda la vida es falsa
¿cómo podría el poema ser verdadero?

2

La poesía no es un ornamento de la vida:
si es algo, su nervio o costura más profunda.
No es lujo, no es espuma:

15 es —si es que es algo— lo único necesario.
Casi nunca lo vemos, casi nunca lo sentimos,
vivimos dentro de ello
y no podríamos no vivir dentro de ello.

[...]

La poesía, en la representación de la vida, juega un papel fundamental por ser «nervio o costura más profunda» (v. 12) y por ser «lo único necesario» (v. 15). En los últimos tres versos, se

lee varias veces el pronombre neutro –“lo” y “ello”– que se refiere al sustantivo poesía, sin embargo, si analizamos más profundamente podríamos decir que se refiere, incluso, a lo real –entendido como representación mimética del momento histórico vivido por Riechmann– ya que es el fundamento del acto poético. Ambos aspectos que nunca vemos y sentimos (v. 16), pero dentro de los que vivimos y no podría no ser de tal forma (vv. 17-18) porque el texto poético cuenta la realidad y, por eso, los dos se igualan.

[...]

El arte no miente.

[...]

Arte como digestión de la experiencia.

Con estas dos citas del poema “Taller de mi vida entre los muertos” (Riechmann, 2011, pp. 327-332), perteneciente al libro *Donde es posible la vida*, se exalta aún más el poder mimético de la poesía. El acto poético refleja la realidad, la imita y la interpreta para que los lectores puedan entenderla a su vez y comprender todos sus rasgos. En la escritura de Jorge Riechmann, la noción de mimesis se convierte en una herramienta esencial para la voz poética porque, de tal manera, alcanza a representar la realidad de su tiempo, así como es.

2.2 Hiperrealismo y representación de la realidad

En este segundo párrafo, nuestro estudio se enfocará sobre un movimiento artístico que se ocupa de representar la realidad: el hiperrealismo. Nació entre los años 60 y 70 del siglo XX como reacción a la corriente expresionista abstracta impuesta durante la época de la Guerra Fría, un cambio que ocurrió naturalmente como afirma Rinaldo Censi en *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*: «[...] la pittura astratta era una reazione al realismo, ora c'è il realismo come reazione all'astrattismo, si va avanti ed indietro.» (Rinaldo, 2014: p. 62). En esta corriente destaca una increíble atención por los detalles que, a menudo, hizo que las obras hiperrealistas se criticaran negativamente por la falta de carga emotiva y por un enfoque demasiado mecánico a la realidad. Al contrario, esta “obsesión” por el real procedía por una «[...] generale difficoltà della postmodernità nei confronti del realismo in quanto tale» (Papa, 2023: p. 7), debido a que el mundo había evolucionado y de la misma manera el arte. Con el Hiperrealismo la figuración es totalmente limitada a la visión, el enfoque no se centra en la relación entre significado y signo ya que el arte cumple solo con una función descriptiva, no más cognoscitiva:

Non ci si concentra più sulla relazione che intercorre tra segno e significato, sul rapporto tra testo letterario e immagine, non si cerca la costruzione di una figurazione sapida di significati, finalizzata alla trasmissione di messaggi mediante l'uso delle figure retoriche, prima fra tutte l'allegoria, ma ci si concentra su una figurazione totalmente limitata alla sola visione: "pictura ita visio". Questa arte del descrivere, alternativa alla modalità allegorico-sapienziale, ha spostato, almeno in ambito anglosassone, la questione teoretica del realismo da una dimensione conoscitiva e veritativa, a una puramente didattico-descrittiva. E proprio lo sviluppo delle camere oscure e dei sistemi ottici, fino alla nascita della fotografia, ha insinuato il sospetto che la pittura non fosse più necessaria, dato che la finalità descrittiva era assoluta con maggiore performatività proprio dalla fotografia. E la riproducibilità fotografica ha insidiato l'esistenza stessa dell'arte realista, fino all'ipotetica perdita dell'aura dell'opera d'arte, in un'epoca in cui si prospettava un possibile sviluppo tecnologico con illimitati poteri di riproduzione delle immagini. (Papa, 2023: p. 8)

Como mencionado por Rodolfo Papa, con el nuevo movimiento artístico se creó una nueva modalidad expresiva del realismo que, en la tentativa de superar una representación abstracta típica del Expresionismo, encontraba en el empleo del filtro de la fotografía la solución para una representación de la realidad. Es cierto que, con esta nueva perspectiva empleada por los artistas, se manifestaba cierta desconfianza hacia lo real y la racionalidad, por este motivo se recorría al uso de unas imágenes fotografiadas para realizar las obras ya que las apariencias fotográficas resultaban más verdaderas que la realidad misma (Papa, 2023: p. 9).

Otras técnicas utilizadas para el fin de esta operación mimética eran, por ejemplo, la proyección de diapositivas en la tela para trazar las líneas principales de las imágenes para que resultaran lo más precisas posible. Además, para aumentar el grado de realismo se empleaban procedimientos pictóricos como pintura al óleo, acuarela y dibujo a mano alzada como permitían crear texturas diferentes y replicar meticulosamente los detalles. Incluso, para particulares microscópicos se difundió el uso de pinceles fines y aerógrafos. Todos estos contribuían en devolver aspectos ultra reales a las obras, como si fueran una fotografía o unos moldes idénticos de la realidad.

El hiperrealismo se desarrolló primero en los Estados Unidos y luego en Europa, así que se crearon dos líneas de pensamiento. Los temas retraídos eran los mismos para ambas y hacían referencia a la vida cotidiana y la cultura contemporánea: escenas urbanas que intentaban capturar la esencia de las modernas ciudades, retratos que querían mostrar la emoción y la personalidad de los sujetos, objetos típicos de la cultura popular como coches y *fast food*, incluso los artistas se concentraban en los reflejos y las superficies brillantes para explorar la percepción y la realidad.

Todos estos temas fueron largamente desarrollados por la escuela estadounidense que, además, con sus obras hizo una «elegía a lo contemporáneo» (Papa, 2023: p. 23) como, por ejemplo, se puede notar en Robert Cottingham y Richard Estes. El primer artista muy conocido porque los temas típicos de sus cuadros suelen ser particulares de carteles publicitarios, en los que el espacio pictórico coincide la publicidad como se ve en *Orph* (imagen 1). El segundo artista representa la realidad urbana desde perspectivas diferentes empleando la frontalidad de las vitrinas de las tiendas, la vista de Nueva York desde el ferry y, como en *Self-Portrait* (imagen 2), el autorretrato reflejado en un juego de vidrios desde el interior probablemente del mismo ferry.



Imagen 1: Robert Cottingham, *Orph* (1972)



Imagen 2: Richard Estes, *Self-Portrait* (2010)

En la escuela europea la inclinación de las temáticas tratadas en las obras cambia, se pasa de escenas cotidianas de la metrópoli estadounidense a una atmosfera de contestación juvenil y a un entusiasmo generacional hacia el futuro, todo por construir (Papa, 2023: p. 37). Por un lado, esto ocurre por la tensiones políticas y sociales que acontecían en aquel periodo histórico en Europa, por otro lado, por la dimensión reflexiva que distingue los artistas occidentales. Es importante subrayar

que, en todo caso, no hay ninguna finalidad alegórica sino se permanece dentro de una concepción artística puramente descriptiva. Por ejemplo, el artista francés Jean-Olivier Hucloux, habla de manera explícita de la vida, sin ninguna mediación alegórica y representando una concepción materialista de la experiencia vital como destaca en el cuadro *Cimetière no. 5* (imagen 3).



Imagen 3: Jean-Olivier Hucloux, *Cimetière no. 5* (1972)

En conclusión, el hiperrealismo tuvo una larga influencia en el arte contemporáneo, yendo más allá de los límites de la representación realística. El movimiento se centra en la precisión y la fidelidad visiva, empleando unas técnicas que desafían la percepción y la interpretación de la realidad. De tal forma, los artistas consiguen demostrar como la figuración detallada del mundo puede ser una potente herramienta para la exploración estética y conceptual. A esta corriente artística podemos conectar la figura del poeta Jorge Riechmann que, con su poesía, reúne las dos escuelas hiperrealistas y muestra cómo la imitación de lo real sea un elemento fundamental del arte poético.

2.2.1 El hiperrealismo crítico en Jorge Riechmann

Aunque no se pueda conectar directamente Jorge Riechmann al movimiento hiperrealista, su trabajos poéticos y ensayísticos presentan rasgos que se pueden considerar hiperrealistas. Primero, emplea una especial observación de la realidad, utilizando «el poema como crónica publica» (Scarano, 2012: p. 74), que le permite realizar unas descripciones de la naturaleza, de las situaciones sociales y de la vida cotidiana con la misma precisión visiva empleada por los artistas hiperrealistas. En segundo lugar, Riechmann intenta representar la realidad de una manera directa y sin adornos, de forma muy similar a los pintores de los años 60 y 70 del siglo XX. Como se profundizará en el próximo párrafo, la nitidez y la agudeza típicas de las técnicas hiperrealistas en la poesía de Jorge

Riechmann se reflejan sobre todo en el modo en que se tratan los temas. Por ejemplo, en los textos del poeta destacan las descripciones detalladas del mundo que rodea el yo lírico: se captura cada particular, a través de un lenguaje claro y transparente, para poder realizar un retrato fiel de la realidad, y de la misma forma actúan los artistas hiperrealistas.

Aunque podemos encontrar muchos paralelismos entre el movimiento artístico y el autor madrileño, en la poética de Jorge Riechmann se aportan unas modificaciones. En primer lugar, la atención por los detalles no se limita solo a la dimensión estética, sino que alcanza una nueva esfera: la crítica. De hecho, la precisión descriptiva se emplea para poner en evidencia las fragilidades de la sociedad, las disparidades sociales, la corrupción política o los problemas éticos que caracterizaban la realidad a la que se refiere en sus textos: finales de siglo XX. A través de las imágenes que sobresalen de sus poesías, el poeta intenta involucrar los lectores con la intención de que hagan una lectura activa y, de allí, puedan hacer unas reflexiones sobre las temáticas representadas.

Es un lugar común decir que vivimos en la era de la información; en realidad vivimos en la era del ruido. (Empleo ruido tanto en su sentido acústico como —sobre todo— en el sentido que la palabra tiene en teoría de la comunicación.) La poesía habla siempre en voz baja, y con este nivel de ruido es casi imposible que se la oiga. Se halla condenada a la marginalidad: no porque tenga ninguna vocación especial para ella —le encantaría ocupar una posición central—, sino porque con este volumen de ruido no hay forma de entenderse. El hiperrealismo es el realismo en la era de los hipermercados. Excuso largarles ahora un par de párrafos de teoría sobre el hiperrealismo crítico, que se nos hace tarde. Cada uno en su casa y la tele en la de todos. (Riechmann, 2011: p. 539)

En el prólogo del libro *El día que dejé de leer el País* (1993-1996), el autor condena la marginalidad que desempeña la poesía en la sociedad a él contemporánea y opina que vivir en la «era de la información» significa vivir en la «era del ruido», donde cierta comunicación se ha vuelto imposible. Además, Riechmann define su forma de escribir afín a un hiperrealismo que define como “crítico”, ya que, en un mundo como el en que vivimos rodeados de barullo, sugiere «la necesidad de leer críticamente» (Riechmann, 2011: p. 539) aquellas descripciones tan detalladas de la realidad que se presentan en sus textos.

La poesía de Riechmann se presenta como una mezcla entre la escuela estadounidense y la escuela europea del hiperrealismo. En sus textos se retraen escenas de vida cotidiana, se describe la realidad tal y como se presenta, y sus textos están forjados por la cultura popular y postmodernista; sin embargo, no se comparte el modelo social-económico típico de aquella época, así como lo hacían

los artistas americanos. Con respecto al modelo europeo, las temáticas son parecidas a las tratadas en los poemas de Jorge Riechmann.

Ahora bien, aunque la efervescencia de las denuncias sociales y los rasgos reflexivos sean unos puntos en común, hay que recordar que el movimiento artístico no se interesa en desarrollar dichas temáticas de manera profunda (Papa, 2023: p. 7). Veremos como, por el contrario, el poeta se enfoca en este aspecto para que se pueda tener una visión crítica sobre la realidad.

Las “fotografías” que Riechmann hace con sus textos, lo colocan en una posición parecida a la de los artistas hiperrealista, pero en el ámbito de la reflexión y crítica. Por ello, es importante aclarar que el poeta no se puede clasificar totalmente hiperrealista porque no utiliza las técnicas de aquella corriente, más bien en sus poemas encontramos técnicas típicas de un postmodernismo tardío. Sin embargo, en Riechmann se denota la misma “visión” a la hora de contar la realidad, que intenta captar cada detalle y, en su caso, añadiendo un trasfondo crítico. Uno de los libros de Jorge Riechmann en el que se nota una influencia hiperrealista en cómo se representa la realidad es *El día que dejé de leer el País* (1993-1996). Obra muy interesante desde el punto de vista estilístico porque, en la mayoría de los textos, el autor elige partir de unos fragmentos –las citas constituyen una de las figuras retóricas más utilizada en el postmodernismo, sobre todo en época más tardía- del diario *El País*, utilizándolos para representar la realidad cotidiana, que toda la humanidad experimenta, de manera directa y transparente.

Una ciudad de Turquía. La basura
avanza sobre la cinta deslizante.
A ambos lados, los seleccionadores
se afanan con movimientos rapidísimos.
5 Pañuelos en la cara atenúan una parte del hedor.
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. En medio de la cinta es menos oneroso,
10 pero también más magra la cosecha:
pueden seleccionarse las latas de conserva
o los trozos de plástico. Al final de la cinta
en el lugar peor y más barato
15 una mujer recobra los papeles
y trozos de madera. Tras la primera hora
se sabe que la cinta no se detendrá nunca.

En el poema titulado “Recolectora de basura, finales de los años ochenta” el elemento descriptivo de los versos permite visualizar el escenario contado, o sea, un vertedero de basura en una ciudad de Turquía (v.1). En un primer momento, parece ser la representación de una escena cotidiana

de trabajo para unos simples recolectores de basura que se afanan frente a la cinta (v. 2) de residuos. Empleos que alquilan o compran (v. 6) y que no son suficientes para sobrevivir hasta el punto de que esperan poder estar «al comienzo de la cinta» (v.7) para poder hacerse con «las chatarras metálicas más valiosas» (v. 8). Si trabajan en medio o al final de la cinta, la situación empeora porque, en el primer caso pueden «seleccionarse las latas de conserva o los trozos de plástico» (vv. 11-12), en el segundo caso solo «papeles y trozos de madera» (vv. 15-16). Todo esto, además de leerlo, podemos incluso “visualizarlo” gracias a un «hiperrealismo antipoético y coloquial que 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» (Scarano, 2012: p. 81).

Por otra parte, destaca el lato crítico del poema que, gracias a las descripciones y al lenguaje directo, aborda a unas reflexiones sobre la dignidad humana y la ecología. Con el último verso «Tras la primera hora se sabe que la cinta no se detendrá nunca.» (vv. 16-17) se introduce una denuncia hacia las cuestiones ambientales y ecológicas, subrayando el impacto que la basura producida por los seres humanos tiene en la Tierra y criticando el consumismo imperante ejemplificado por la «cinta deslizante» (v. 2). Se critica la desigualdad social y la marginalidad que sobreviven corregidas y aumentadas en una sociedad donde «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 [...]» (Scarano, 2012: p. 81).

Jorge Riechmann, adoptando una visión hiperrealista y empleando técnicas postmodernistas, alcanza introducir una reflexión y una descripción «conoscitiva-veritativa della realtà» (Papa, 2023: p. 8). Este aspecto se ve incluso en el poema “Venta por catálogo a 9.400 metros de altura, 1996” (Riechmann, 2011: p. 559-560):

Maquinilla para afeitar pelos del interior de la nariz,
enteramente libre de ruidos y vibraciones, \$ 19'95

Alfombrilla electrificada para condicionamiento de
animales de compañía, 3 intensidades de descarga
diferentes, \$ 89'95

Aspiradora de vacío con velocidad de 14.000 rotaciones
por minuto para la eliminación de insectos y arácnidos que
mueren rápidamente dentro de un cartucho recargable
lleno de gel no tóxico, \$ 49'95

Máquina limpiadora de joyas mediante ondas ultrasónicas,
\$ 79'95

Dispensador de ambiente sonoro personalizado con 10 ambientes digitalizados de forma realista (Lluvia, Arroyo, Océano, Noche de Verano, Ruido Blanco, Bosques Boreales, Costa de California, Selva Pluvial, Crucero Tropical y Latidos del Corazón para Bebés), \$ 139'95

Almacenador de gorras para armario, en acero inoxidable recubierto de vinilo, \$ 10

Única cama plegable de acero que está a la altura de los estándares de la Cruz Roja Americana, \$ 89'95; con su colchón ajustable, \$ 14'95 adicionales

Juego de dos luces halógenas para macetero que realzará la belleza de sus plantas de interior, \$ 29'95

Reemplace en los armarios su desparejada colección de perchas, cada una de su padre y de su madre, por esta colección de perchas de madera fabricadas a mano con diseño italiano por sólo \$ 29'95

Cajas de porcelana de Limoges que representan a personajes de El jorobado de Notre Dame, trigésimo cuarto largometraje de dibujos animados de Walt Disney Productions. Con un exclusivo certificado de autenticidad, \$ 250

Programa de autoayuda «La Neuropsicología de la Autodisciplina». Hemos descubierto las características fundamentales de los individuos altamente motivados — esos «ganadores» a quienes admiramos todos— y mediante una investigación exhaustiva hemos hallado las claves críticas del éxito. Usted llegará a lo más hondo de sí mismo y aprenderá una serie de mensajes mentales clave que crearán acción cotidiana decisiva y derrotarán al desánimo. 8 audiocasetes, guía de estudio y vídeo motivador «El Fuego Que Arde Dentro de Ti» por sólo \$ 49'95.

Poesía particular porque se compone de unos anuncios publicitarios que llaman la atención del yo lírico, como en el caso del pintor estadounidense Robert Cottingham. Las publicidades encarnan la realidad histórica y social de los años 90 del siglo XX -cuando fue escrita *El día que dejé de leer El País*- a través de los objetos en venta, acompañados por sus propios valores de adquisición. «Maquinilla para afeitar pelos del interior de la nariz» (p. 559), «Alfombrilla electrificada» (p. 559), «Aspiradora de vacío» (p. 559), «Máquina limpiadora de joyas» (p. 559), «Dispensador de ambiente sonoro» (p. 559), «Almacenador de gorras para armario» (p. 560), «Única cama plegable de acero»

(p. 560), «Juego de dos luces halógenas para macetero» (p. 560), «Remplace en los armarios su desparejada colección de perchas» (p. 560), «Cajas de porcelana de Limoges» (p. 560). Un largo listado que describe unos elementos que pertenecen a la vida cotidiana y que, en este caso, constituyen el poema como retrato de la nueva sociedad neoliberal.

Otra vez, estamos delante de un texto que, por medio de una visión y representación hiperrealista, a través de una enumeración, nos da por conocer la vida contemporánea dentro del modelo social consumista de finales de siglo XX. Detrás de todo esto, se desarrolla una crítica hacia una sociedad cada vez más consumista y materialista, donde cada objeto tiene un precio de mercado y el centro neurálgico del marco económico son los Estados Unidos, de hecho, no es ninguna casualidad que en el texto está presente el símbolo del dólar “\$”. Esta nueva perspectiva de vida ha afectado incluso la esfera más íntima del hombre, haciéndole creer que el conocimiento de sí mismo pueda derivar solo de un programa de autoayuda en audiocasetes (p. 560) que promete ayudar a llegar «a lo más hondo de sí mismo y aprenderá una serie de mensajes mentales clave que crearán acción cotidiana decisiva y derrotarán al desánimo» (p. 560). Se presenta una humanidad tan vinculada por las leyes del mercado consumista que ha perdido su dimensión más íntima y privada la que siente y piensa su propia “existencia”, y la realidad refleja dicha condición.

Concluimos esta sección con el poema “Humanismo armamentista, 1995” (Riechmann, 2011: 582):

El diario anuncia que
las minas antipersonales
causan 26.000 víctimas al año
en todo el mundo

(«existen 350 tipos de minas, con un costo que varía entre las 250 pts. y las 30.000 pts.; las más macabras son las fabricadas para los niños, en forma de mariposas o juguetes. (...) Se han encontrado minas de fabricación española en Marruecos, Mauritania, Islas Malvinas o Irak...»)

5 informa también que
las empresas que
fabrican las minas son las mismas que
venden también costosos programas de desminado
programando así sus beneficios
10 por partida doble
y titula el conjunto ARMAS INHUMANAS.

Lo leo hasta el final
curioso por averiguar cuáles son las armas

humanas

15 pero no salgo de dudas.

En los primeros 4 versos, el texto recoge la noticia de cuantas víctimas producen cada año las minas antipersona en todo el mundo. Después del verso 4, se abre un paréntesis y el texto, que se presenta en prosa, hace una lista de cuantas tipologías de estas minas existen de estas minas, los costes que pueden tener, para quién están fabricadas y dónde se producen las minas españolas. Hasta aquí, el poema parece ser un informe con datos que se encontrarían en un artículo de diario, pero a partir del verso 5 se desarrolla una segunda parte que podemos definir una mezcla entre una visión hiperrealista y una crítica a la sociedad. Sarcásticamente, el yo lírico afirma que las mismas empresas que producen estas armas mortales venden «[...] costosos programas de desminado programando así sus beneficios por partida doble» (vv. 9-11). El mundo representado es contradictorio y engaños, impregnado por la violencia y por falta de humanidad.

La voz poética se encarga de describir todos los rasgos que lo constituyen. Con un lenguaje directo e impactante, se hace evidente la carga crítica del poema que denuncia la militarización y las guerras, juzgando la hipocresía de estas impresas que se proclaman modernas y que condenan las minas en cuanto «ARMAS INHUMANAS» (v. 11) ya que son las mismas que sostienen su producción, criticando así el modelo económico capitalista. Por lo tanto, el yo lírico intenta buscar en el artículo periodístico «para averiguar cuáles son las armas humanas» (vv. 13-15), pero no sale de dudas.

A través de la representación de la realidad – refiriéndonos al momento histórico y social de finales de siglo XX -, la poesía trata de hacer emerger cada aspecto: los positivos como los negativos. Sin embargo, Jorge Riechmann no se limita en describir unas situaciones, sino que, a través de las palabras, quiere que lo real sobresalga del texto y haga aflorar la parte crítica para que los lectores tomen conciencia y actúen para transformar el mundo. Así que los rasgos hiperelásticos y críticos que destacan dentro de la poética del autor madrileño, acompañados por unas técnicas postmodernistas, permiten que la poesía se convierta en un instrumento para comprender y conocer la realidad a la que el autor hace referencia en su obra, o sea, los últimos dos decenios del siglo XX.

CAPÍTULO III EPISTEMOLOGÍA Y CRÍTICA

3.1 Poesía como instrumento de conocimiento

En el segundo capítulo de nuestro estudio hemos hablado de cómo se representa la realidad de finales de siglo XX en la poesía de Jorge Riechmann, en esta sección trataremos de analizar cuál realidad está representada en sus versos.

Aristóteles en la *Poética* afirma:

[...] l'imitare, infatti, è connaturato agli esseri umani fin dall'infanzia e ciò li distingue dagli altri animali: perché sono i più inclini all'imitazione e attraverso l'imitazione si procurano le prime conoscenze, e perché sono portati tutti a provare piacere delle imitazioni. (Aristotele, 2010: 4, 1448 b 4)

La función mimética de la poesía permite conocer la realidad accediendo a un cierto grado de conocimiento sobre ella. La rama de la filosofía que se propone de «identificar, definir y describir el objeto de estudio de una disciplina y los métodos por los cuales dicha disciplina llega al conocimiento de su propio objeto» (Real Academia) se llama epistemología, nombre que deriva del término griego “episteme” (ἐπιστήμη) que literalmente significa “lo que está por sí mismo”, o sea, lo que es evidente por sí mismo y, en otras palabras, indica lo que se muestra como un conocimiento certero de por sí, sin necesidad de ulteriores demostraciones.

En nuestro análisis, el objeto de estudio es la realidad que la primera fase de la poesía de Jorge Riechmann describe siempre a partir de su perspectiva crítico-pesimista sobre el mundo en el que el poeta vive, o sea, aquella sociedad capitalista y posmoderna de finales de milenio de la que reconoce los defectos.

3.2 Poesía de la conciencia crítica

El anhelo para despertarse en el que confía Jorge Riechmann se expresa en la tendencia llamada de la poesía de la conciencia crítica. Desarrollada en España en la década de 1990 es una línea de escritura que pone en evidencia su compromiso de reflexionar y denunciar las injusticias sociales, las contradicciones políticas, las crisis ecológicas y las cuestiones éticas de la época posmoderna la contemporaneidad. De hecho, los poetas que se dedican a esta tendencia enfrentan temas como la ciudad contemporánea, la memoria histórica o el medio ambiente, la incomunicación,

el amor, la desigualdad, la prevalencia de lo económico o la desigualdad social (Molina, 2014: p. 515).

El objetivo de estos autores es crear una poesía que no se limite a explorar sentimientos personales o a perseguir objetivos estéticos, sino que pretende despertar la conciencia del lector, estimulando una reflexión profunda e invitándolo a tomar una posición en relación con los problemas que afectan su mundo. Por parte de los poetas no hay ningún tipo de paternalismo, dado que hablan como individuos que viven los mencionados conflictos económicos y políticos-sociales, de hecho, ellos interpelan los lectores para que extraigan sus conclusiones y resuelvan las distorsiones que ponen en evidencia. De esta forma, el cuestionamiento del sistema está directamente en manos del lector que asiste a las contradicciones y a las consecuencias del desarrollo último y de la aplicación de la lógica de la ideología imperante que denuncian los poemas (Padilla, 2022: web 24/09/2024).

Para alcanzar este propósito se emplea un lenguaje directo y accesible, evitando el uso de recursos retóricos y preeligiendo la fuerza expresiva y la claridad. De hecho, el intento es de llegar a un público amplio, no solo los expertos y los amantes de la poesía, y comunicar mensajes poderosos que puedan inspirar acciones concretas. Una característica central de este tipo de poesía es la crítica hacia las estructuras de poder que continúan oprimiendo y explotando la sociedad, mientras que los poetas con sus textos intentan ofrecer la visión alternativa de un mundo más justo e igualitario. Como afirma Ester Torrijo Vicente de Vera:

Lo que pide esta poesía a gritos es hacer consciente al lector la esperanza de cambio, sacarlo de la inercia que caracteriza a nuestro tiempo y proponer alternativas al poder. Para estos poetas, “la violencia se ubica como práctica común del poder”; se esfuerzan por plasmar en sus versos la violencia del sistema social, la cual reprime y limita al ciudadano, a quien se hace creer que no hay alternativa posible. (Ester Torrijo Vicente de Vera, 2016: p. 16)

Esta tendencia poética se forma dentro de un mundo roto y canta a la recuperación de lo humano, apelándose a su fuerte dimensión ética y moral. Los autores no se limitan a describir la realidad, sino que evalúan las acciones y las condiciones humanas según nuevos valores que tratan de promover una visión más solidaria y comunitaria de la sociedad. Las raíces de esta línea de pensamiento parten de la poesía social de la posguerra española que impulsó el fenómeno de la «canción protesta con letras de poeta [que] marcó un antes y un después en la poesía española» (Padilla, 2022: web 24/09/2024). Sin embargo, la poesía de la conciencia crítica, además de ser una continuación más cosmopolita y con mayor determinación de cambio más amplio, aporta novedades y diferencias como afirma Alberto García-Teresa en una entrevista con Ángeles Maeso:

La diferencia principal coincide con la característica vertebral de la “poesía de la conciencia crítica”: Dichos conflictos, por un lado, son enunciados por el “yo poético” desde dentro. Es decir, el “yo” forma parte y se encuentra atravesado por ellos; no se acerca a ellos desde una posición ni superior ni externa. Además, como bien señalas, los ubican como eje en el centro de su expresión poética, por lo que condicionan toda su trayectoria, toda su obra. Estos conflictos, asimismo, son manifestados de forma crítica (no como reportaje, sino con un planteamiento de denuncia o de oposición), con un alcance radical (no limitándose a causas y consecuencias) y de manera explícita o implícita: se abordan multitud de temas, pero siempre se ponen de relieve esas tensiones, incluso cuando se emplea la expresión lírica. (Maeso, 2015: web 20/10/24)

Además, la poesía de la conciencia crítica surge en contraposición a la línea de la poesía de la experiencia que la precede. Esta última presenta el yo lírico como una persona “normal”, que vive en un contexto urbano y que cuenta experiencias compartibles con la mayoría de los lectores ya que se propone de figurar «la realtà concreta che ha dato origine a tale momento creativo e che prende forma e si espande in versi» (Manera, 2020: p. 372). El texto se vuelve un lugar de encuentro entre un autor empírico, un sujeto poético ficticio y el lector que intentan establecer una correlación con la realidad contingente y el contrato social a través del lenguaje (Manera, 2020: p. 373). En esto caso se habla de un realismo que intenta «ristabilire il legame tra parola poetica, ragione individuale e realtà, creando un individualismo fondato sui legami storici e un soggetto fittizio cosciente della sua dimensione etica» (Manera, 2020: p. 373).

Los poetas de la conciencia crítica, por otro lado, convierten las circunstancias socioeconómicas, culturales y políticas en una parte estructural y orgánica dentro de sus obras; es decir, entienden que el conflicto ideológico generado a partir de su relación con el mundo es el principio básico de su escritura (Molina, 2022: p. 516). Proponen un realismo basado en la realidad social, que tenga la capacidad de promover un cambio y una reflexión en los lectores, que no se limite a la experiencia prototípica a la que en la práctica de la poesía de la experiencia suele reducirse la narración. A ese propósito, estos poetas aspiran a crear un discurso revolucionario: «una tarea de subversión lingüística como vía de subversión ideológica» (Vicente de Vera, 2015: p. 16).

La poesía de la conciencia crítica es una forma de arte que no se limita a describir el mundo, sino que intenta cambiarlo. A través de la palabra poética, los poetas de esta tendencia expresan una resistencia contra las injusticias y las desigualdades, y promueven una visión de un futuro mejor, invitando a la acción y a la reflexión, que resuena no solo en el corazón de los lectores, sino también

en su conciencia. Jorge Riechmann es uno de los autores fundamentales de esta tendencia ya que, como veremos en seguida, en sus textos expresa un profundo compromiso con lo social.

3.2.1 La conciencia crítica en la poesía de Jorge Riechmann

La poesía de Jorge Riechmann se caracteriza por un profundo interés hacia cuestiones urgentes de nuestro tiempo y refleja una conciencia crítica con la que busca animar al lector invitándolo a reflexionar sobre las implicaciones humanas de vivir en una sociedad como esta. A través de esta tendencia poética, el autor representa el mundo empleando las técnicas de un realismo de indagación que permite decir lo que no se sabe decir, sin pararse a una apariencia superficial de realidad y aspirando, como todas verdades, a ser potencialmente universal ya que «poesía: no es un arte de bien decir, sino una búsqueda —muchas veces desgarrada, desgarradora— hacia la verdad» (Riechmann, 2008: p. 7).

Alberto García-Teresa en su libro *Poesía de la conciencia crítica (1997-2011)* afirma que

[...] la principal característica de la poesía de la conciencia crítica consiste en que estos poetas sitúan el conflicto socioeconómico y político que atraviesa la actual coyuntura histórica en el centro y en el eje (implícita y explícitamente) de su creación poética, manifestándolo de una manera crítica. A partir de él y con él, vertebran toda su percepción y su expresión, abordando multitud de temas, pero siempre desde la interiorización lírica del conflicto. (García-Teresa, 2013: pp. 10-11).

Así actúa también Jorge Riechmann en sus textos: pone problemáticas urgentes en el centro de su poética y las desarrolla de manera crítica. En el poema “Hipótesis de trabajo de cántico de la erosión” (Riechmann, 2011: pp. 167-170), por ejemplo, son varios los temas que se representan. En primer lugar, destaca un compromiso ecológico muy fuerte, de hecho, la poesía a través de la metáfora de la “lluvia ácida” denuncia la destrucción de la naturaleza y el impacto devastador del consumismo y del capitalismo sobre los recursos naturales. Se expresa una preocupación para el futuro del planeta, exhortando a un cambio radical en los hombres para evitar una catástrofe ecológica.

[...]

Lluvia ácida. Con qué involuntario acierto esta nuestra civilización de la infamia se metaforiza a sí misma.

Una lluvia ácida que no solamente corroe las acículas de los abetos sino también la voluntad de vivir, la personalidad moral,

el deseo de belleza, el ímpetu de rebelión, el odio contra la injusticia de los seres humanos.

Una lluvia ácida que muerde la memoria del sufrimiento humano,
que mastica la esperanza en un mañana de la reconciliación.

Perviven el acero al cromo-vanadio, la papilla y ciertos insectos.

Estoy viendo llover sobre la ciudad de los hombres.

En segundo lugar, destaca una crítica a la alienación del ser humano en la sociedad consumista, donde los valores humanos se sacrifican para los beneficios y el crecimiento económico. Se evidencian las desigualdades sociales y las injusticias pertenecientes a un sistema que explota las personas, tanto como el medio ambiente. El yo lírico no se limita a describir los problemas, sino trata de animar al lector a reflexionar sobre sus responsabilidades y sobre el significado de sus acciones. La poesía se constituye como una apelación a la conciencia porque hay que «intentar poner la obra de arte en relación con la propia experiencia» (Riechmann, 2011: p.330). Es una invitación a vivir de manera más consciente y responsable, en armonía con los demás seres vivos y con la naturaleza, como se nota en los versos 20-23. Lluve sobre la ciudad de los hombres (v. 27), comenta el yo lírico, con esta metáfora capta la esencia de la condición socio-económica a la que se refiere el poema: un sistema estructural que conduce la humanidad al exterminio a causa del modo de producción del capitalismo industrial, todo esto debido al desarrollo desigual de la conciencia en sociedades divididas que permite que los intereses de minorías privilegiadas y la inercia histórica nos arrastren hacia la catástrofe (Riechmann, 2011: pp.331-332).

Esta situación procura la denominada “muerte del sujeto” que, como explica Riechmann en “Taller de mi vida entre los muertos”, poema contenido en *Donde es posible la vida*,

[...] no muere porque lo decreten cuatro gatos —cuatro flexibles felinos intelectuales— parisinos, sino a consecuencia de un sistema social que cosifica y mercantiliza las relaciones humanas; sino por medio de una industria cultural que machaca metódicamente la subjetividad.

Cada ser humano se encuentra objetivamente vinculado e inserto en esta determinada estructura que, paso a paso, conduce al «falseamiento de la existencia» (Riechmann, 2011: p. 331) y a la alienación. Sin embargo, no tenemos que desprender de la idea regulativa de comunidad o de una sociedad libre de la explotación, tampoco de la necesidad de un desarrollo (sea histórico, existencial, colectivo o personal) porque aún existe una posibilidad de transformación que yace en el lenguaje. De hecho, como señalaba Terry Eagleton, el lenguaje es un instrumento de construcción de la realidad,

que contiene ideología y que además se encuentra íntimamente conectado al devenir histórico (Martín López, 2014: p. 3), y por esto es una herramienta para transformar nosotros y el mundo.

Riechmann cuenta de una realidad que es la española, quiere poner atención sobre algunos aspectos de las circunstancias socio-económicas que le rodea y lo hace a partir de sus versos. De hecho, además de los textos que reflejan la carga esperanzadora de cambio y de reflexión sobre la condición humana dentro de la estructura socio-económica, hay otros poemas que enfrentan los conflictos y los problemas que afligen la sociedad contemporánea. Por ejemplo, en el poema “Servicios mínimos”, contenido en la recopilación *La esperanza violenta*, se trata el tema de las huelgas generales que entre los años 80 y 90 se volvieron un fenómeno muy difundido en España debido al índice de desempleo aumentado del 24%, a la mala gestión del Gobierno y a un contexto de crisis generalizado (Manera, 2020: p. 117).

[...]

10 No rebajo ni una peseta ni una hora
de las cinco condiciones que imponen los sindicatos
para negociar con el gobierno tras la huelga general.
Con menos no me conformo.

[...]

15 Son exigencias mínimas.
Y aunque se suba usted por las paredes, caballero,
en el hipermercado
no pienso firmar ni una condena a muerte más.

En el poema, la voz poética pone en evidencia su contrariedad con respecto a los acuerdos que los sindicatos intentan contratar con el Gobierno para solucionar la crisis y garantizar una seguridad laboral. Sin embargo, el yo lírico no está dispuesto a rebajar ni una peseta ni una hora (v. 8) porque las considera «exigencias mínimas» (v.15), mejor dicho, unos servicios mínimos que se deberían asegurar a cada trabajador. Efectivamente, Riechmann afirma que vivimos en un «orden social caníbal» (Montetes, 2001: web 10/10/2024) en el que las desigualdades sociales crecen cada día más. De tal forma, elige oponerse ya que no piensa firmar ni una condena a muerte más (v. 18) en una sociedad que está destrozada.

Un país que ofrece un panorama económico desolador, en el que la precariedad y el agotamiento están al orden del día tal y como se describe en “Obrero joven, 1993” (Riechmann, 2011: p. 544):

Casado. Tienen ya piso

y en realidad casi todo. El padre,
 conductor de autobuses
 y albañil, les ayudó a renovarlo.
 5 El dormitorio mide más de 16
 m2. Sólo les falta la nevera.
 Tienen una iguana
 en un terrario con fondo de moqueta
 —su antecesora
 10 murió por ingestión accidental
 de piedrecillas— y una calefacción
 a la medida del pequeño reptil.
 Costó seis mil pesetas.

Aparentemente se trata de un poema que describe la vida de un joven obrero, casado, que vive en un piso renovado con la ayuda de su padre, tiene una iguana y solo le falta una nevera. Sin embargo, es precisamente a partir de esta descripción que el texto representa el sujeto poético como un reflejo de un sistema que no ofrece oportunidades a los jóvenes, ni tampoco que permite pensar en el futuro. Se nota, por lo tanto, como la poesía a partir de una representación cotidiana «vuelva a desordenar este ordenado mundo, reintegrar al individuo desde la anestesiante situación actual al conflicto individual y colectivo; y desde allí a la armonía de quien desde la ética es capaz de construir y sostener su estar en el mundo.» (Martín López, 2019: p.92).

Efectivamente, el poema denuncia las dificultades y las injusticias presentes en el mundo contemporáneo porque se quiere que sean evidentes para poner en marcha una resistencia: «La fuerza del no, de la crítica, de la negatividad. Incluso si realizar el bien parece imposible, no podemos dejar de resistir al mal. Resistencia -después de nuestro atroz siglo XX- es también una palabra para el siglo XXI.» (Montetes, 2001: web 10/10/2024).

Cuando leo las palabras
joven
radical
estilo
 5 *fascinación*
vanguardia
extremo
rebeldía
 siento tanta vergüenza
 10 tal incendio de humillación que me escondería
 detrás del último botón de la última chaqueta
 del último analfabeto del último corral del último pueblecito
 blanco y derruido
 donde recobrar algo de sustento
 15 y tal vez dignidad.

Además, en el poema “El país de las tentaciones” (Riechmann, 201: p. 550) se describe una España que da mucha vergüenza, por la cual el yo lírico prueba un sentimiento de humillación tal que se escondería detrás «del último botón de la última chaqueta del último analfabeto del último corral del último pueblecito blanco y derruido» (vv. 11-13). Con este clímax ascendente se hace evidente el grado de bajeza alcanzado por España, la nación de la Movida y de los áureos 80, que todavía se insiste en representar y/o pensar como una nación «joven, radical, estilo, fascinación, vanguardia, extremo, rebeldía» (vv. 2-8). Ya no es nada de todo eso, España es un país destrozado por la crisis económica y laboral, una nación que ha tocado el fondo y que solo recuperando los últimos de los últimos podría recobrar «sustento y tal vez dignidad» (vv. 14-15).

A través de los poemas se intenta despertar la conciencia de los lectores y la poesía se constituye como el instrumento por medio del cual se quiere cambiar el mundo. Los versos en la poesía crítica de Jorge Riechmann desvelan problemáticas actuales y urgentes, poniendo en primer plano la degradación y la destrucción contemporáneas. De ahí que, como cuenta el poema “How to save the world” (Riechmann, 2011: p. 593), el poeta sigue escribiendo incontables poemas que puedan ser útiles para salvar el mundo (vv. 1-3), aunque éste se ríe halagado antes de «ponerlos en su sitio/ con un cáncer/ una erupción volcánica/ o una guerra mundial» (vv. 7-10). De hecho, lo que intenta hacer el autor madrileño no es dar una visión utópica de esperanza, sino seguir una perspectiva realista sobre el mundo para que quien lea tome conciencia de lo que está ocurriendo en su entorno y, a partir de los versos, ponga en marcha el cambio.

3.2.2 Aspectos políticos de la poesía de Jorge Riechmann

Entre los textos de Jorge Riechmann que pertenecen a la poesía de la conciencia crítica, podemos identificar un subgrupo que se ocupa propiamente de la política española e, en algunos casos, internacional de aquel entonces. Efectivamente, la procedencia de los autores que trabajan esta tendencia poética suele entroncarse en sintonía con diferentes tradiciones de la izquierda histórica, moderna y postmoderna, y esto ocurre también con Riechmann. Es importante recordar que el contexto en el que se desarrolló esta forma de escritura poética se siente afectada por las grandes transformaciones socio-económicas de dónde se articula una poesía «de hondo calado humanista capaz de expresar la crisis moral y humana, así como el conflicto social, económico, histórico y político que se está produciendo en Occidente.» (Martin López, 2014: p. 6).

El marco geopolítico internacional anterior a las últimas dos décadas años del siglo XX se regía por la Guerra Fría y un mundo dividido en dos bloques que representaban dos sistemas de

organización económica y social distintos, la Unión Soviética y Estados Unidos. La caída del muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética supuso el punto de inflexión para la completa hegemonía del sistema capitalista a nivel mundial. España formaba parte del bloque capitalista, donde el neoliberalismo comenzó a implantarse progresivamente ya desde el último periodo de la dictadura franquista y, en época democrática, significó los procesos de privatización de empresas estatales y de mercantilización de los servicios públicos, además de un sistemático dismantelamiento del Estado del Bienestar que continúa incluso en nuestros días (Martin López, 2014: p 6).

Este proceso ha llegado a afectar a las telecomunicaciones, el sector energético, la sanidad, la educación y la justicia, todos ámbitos temáticos que se reflejan en las obras de los autores pertenecientes a la poesía de la conciencia crítica y que, por lo tanto, podemos identificar también en Jorge Riechmann. Como otros, éste último también se comprometió activamente a nivel político y social ya que, además de ser doctor en ciencias políticas y sociales, a lo largo de su vida fue miembro del Consejo General de Greenpeace España, militó en Ecologistas en Acción⁹ y en Izquierda Anticapitalista - partido político trotskista español-, fue miembro de Sociedad Española de Agricultura Ecológica¹⁰ y desde el año 2015 es miembro del partido Podemos¹¹.

Su compromiso político tuvo mucho impacto también dentro de sus textos y esto se puede observar sobre todo en las recopilaciones publicadas entre los años 90 y primeros 2000. Por ejemplo, en el poema “Nuevo gobierno, 1996”, contenido en *El día que dejé de leer el País*, se hace una crítica al nuevo gobierno recién formado de centroderecha el año 1996 y a la nueva concepción de cultura que se estaba desarrollando.

Los mismos que empobrecen a los pobres
tachan la fertilidad de la tierra
privatizan lo que es de todos
desforestan el sentido de las palabras
5 cercenan los vínculos entre aquí y allá
se presentan como príncipes de la cultura.
Eso no me hace desconfiar de la cultura
pero sí me hace
aborrecer doblemente a tales príncipes.

⁹ Es una confederación popular española de 300 grupos ecológicos, fundada el 9 de diciembre de 1998; se alinea con la filosofía de la ecología social, que considera todos los problemas ambientales (y muchos otros sociales) como procedentes de la misma fuente: una sostenibilidad cada vez más globalizada.

¹⁰ La Sociedad Española de Agricultura Ecológica/Agroecología (SEAE, entidad privada científico-técnica sin ánimo de lucro) trabaja desde 1992 por y para el reconocimiento de la Producción Ecológica y la Agroecología ante la sociedad y las administraciones. SEAE impulsa la mejora y difusión del conocimiento sobre la producción de alimentos de calidad con base agroecológica bajo el desarrollo rural sustentable.

¹¹ Podemos es un partido político español de izquierda, fundado en 2014, de inspiración socialdemócrata, no global y ecosocialista, contrario a la austeridad de la Unión Europea y partidario de la democracia directa y de la defensa de los derechos sociales.

El poema habla del año 1996 cuando en España ganó las elecciones políticas y accedió al poder del Partido Popular (PP) guiado por José María Aznar. Fue el año en que terminaron los 13 años del gobierno socialista bajo el control de Felipe González. El nuevo gobierno obtuvo importantes éxitos, como la disminución del porcentaje de desocupados, y suponía una visión política y económica liberal, una predisposición al enfrentamiento sobre cuestiones sociales y una mayor integración de España dentro del contexto europeo (Manilo, 2020: p. 174). Sin embargo, el yo lírico, frente a estas mejoras, toma una posición crítica y alejada, acusando los sujetos del texto, o sea, los políticos, de presentarse «como príncipes de la cultura» (v. 6) a pesar de, empobrecer aún más a los pobres (v. 1), borrar la fertilidad de la tierra (v.2) y privatizar el bien común «[...] lo que es de todos» (v.3).

Los políticos son los supuestos «[...] príncipes de la cultura» (v. 6) de los que el yo lírico, en el último verso, dice desconfiar. Riechmann se refiere a las personalidades públicas que se yerguen a posiciones de primacía en la cultura del país, gente “nueva” que, sin embargo, apenas unos pocos años antes habían estado comprometidos con el régimen franquista. Con las elecciones de 1996, por una parte, se fortaleció la solidez democrática española, pero, por otra, el país pasaba en las manos de los que habían estado de la parte errada de la historia de España.

A pesar de desconfiar de esta gente, Riechmann mantiene su confianza en la cultura. La evolución de la cultura de un país es un proceso dialéctico que, como escribe Lotman, tiene que encontrar su equilibrio entre memoria y olvido (Lotman, 1971: p. 47). En este poema, entonces, mientras que el yo lírico critica los protagonistas de la propaganda del gobierno de Aznar, mientras que aborrece «[...] doblemente a tales príncipes» (v. 9), mantiene firme su confianza en la cultura

La expansión de la democracia conlleva la modernización de muchos aspectos de la sociedad, como por ejemplo la política. Si con el gobierno del Partido Popular se abre la época de una derecha que quiere ser moderna, también la izquierda tiene que renovarse, modernizarse, y esto sin olvidar de considerar el nuevo contexto español, el de una sociedad capitalista y consumista. Muy bien explicado lo encontramos en el poema “Schröder y Blair presentan un manifiesto para la modernización de la izquierda”, contenido en *La estación vacía*:

Modernizar la izquierda quiere decir
transformarla en derecha

En cambio, modernizar la derecha quiere decir
convertirla en una derecha más despiadada
5 más eficaz más consecuente más fibrosa más dura

En esta asimetría melancólica consiste
la vida política del capitalismo

desde hace medio siglo.

El poema se refiere al manifiesto publicado en 1999 por Gerhard Schröder, canciller alemán entre 1998 y 2005, y Tony Blair, primer ministro británico entre 1997 y 2007, titulado “La tercera vía” (1999) con que se proponía modernizar la Izquierda en toda Europa. El principal objetivo era superar la tradicional contraposición entre socialismo y capitalismo sosteniendo que los gobiernos tenían que promover la eficiencia económica y garantizar la justicia social al mismo tiempo. Además, Schröder y Blair propusieron una reforma de los sistemas de bienestar para hacerlos más sostenibles y orientados al trabajo, promoviendo la responsabilidad individual y la inclusión social a través del empleo. Esto incluía la mejora de las competencias de los trabajadores y el fomento de políticas activas del trabajo. El manifiesto reconocía la globalización como una realidad ineludible y sugería que las economías nacionales debían adaptarse a las nuevas condiciones internacionales para seguir siendo competitivas. Esto implicaba una mayor flexibilidad en el mercado laboral y la promoción de la innovación. Si bien se aceptaba la necesidad de reformas económicas, Schröder y Blair reafirmaban la importancia de mantener la igualdad de oportunidades y apoyar a los más débiles. Sin embargo, el concepto de igualdad se redefinió en términos de oportunidad más que de resultados uniformes (Geismer, 2023: web 15/10/2024).

El manifiesto, si por un lado se veía como una respuesta pragmática a la crisis de la socialdemocracia europea y un intento de hacer que la izquierda fuera políticamente relevante en la era de la globalización, por otro fue criticado por su excesiva proximidad a las políticas neoliberales y su alejamiento de los principios tradicionales del socialismo y comprometiendo la identidad histórica de la izquierda. De hecho, si, cada vez más, ésta parecía estar más cercana a los principios de la derecha (vv. 1-2), el proceso de modernización de la derecha tenía el efecto de hacerla más radical, «más despiadada más eficaz más consecuente más fibrosa más dura» (vv. 4-5). Mientras la derecha se radicalizaba, la izquierda perdía su identidad, todos sus valores y principios, y como se dice en el poema “Aprender a hablar” (Riechmann, 2011: p. 629):

[...]

una izquierda disléxica que confunde
el consumismo con el comunismo
la alineación con la alienación
10 las necesidades con las necedades
los servicios con las sevicias.

En sus textos, Jorge Riechmann pone en evidencia, también, el problema del consumismo debido al capitalismo imperante y la temática de una democracia que en la España de los años 80 no

se podía definir completamente “madura”. Lo ejemplifica muy bien y en forma bastante irónica en el poema “Años ochenta, democracia madura” (Riechmann, 2011: p. 630).

Es cierto que se puede
abandonar el marxismo sin necesidad de adoptar el bmw
al menos en teoría

5 pero la práctica muestra
que estos dos hechos políticos guardan correlación estrecha
al menos en España.

España se configuraba como una nación que intentaba instaurar una democracia, pero las desigualdades sociales seguían existiendo y, con el consumismo, aumentaron. Abandonar el pensamiento de Marx que está en el fundamento de la visión política y los principios de la izquierda y adquirir un coche bmw, emblema del consumismo, son dos fenómenos antitéticos y contradictorios que, según el texto, en la España de aquella época tenían una estrecha correlación. Son ambos «hechos políticos» (v. 5), están en el mismo plano: de hecho, el poema denuncia cómo comprar un coche es un acto político. Una concesión al consumismo que es, al mismo tiempo un signo de "normalización" de la sociedad española y también una forma de distracción de las cuestiones políticas y sociales más profundas que, en una "democracia madura", tendrían que estar siempre presentes. Sin duda, Hay una cierta desilusión con las promesas iniciales de la transición democrática.

En estas circunstancias Riechmann sueña con otra república, con otra democracia, con una nueva realidad social y política para España. De tal sentimiento y esperanza, nace el poema “Otra República” (Riechmann, 2011: p. 642):

No habrá un día a la semana en que las calles amanezcan sucias
de vómitos y cristales de botella rotos,
pero se beberá vino todos los días, y se cantará fruta, y se
paladearán canciones.
5 No se reaprovechará la sangre derramada.
Y además:
el pie cuidará de no pisar el cortejo de hormigas que atraviesa el
camino.
Habrá pan para todos, el pan crujiente y dorado y succulento del
10 hambre, pero no habrá hambre.

[...]

Y además:
15 los jueces se devanarán los sesos para resolver sin injusticia los
conflictos sobre medianerías que surgen entre vecinos

pero no tendrán que decidir sobre asesinatos políticos.

[...]

no habrá miradas de las que producen vergüenza, sino esas caricias leves con los ojos que a ellas les hacen resplandecer.

23 No se golpeará al pulpo contra las rocas para ablandar su carne.

[...]

Las conectivas lucirán esbeltas, los adverbios acompañarán en el paseo.

[...]

Se perderá tiempo en deliberar

35 pero no será tiempo perdido.

Y además:

los obreros serán los dueños de las fábricas.

El poeta, que coincide con la voz del yo lírico, con este texto pone en discusión el mismo concepto de república y democracia, criticando irónicamente el fracaso de las instituciones en promover la igualdad y la justicia social. El tono es crítico y provocador, quiere animar al lector para que reflexione sobre la urgencia de un cambio. El sueño es el de una sociedad en la que por las calles «se beberá vino todos los días, y se cantará fruta, y se paladearán canciones» (vv. 3-4), donde habrá pan para todos y no existirá hambre (vv. 9-10), en la que el pie cuidará su paso para no pisar el cortejo de las hormigas (v. 7); o sea, que los hombres entre ellos no se pisotearán. Será un mundo en que la justicia funcionará y los jueces se devanarán para resolver los conflictos sin injusticias, tomando en serio todas las problemáticas de los ciudadanos, aunque se trate de medianerías entre vecinos (v. 16). No habrá miradas que produzcan vergüenza, nadie juzgará a su prójimo, solo habrá caricias leves con los ojos.

En este sueño utópico de una sociedad perfecta se radica incluso la posibilidad de borrar la violencia física en favor de la mediación y el diálogo. En el verso 23, Riechmann escribe «No se golpeará al pulpo contra las rocas para ablandar su carne» donde el pulpo representa a los seres humanos, a los cuales no se reservará un tratamiento violento, sino que se intentará encontrar una forma de mediación pacífica: «Se perderá tiempo en deliberar, pero no será tiempo perdido» (vv. 34-35). La poesía será el intermediario, con sus conectivas y sus adverbios brillará y acompañará los hombres en el paseo (v. 30). Este poema trata de recuperar un sentido de humanidad a través de la poesía, denunciando la realidad política sin renunciar a la esperanza de un futuro diferente en el que

la violencia no será el primer recurso, las desigualdades no existirán y «los obreros serán los dueños de las fábricas» (v. 37).

Uno de los rasgos más evidente de la poesía de la conciencia crítica de Jorge Riechmann sobre temas políticos es «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.» (Scarano, 2012: p. 82). El autor quiere despertar la conciencia en cada lector para que vaya más allá de las apariencias de la política, para que no se haga engañar por una democracia que no es “perfecta” y se ponga en marcha para actuar el cambio que la sociedad necesita «por qué la vida que ha de ser cambiada habría de ser fácil.» (Riechmann, 2011: p. 623).

CAPÍTULO IV

ASPECTOS FORMALES EN LA ESCRITURA DE JORGE

En este capítulo, veremos algunos aspectos formales, sobre todo lingüísticos y estructurales, de la poética de Jorge Riechmann. En particular se investigará sobre unos aspectos semióticos de sus textos y de su escritura en general que, como veremos más adelante, se extiende entre lírica y prosa.

4.1 Semiótica y semiótica literaria

Ante todo, es necesario aclarar lo qué se entiende con el termino semiótica. Con este último nos referimos al estudio de cómo los signos, los símbolos y en general todos los procedimientos de significación se utilizan para comunicar ciertos significados y también cómo éstos se interpretan desde el punto de vista de los individuos o de unos grupos de personas. Roland Barthes en su ensayo *Elementi di semiologia* (1964) afirma que los conceptos de semiótica y semiología realizan una doble superación de la semántica:

[...] da un lato, vanno al di là della parola, della proposizione e della frase, occupandosi dei fenomeni significanti nella loro globalità discorsiva; dall'altro lato, vanno al di là della sola lingua naturale, considerando la significazione come oggetto di studio specifico manifestato dai diversi linguaggi che contribuiscono a darle forma e ne garantiscono l'efficacia. (Bertrand, 2002: p. 11)

A través de la semiótica se realizan unos fenómenos por los que se supera el elemento semántico de la palabra, considerándola en cuanto objeto de estudio capaz de manifestar diferentes lenguajes. De hecho, el objetivo principal de esta disciplina es «portare alla luce le strutture significanti che danno forma al discorso sociale e al discorso individuale» (Coquet, 2008: p. 21). En el estudio semiótico no es el signo, sino las relaciones estructurales que están por debajo que producen la significación porque, como afirma Greimas en *Semantica strutturale*: «La lingua non è un sistema di segni ma un insieme di strutture di significazione.» (1964: p. 40). De tal forma, Roland Barthes sigue comentando:

La teoria semiotica deve presentarsi anzitutto per ciò che è, cioè come una teoria della significazione. La sua preoccupazione principale sarà dunque di esplicitare, sotto forma di una costruzione concettuale, le condizioni della comprensione e della produzione del senso. (Barthes, 1964: p. 14)

En la concepción semiótica, la cultura, como sistema de señalización, se ve esencialmente como un fenómeno de comunicación. Como ya había observado Saussure en *Cours de linguistique générale* (1922) cualquier acto de comunicación implica por un lado de la existencia de un conjunto de signos y reglas de combinación universales compartidos, es decir, de un "código", y por otro lado de una sustancia comunicativa, de un contenido, de un "mensaje". La semiótica, por lo tanto, indaga los códigos y descubre su convencionalidad, pero también estudia cómo los mensajes se relacionan con el código (Barthes, 1964: p. 17).

Dentro de la semiótica se pueden reconocer varios ámbitos, entre ellos la semiótica literaria o semiótica de la literatura como la define Denis Bertrand en su ensayo *Basi di semiotica letteraria* (2002). Ésta se centra en los mensajes caracterizados por funciones estéticas y culturales/poéticas, sin olvidar la globalización de los fenómenos de la cultura. De hecho, no mira solo y únicamente al texto en sí, por lo contrario, ello se puede considerar un microcosmo dentro de un macrocosmo: se constituye como un signo que está en relación con otros signos pertenecientes a códigos expresivos (por ejemplo, los géneros literarios) y culturales. Uno de los objetivos que se propone la semiótica literaria es el de realizar un análisis parcial de la obra incluyendo todo tipo de dimensiones: estructural, de contenido, ideológica y moral. Es importante subrayar que, dentro de este tipo de estudio, el análisis en su fase inicial se apoya a la estructura ya que ésta representa un sistema organizado de signos. De hecho, la semiótica postula la existencia de un código narrativo dentro del que los varios componentes tienen una función signica, o sea, remandan a realidades externas (Ceserani, 2021: p. 25).

Efectivamente, el análisis semiótico literario aspira a superar el horizonte limitado de una simple anatomía descriptiva del texto, con el fin de configurarse como exploración del universo de significados que sobresalen de un texto u obra. De ahí que tenga que enfrentarse con las problemáticas específicas presentes en el campo literario, de las discusiones sobre las interpretaciones textuales y sus límites, sobre la polisemia de los textos, a la pluralidad de las lecturas (Barthes, 1964: p. 18). De tal forma, cambia el papel que juega el lector en el contexto literario e interpretativo ya que

[...] il lettore cessa di essere una istanza astratta e universale soltanto presupposta dall'avvento di una significazione testuale che è tutta "già lì" (quello che di solito si chiama "ricevente" o "destinatario" della comunicazione). Esso, al contrario, è anche e soprattutto un "centro di discorso" che costruisce, interpreta, valuta, apprezza, condivide o rifiuta le significazioni. (Bertrand, 2002: p. 19).

Como hemos mencionado antes, la semiótica literaria se ocupa de varias dimensiones entre las que encontramos la dimensión narrativa y la dimensión figurativa. Estas dos resultan muy

funcionales para el fin de nuestro elaborado, ya que ayudan al lector en detectar los sistemas signícos que suelen sobresalir del texto.

La dimensión narrativa se ocupa de sacar a la luz las estructuras organizadoras de nuestra intuición narrativa transformadas por el lenguaje en aquellos «"seres de papel" que son los actores – sujetos de deseo o de miedo que adquieren competencias, fracasan o reportan victorias» (Bertrand, 2002: p. 20). Según Bertrand, detrás de esos actores, existen unas organizaciones predicativas peculiares llamadas «strutture attanziali» que regulan la transformación entre sujeto y los objetos de valor y la relación con otros sujetos dentro de un mismo escenario narrativo. De hecho, las estructuras narrativas se desarrollan bajo secuencias que la historia cultural, como por ejemplo se observa en los cuentos, ha fijado dentro del imaginario colectivo en formas canónicas.

Por otro lado, la dimensión figurativa se rehace a la esencia de lo que es la literatura: un discurso figurativo. Ella representa, funda en el propio acto de lectura una relación inmediata, una similitud, una correspondencia entre las figuras semánticas que desfilan ante los ojos del lector y las del mundo que espera sin tregua en su experiencia sensible. Denis Bertrand afirma que esta visión tiene que ver con el concepto de mimesis, o sea, una dimensión que interesa la manera con que “lo sensible” se inscribe en el lenguaje y en el discurso (Bertrand, 2002: p. 21). A este respecto, sigue el estudioso en su ensayo:

Questa dimensione figurativa della significazione – la più superficiale e la più ricca, quella dell’accesso immediato al senso – è intessuta nel testo sotto forma di isotopie semantiche e ricopre con la sua sfavillante varietà di immagini le altre dimensioni più astratte e profonde. Essa offre al lettore – proprio come allo spettatore di un quadro o di un film – il mondo da vedere, sentire, sperimentare. La prassi culturale, sedimentatasi nell’uso, si incarica di stabilire il criterio di “verità” del figurativo – verità, peraltro, del tutto relativa – all’interno di poetiche particolari e convenzionali: avremo allora l’allegoria, il realismo, il surrealismo. (Bertrand, 2002: p. 21)

Por lo tanto, podemos observar cómo la semiótica literaria permita arrancar la realidad histórica de una obra de su producción y su recepción, ignorar la cronología y la historicidad, las condiciones de lectura, las formas de la institución literaria que constituyen y delimitan los significados del texto y su eficacia comunicativa. De esta manera, en el análisis literario de un texto o de una obra emergen no solo las dimensiones estructurales, sino incluso todas las funciones signícas que remandan a significados externos.

En las siguientes páginas de nuestro elaborado, intentaremos observar y estudiar cómo los aspectos semióticos, o sea los aspectos formales, se caracterizan en la escritura de Jorge Riechmann, sobre todo focalizándonos en la lírica y la prosa.

4.2 La crisis del verso: poesía y prosa

El rasgo más característico de la escritura de Jorge Riechmann es la presencia de una extensa producción poética, como ya hemos observado en la recopilación *Futuralgia*, que se desarrolla entre el empleo del verso y el de la prosa. “Verso” es un término que deriva del latín *versus*, *vertere* que indica la acción de volver atrás, dar la vuelta (RAE: web 28/12/2024). El verso, como explica Franco Brioschi en su ensayo *Introduzione alla letteratura*, vuelve sobre sí mismo porque repite, con unas variaciones, las mismas figuras métricas y rítmicas (2020: p. 86). De hecho, sigue Brioschi, se puede afirmar que el verso es en fin repetición:

ripetizione dello stesso tipo metrico, in una sequenza per esempio di endecasillabi sciolti; o ripetizione ordinata di più tipi metrici all'interno di una sequenza di strofe, per esempio nel genere della canzone; o ripetizione variata di più di un tipo metrico, per esempio nella canzone libera. Ma la ripetizione riguarda anche la rima, o figure opzionali come l'allitterazione. (Brioschi, 2020: p. 86)

No se trata de una repetición de lo idéntico, sino de una reiteración de las mismas figuras de sonido, las cuales pueden ser dadas por la sucesión de sílabas largas y cortas, del ritmo, de la aliteración, de la alternancia de los tonos de los idiomas y así sucesivamente. Esto se puede reconducir a la etimología de la palabra *verso*, ya que simboliza algo que vuelve y se interrumpe según el mando del ritmo y de la métrica. El verso es la parte más característica del texto poético, aquella expresión literaria creada por un lenguaje figurativo, un ritmo y una estructura que comunican ideas, emociones o imágenes. René Wellek en *Theory of Literature* (1948) formuló la teoría de la *metáfora de la estratificación* para aclarar la complejidad de la organización textual de la poesía, la cual incluye la lingüística, la retórica y la semántica. Esta última se proponía el objetivo de ejemplificar el estudio de lírica, subdividiendo cada aspecto y considerándolo como elemento individual y autónomo.

Si bien por un lado esta práctica facilita a la hora de analizar una composición, por otro lado, como afirma Remo Ceserani, «[...] va intesa come una metafora, solo parzialmente corrispondente alla realtà dell'oggetto a cui viene applicata, e come uno strumento concettuale, utile per l'analisi.» (Ceserani, 2021: p. 71). De hecho, es importante recordar que no se pueden considerar los singulares elementos, o estratos, del texto poético como autónomos y capaces de expresar significados

individualmente porque, como en el discurso lingüístico en general, sigue existiendo la relación entre el significante y el significado: todos los elementos están conectados y no puede haber el uno sin lo otro (Ceserani, 2021: p. 71).

La composición literaria se diferencia de los otros géneros textuales por su capacidad de agrupar el significado en una forma que pueda ser al mismo tiempo personal y universal, íntima y abierta a la interpretación. De ahí que se conciba como un discurso que se dirige a alguien, el público en la mayoría de los casos. El sujeto que habla, mejor dicho, la protagonista de este acto es una voz: ésta es la manifestación de una personalidad, un “yo”, que hace referencias a experiencias, sensaciones, pensamientos, que puede contar una historia, describir paisajes, momentos de vida o situaciones. El texto poético vale por sí mismo, de hecho, no hay que identificar el sujeto que habla con el sujeto biográfico del autor, porque «la poesía ha un punto di vista, un mondo di pensieri e valori e sentimenti che “filtrano” il discorso, danno a quella voce un suo specifico “tono”» (Ceserani, 2021; p. 69).

Por otro lado, a lo largo de la escritura de Riechmann encontramos también muchísimo texto en prosa. Franco Brioschi en su ensayo *Introduzione alla letteratura* afirma que «la prosa presenta un suo grado di complessità, qualitativamente diverso, ma non si potrebbe dire inferiore quantitativamente diverso, rispetto alla poesia.» (2020: p. 86). Por lo tanto, poesía y prosa deben considerarse dos formas autónomas de expresión, cada una con sus normas.

El término “prosa” deriva del latín *prosa*, que en su forma más antigua *prosus* significaba caminar recto. Hoy en día con dicha palabra se entiende un discurso que sigue todo recto sin interrumpirse. Esto se debe a que la prosa es una expresión lingüística que no está vinculada a reglas métricas o rítmicas como en el caso de la poesía. Además, por esta razón, es la manera más común con que se comunica y se utiliza largamente en diferentes géneros de escritura como la narrativa, el ensayo, el teatro, el periodismo y los discursos informales.

La prosa, contrariamente a la poesía, no sigue esquemas rítmicos y métricos predefinidos, porque el ritmo se determina a través de la construcción de las frases, del tono y de la sintaxis. De ahí que las oraciones sigan la estructura gramatical de la lengua, para que la comprensión resulte más fácil y clara. Por lo tanto, se puede afirmar que resulta más accesible con respecto al texto poético, lo cual requiere mayor atención en los aspectos formales y simbólicos.

Es una forma de comunicar, que se adapta a varios usos. En primer lugar, se utiliza en el ámbito de la narrativa por su eficacia a la hora de contar historias, imaginarias o reales, organizadas en tramas complejas hechas de muchos personajes, ambientaciones, y diálogos. Incluso, es muy utilizada a nivel ensayístico ya que contribuye en exponer conceptos e informaciones sobre temas específicos como ocurre con ensayos, tratados científicos o periódicos.

Otros dos empleos de la prosa, que se alejan de sus usos principales, son la prosa dramática y la prosa lírica, también llamada prosa poética. La primera se usa en ámbito teatral, ya que es un género artístico que requiere muchos diálogos y la prosa se adapta a tal función. La segunda, en cambio, se acerca mucho a una sensibilidad más bien poética dado que presenta un lenguaje rico de imágenes evocativas y figuras retóricas. Sobre este último empleo, es importante subrayar que no se convierte en poesía, ya que se trata de estructuras subyacentes al discurso como también afirma Brioschi:

L'utilizzazione di versi o di moduli ritmici nella prosa non la trasforma, ovviamente, in poesia o in una quasi-poesia, giacché si tratta piuttosto di strutture addizionali e soggiacenti al discorso, e che non si attende che siano "riconosciute" dal lettore: la tecnica rientra piuttosto nella messa a fuoco retorica della forma del messaggio, messa a fuoco che non è mai assente, e che in alcuni testi può essere realizzata con il bilanciamento e la rispondenza dei membri sintattici, in altri, appunto, con un occhio anche alle strutture ritmiche. (Brioschi, 2020: p. 89)

Se ha dicho que la prosa, al ser versátil y omnipresente, es un medio poderoso para contar historias, expresar ideas y reflejar la complejidad de la experiencia humana. Es prácticamente el fundamento de la comunicación escrita, literaria o no, capaz de adaptarse a cualquier contexto social o cultural, desde el discurso cotidiano hasta las mayores obras de la literatura.

Ahora bien, por lo que concierne a la escritura de Jorge Riechmann se puede hablar de una mezcla entre estas dos modalidades: el verso y la prosa. A lo largo de nuestro estudio hemos podido observar que el autor emplea de la misma forma los dos modelos de escritura, sin embargo, es importante subrayar como el autor nazca en cuanto poeta y, por ello, toda su producción está permeada por dicha sensibilidad y actitud. Como hemos mencionado en los capítulos anteriores, Riechmann a nivel estilístico rechaza los formalismos de la poética de los *novísimos* y prefiere no identificarse con aquellos autores demasiado atentos a la estética de sus obras ya que el fin último de su poesía, según el mismo Riechmann, es que el mensaje llegue a los lectores de forma directa y clara. Su escritura, de hecho, se funda siempre en un lenguaje directo, privo de ornamentos estéticos, y un léxico cotidiano y accesible para todos. Incluso el empleo de figuras retóricas es reducido a lo mínimo: otra vez, se trata de una decisión voluntaria del poeta que quiere comunicar directamente con el lector, sin poner dificultades formales entre el contenido de su texto y la comprensión por parte de su lector.

La escritura de Riechmann, sobre todo en sus comienzos, se estalla en una época caracterizada por una crisis del lenguaje poético y, por ello, renuncia a todos los aspectos formales, casi acercándose a la *poesía de la experiencia*, simplificándolo todo y haciendo una fuerte “economía de las palabras”. En sus textos emplea frases breves, versos esenciales, y una construcción textual que evita lo

superfluo. Este minimalismo en sus producciones tiene dos funciones: por un lado, representa una decisión y una actitud estilísticas y, por otro lado, es una elección conceptual porque su escritura mira a lo esencial del discurso y del mensaje, sin que haya dispersiones. De ahí que el autor, en algunos casos, emplee la prosa debido a que le resulta una forma más accesible y menos compleja para los lectores. Esta ruptura de la distinción entre poesía y reflexión ensayística es una característica propia de la escritura de Riechmann. Efectivamente, en su caso, podemos hablar de prosa ensayística más que de prosa poética.

Además, la interpelación directa al lector a través de una forma “dialogada” rompe la distancia entre autor y público. Eso permite que el texto, en poesía y en prosa, sea un medio de comunicación activo, que invita a la reflexión y a la acción. Los textos se enriquecen con citas y referencias a otros autores, poetas, ensayistas, creando una red de conexiones con otras disciplinas y con temáticas que afectan a la vida del lector contemporáneo. En la poesía, como en la prosa, además, Riechmann emplea la ironía como instrumento de crítica y distanciamiento, permitiendo así la estimulación de una reflexión más profunda y evitando una lectura pasiva tanto de sus poemas como de sus prosas ensayístico-poéticas.

4.2.1 Características del verso en la escritura de Jorge Riechmann

El verso en la escritura de Riechmann es la forma de escritura más largamente empleada y en la mayor parte de sus textos tiene las mismas características. Riechmann escribe casi siempre en verso libre, sin rimas y esquemas métricos tradicionales. Esta tipología de verso permite obtener una mayor libertad de expresión, adaptando el ritmo al contenido del poema dejando de lado las formas estéticas cerradas tradicionales como el soneto o el romance. Los versos se presentan fragmentados, con un ritmo discontinuo que refleja la complejidad del mundo contemporáneo al autor –los años finales del siglo XX. De tal forma, sus textos consignan al lector un sentimiento claro de urgencia y de denuncia. Otro aspecto formal característico del verso en Riechmann es el empleo de repeticiones de palabras o frases para reforzar el significado de algunos conceptos. De ahí que el clímax ascendente, la anáfora y la metáfora sean unas de las figuras retóricas mayormente utilizadas en sus textos para suscitar énfasis y dar más cohesión al poema.

A continuación, se tomarán en consideración algunos textos, siguiendo un orden cronológico de unas de sus publicaciones. Una de las primeras recopilaciones publicadas por el poeta fue *Cántico de la erosión* (1985-1986), es un libro que aborda la erosión del mundo colectivo, del sufrimiento que existe en la realidad social causado por el capitalismo. En el plan estilístico predomina el hermetismo unido a un tono órfico, que aumentan y devuelven la sensación de ausencia y erosión (Martin López,

2019: p. 255). La entonación mortífera junto a la temática social, convierten al poeta en un “Orfeo social” de nuestro tiempo que «recorre los espacios del tánatos producido por el capitalismo, denunciándolo, testimoniándolo, tratando de hallar caminos a otro mundo posible» (Martín López, 2019: p. 255). También se puede percibir la influencia del poeta francés René Char por la idea poética que alberga en todo el libro y en los poemas: el desconsuelo activo sin desesperanza y el dolor contra la perfección. Tal como Jorge Riechmann, el poeta francés utiliza la poesía como instrumento de investigación y comprensión, considerándola como un medio para desvelar verdades profundas más que describir el mundo de manera definitiva. En ambos los escritores, los versos resultan breves y densos, de hecho, el lenguaje hermético permite mantener varios planes de interpretación y que el lector pueda actuar un trabajo de descubrimiento activo.

Un ejemplo que muestra algunas de las características del verso empleado por Riechmann es “Y poesía cada día” (Riechmann, 2011: p. 138). La poesía se convierte en un instrumento de reflexión y resistencia en relación con las contradicciones del mundo moderno, en particular haciendo atención a las desigualdades y a los problemas ligados al capitalismo.

Le alcé con precaución
la tapa del pecho.

Me inquietó
el alquitrán hirviendo
5 y aquel tajante hedor a pescado podrido.

Triste superhombre cursi
espetado en una cumbre.

Dejé caer la tapa
y prosiguió raspando su discurso
10 el Sumo Sacerdote.

El poema, a nivel de contenido, explora la condición humana en una época condicionada por una fuerte alienación, en que el fallecimiento de la realidad se encuentra con la experiencia humana. De hecho, el texto se abre con una imagen que simboliza el lugar donde habitan las emociones más profundas: el corazón o, mejor dicho, el alma. Abrir la tapa del pecho con delicadeza (vv. 1-2) es una metáfora que permite hacer un trabajo de introspección, ya que representa cómo el yo poético, símbolo del ser humano, se relaciona con el mundo exterior y cómo la poesía se configure como medio a través de la cual eso se realiza.

El contacto con la realidad provoca inquietud y repulsión, en el poema se expresan por las expresiones «alquitrán hirviendo» (v. 4) y «hedor a pescado podrido» (v. 5), dos imágenes que

sugieren sufrimiento y decadencia de la sociedad y de la humanidad. Es aquí donde interviene la figura del «superhombre cursi» (v. 6): con una visión crítica e irónica, al mismo tiempo, se transforma la imagen del superhombre nietzscheano en una figura ridícula e impotente, revelando un desencanto hacia un mundo constituido por unos ideales que aparecen vacíos y degradados. Por lo tanto, el yo poético cierra la tapa del pecho (v. 8) en signo de rechazo hacia una realidad que se revela perturbadora, mientras «el sumo Sacerdote» (v. 10) sigue con su discurso sin darse cuenta. Éste último podría ser una metáfora que hace referencia a la condición política y social del presente que vive el yo poético.

En el plan formal, este poema presenta un lenguaje minimalista pero denso y cargado de significado con que Riechmann reflexiona sobre su contemporaneidad y, de acuerdo con la estética de la poesía de la conciencia, expresa el deseo de reformar el presente y la necesidad de reconectarse con la naturaleza y la vida cotidiana. Los versos libres y breves permiten que el mensaje del texto llegue al lector directamente. Además, las estrofas breves, cada una marcada por el punto final, enfatizan el ritmo fragmentado, voluntario y buscado, que devuelve la idea de una realidad destrozada. La poesía se configura como un espejo de la realidad, no solo a través de los contenidos, sino también por medio de los aspectos formales.

Otras características formales presentes en la escritura poética de Jorge Riechmann son el uso de las anáforas y de las repeticiones, y el empleo de un registro lexical coloquial y cotidiano. Por ejemplo, se puede observar en el poema “Justificación de la poesía” (Riechmann, 2011: p. 218) contenido en *Cuaderno de Berlín* (1986-1987):

La poesía es injustificable.
La tensión de las sílabas no es ni con mucho tan alta
como la de las zumbantes torres eléctricas hincadas en el lomo de la tierra.
La energía represada en los versos resulta ridícula
5 en comparación con la embalsada por la presa.
La canción y el cirujano prestan ayuda a la vida
—¿quién preferiría la de la canción?
La poesía tiene manos de nieve,
tiene manos de cebolla, tiene manos de arena.
10 Su respuesta al último *para qué*
es un silencio
ensimismado de angustia y de esperanza.

La respuesta del ser humano
al último *para qué*
15 es también un silencio
ensimismado de angustia y de esperanza.
El ser humano es injustificable

El texto empieza con el endecasílabo «La poesía es injustificable» (v. 1) proponiendo enseguida una reflexión metapoética sobre la función de la poesía misma y su valor en la actualidad. La habilidad del autor es proponer y contar este tema de una forma cercana a todos, permitiendo que el mensaje contenido en el poema sea directo y comprensible. De hecho, el poeta compara la obra poética con prácticas que suelen ser consideradas más útiles e importantes, y, sobre todo, que se adaptan a cualquier tipología de público. En primer lugar, el yo lírico hace una analogía entre la tensión de las sílabas de los versos en los textos poéticos y la tensión de las «torres eléctricas» (v. 3). Esta comparación subraya la disparidad entre el potencial simbólico de la poesía y la energía tangible generada por las obras de ingeniería, fundamentales para la vida de todos los días. Por lo tanto, a partir de esta comparación la poesía parece frágil e inútil frente a las inmensas construcciones del mundo moderno: «La energía represada en los versos resulta ridícula en comparación con la embalsada por la presa.» (vv. 5-6).

En segundo lugar, la poesía o, mejor dicho, la canción se compara con el trabajo del cirujano porque ambos «prestan ayuda a la vida» (v. 6). Sin embargo, aunque los dos parecen dar beneficio al ser humano de igual forma, el yo poético pide «¿quién preferiría la de la canción?» (v. 8) ya que ésta resulta menos útil en términos de pragmatismo con respecto a un cirujano que puede salvar vidas en concreto. De tal forma, las imágenes de las «manos de nieve» (v. 8), «manos de cebolla» (v. 9) y «manos de arena» (v. 9) representan la naturaleza evanescente y transitoria de la poesía. Delicada e intangible, incapaz de responder de manera definitiva a los grandes interrogantes de la existencia, la poesía no responde a las necesidades materiales o funcionales del mundo, por lo contrario, es el lugar donde se refugian los hombres.

En los últimos versos del poema es dónde la poesía encuentra su sentido ya que la inutilidad percibida de la poesía se iguala a la del mismo ser humano: ambos se enfrentan con «el último *para qué*» en silencio (vv. 10 y 14), compartiendo una condición de angustia y esperanza. El poema no intenta justificar la poesía ni la existencia humana, pero invita a considerarlas ambas como intrínsecamente válidas por sus capacidades de expresar lo inexpresable y abrir espacios de reflexión. De manera que la declaración del primer verso, «La poesía es injustificable» (v. 1), se convierte, en realidad, en una celebración de su necesidad precisamente en su falta de justificación. Como el ser humano, ella encuentra valor en su simple ser que va más allá de los valores materiales del mundo contemporáneo. Además, las imágenes concretas y pragmáticas junto a un registro cotidiano hacen que el texto sea un punto de reflexión y que su lectura no resulte difícil para nadie; incluso, el empleo de la figura retórica de la metáfora sugiere unas comparaciones pertenecientes a la esfera cotidiana de cada persona facilitando la comprensión del poema.

En el poema “Otro ritmo posible” (Riechmann, 2011: p. 395) de la recopilación *La esperanza violenta* (años '90) observamos el empleo de las repeticiones y de la anáfora. También en este caso, a través de un tono reflexivo e imágenes concretas, el poeta subraya que, aunque la poesía no satisface necesidades inmediatas o materiales, un buen verso tiene el poder de sugerir alternativas existenciales.

Un buen verso
no sacia el hambre.

Un buen verso
no construye un jardín.

5 Un buen verso
no derriba al tirano.

Un verso
en el mejor de los casos consigue
cortarte la respiración
10 (la digestión casi nunca)
y su ritmo insinúa otro ritmo posible
para tu sangre y para los planetas.

El texto, desde un punto de vista de contenido, se divide en dos secciones. Por una parte, enumera unas acciones, que podríamos definir “concretas”, que un verso no puede realizar como «saciar el hambre» (v. 2), «construir un jardín» (v. 4) o derribar un tirano (v. 6). De tal forma, el poema pone en evidencia la distancia entre la dimensión poética y la vida cotidiana dominada por el pragmatismo. Por otra parte, en la segunda sección del texto, hay un giro donde se describe la emoción que un buen verso puede provocar en un ser humano: «cortar la respiración» (v. 9). El impacto emocional profundo, realizado por la poesía, no es un efecto concreto o inmediato y, sin embargo, es capaz de cambiar el ritmo de nuestra percepción sobre nuestro entorno, insinuando un «otro ritmo posible» (v. 11) para la vida (sangre) y para el universo (planetas). De ahí que el "ritmo" de la poesía simbolice una visión diferente, más armónica y humana, con respecto al frenesí y a la rigidez del mundo moderno. A través de esta metáfora, el poeta sugiere que la poesía no resuelve problemas, más bien puede inspirar nuevas formas de pensar y sentir en una época dominada por la eficiencia y la inmediatez.

Desde el punto de vista formal, la repetición y la anáfora de la expresión «un buen verso» (v. 1, v. 3, v. 5) permite crear una estructura rítmica que potencia el mensaje del poema, junto al uso de versos breves, un lenguaje coloquial e imágenes cotidianas haciendo que la reflexión sea accesible para todos. Según el autor, no es necesario emplear figuras retóricas complejas o un lenguaje áulico para dar más valor al mensaje que llevan sus textos, por lo contrario, en Riechmann

la repetición no es mera redundancia, sino insistencia, subrayamiento de ideas, valores, principios que tienen que ver con el trasfondo de la resistencia. Incluso hemos de indicar que, en ocasiones, unas mismas palabras (o párrafos) en contextos diferentes matizan y amplían su significación. (Martín López, 2019: pp. 439 - 440)

Otro rasgo característico de la poética de Riechmann es el uso de un lenguaje directo y reflexivo, que bien se mezcla con una actitud crítica-sarcástica y juntos se proponen el objetivo de invitar al lector a una reflexión sobre lo que está leyendo y lo que está experimentando en la realidad que le rodea. En la recopilación *El día que dejé de leer El País*, publicada en 1997 por la editorial Hiperión, el tono irónico y paradójico se convierte en un medio para explorar la alienación del individuo dentro de una sociedad capitalizada y la búsqueda de autenticidad. Es una obra que combina la crítica social con la introspección poética, ofreciendo una mirada aguda sobre la relación entre los medios de comunicación y la sociedad, y resaltando la importancia de mantener una postura crítica y reflexiva frente a la información que consumimos. Además, en ella emergen los rasgos de la poesía crítica de la conciencia y del realismo de indagación, dos elementos típicos de la poética de Riechmann.

El titular de periódico quería decir
«Bienvenidos a la nueva y rutilante época
en que las compañías transnacionales y los policías
de casi todo el mundo
5 y cierta proporción de ciudadanos privilegiados
dentro de cierta proporción de países ricos
tendrán acceso a las nuevas y rutilantes
postnuevas y postrutilantes
postnovísimas y postrutilantísimas
10 redes mundiales de comunicación
merced a lo cual
dios mediante y salvo fallo técnico
transnacionales
policías mayoritariamente
15 y ciudadanos si privilegiados
serán en verdad como dioses milenarios
por ubicuos policromos y unos en lo múltiple»

pero en realidad el titular decía solamente
WELCOME TO THE WHOLE EARTH MILLENNIUM.

Como se puede ver, en este poema titulado “Enésima fe de erratas” (Riechmann, 2011: p. 549) el primer aspecto formal que emerge del texto es el lenguaje irónico y sarcástico utilizado para

presentar los avances tecnológicos y su impacto social. Aunque deberían ser sinónimos de desarrollo para el mundo, y por lo tanto representar unas mejoras concretas para todos, el yo poético, en cambio, intenta resaltar la gran brecha que existe entre la retórica idealista de la contemporaneidad y la realidad constituida por una fuerte desigualdad social.

Muy interesante es el expediente de crear una corrección imaginaria de un título de periódico que permite llegar directamente al corazón del asunto y que remite a una imagen concreta. A partir de los primeros versos, se introduce una crítica a la manipulación lingüística operada por los medios de comunicación, poniendo de relieve cómo los titulares a menudo simplifican la complejidad del mundo en el que vivimos y ocultan la realidad renuente de nuestra nueva época (v. 2). El comentario sarcástico sobre la era contemporánea es acompañado por críticas dirigidas a las grandes empresas transnacionales (v. 3), a los policías (v. 3) y a esa porción de ciudadanos privilegiados (v. 6) y países ricos (v. 7) que adquieren poder gracias a las redes de comunicación global. Se subraya, por tanto, cómo los beneficios de las tecnologías están distribuidos de manera desigual y es precisamente por medio la hipérbole «postnuevas y postrutilantes postnovísimas y postrutilantísimas» (v. 8-9) que se resalta la paradoja de la promesa del progreso continuo.

Con las palabras «Dios mediante y salvo fallo técnico» (v. 12) se ridiculiza la fe, casi religiosa, en el progreso tecnológico, mostrando en cambio la fragilidad y la incertidumbre que caracterizan tales sistemas. De esta manera el sarcasmo deconstruye el mito del progreso tecnológico en tanto que panacea de los problemas globales. Además, este último es percibido casi como una extensión de la divinidad, sobre todo por aquellas categorías sociales privilegiadas que «serán en verdad como dioses milenarios» (v. 16). Con esta metáfora se pone de manifiesto la arrogancia con la que se percibe el poder tecnológico, pero sin una verdadera conciencia ética que lleva a la comprobación de fuertes desigualdades.

El tono del poema es sarcástico e hiriente, con un lenguaje deliberadamente prolijo e irónicamente hiperbólico. La repetición de los adjetivos superlativos enfatiza el absurdo de la retórica mediática, que tiende a esconder lo que realmente oculta el progreso. La estructura del poema, que contrasta el título "correcto" con el título real «welcome to the whole earth millennium» (v. 19), crea un sentido de revelación e invita al lector a reflexionar de manera crítica. De hecho, mientras que el verso final del poema se presenta como una frase ambigua, rica de un optimismo general que intenta disimular los problemas subyacentes, la versión imaginaria y correctiva propuesta por Riechmann desenmascara la realidad.

Según el autor madrileño la poesía no puede separarse de la vida, ni del contexto en el que nace, porque es algo vivo y se entrelaza con la experiencia del sujeto. En el poema “Con arte y parte”

(Riechmann, 2011: p. 625), contenido en la recopilación *La estación vacía* (1998-2000), emerge este tema.

Es incolora
inodora
e insípida.

5 Es inapetente
inconsecuente
e impotente.

[...]

10 Es invisible
inaudible
e ilegible.

Lo que no es
es poesía.

El poema afirma que todo lo que es incoloro, inodoro, insípido, inapetente, inconsecuente, impotente, invisible, inaudible, ilegible, no es poesía porque eso supondría que está desconectada de la experiencia humana y de la vida. Sin embargo, el aspecto que más resalta en este texto es lo formal. De hecho, el clímax ascendente creado por la enumeración de unos adjetivos junto a los versos breves y un tono irónico-crítico típicos de la poética riechmaniana consiguen que el mensaje llegue claro y de forma directa. A través de un estilo minimalista, el autor alcanza a refigurar la verdadera naturaleza del texto poético que él resume con tres adjetivos: transformador, activo y comprometido. Esta es la forma con que la poesía demuestra su potencial semiótico en la escritura de Jorge Riechmann.

A pesar de los pesares, de las atrocidades y de las indignidades, este mundo tiene que salvarse. Sería de una imperdonable ingenuidad confiar tal salvación al poder del poema. Pero sería un terrible error olvidar que no hay poema que deje el mundo intacto. (Montetes, 2001: web 19/12/2024)

Con este pequeño recorrido a través de algunos de los poemas de Jorge Riechmann hemos podido observar cómo, desde un punto de vista temático, su poesía es totalmente inmersa en el contexto cultural y social dentro del que nace y cómo cada verso es un signo que se relaciona con otros signos culturales, lingüísticos y estructurales. En sus textos los aspectos formales que sobresalen son reducidos a lo mínimo, de tal forma reconocemos la figura retórica de la metáfora, el empleo del clímax ascendente y de la anáfora; el verso es libre y breve y la métrica clásica es casi ausente. Dentro

de su poética, por medio del empleo mínimo de signos formales y estructurales, se crean estratificaciones de significados que llevan cada lector a interrogarse y convierten, de tal forma, los versos en actos de comunicación directa. De hecho, Riechmann no considera la poesía solo como una forma estética, sino como unos mapas de significados complejos que ayudan al lector a navegar en el caos del mundo contemporáneo decodificando sus signos a través de un lenguaje denso y reflexivo.

4.2.2 Características de la prosa en la escritura de Jorge Riechmann

Si bien Jorge Riechmann se puede considerar principalmente un escritor de textos poéticos, entre su extensa producción es posible encontrar muchos de sus poemas escritos en prosa. De hecho, es importante subrayar que en literatura no existen contenidos que “por naturaleza” sean destinados a determinados géneros literarios (Brioschi, 2020: p. 85). De ahí que, incluso en las obras del poeta madrileño, no está presente esta distinción. La prosa de Riechmann es una prosa poética y se distingue por su capacidad de unir la reflexión filosófica existencial a una crítica de la sociedad y del presente, empleando un lenguaje poético que se adapta a varios niveles de lectura (Martín López, 2019: p. 237).

Este autor utiliza la escritura en prosa para profundizar algunas ideas y temáticas, como complemento a su producción en versos ya que sigue manteniendo un acercamiento poético a la escritura. De hecho, sus textos preservan la organización estructural fragmentada y en breves párrafos ya que resulta funcional a la creación de una prosa más meditativa y ensayística, invitando a la reflexión. Riechmann rechaza enunciaciones prolijas y áulicas, prefiriendo el empleo de un registro coloquial y cotidiano, pero siempre incisivo y directo. Por ello, el autor evita el empleo de formulaciones sintácticas complejas y elige unas formas que sean accesibles a un público más amplio.

Su prosa se mezcla con la poesía, introduciendo en sus escritos metáforas e imágenes evocativas que fortalecen el mensaje que se quiere transmitir. Su estilo es fuertemente influenciado por la prosa poética, de hecho, se acerca al lirismo, sin embargo, nunca pierde el carácter argumentativo y dialógico característico de una prosa ensayística, que estimula a una participación intelectual activa. A todo esto, se añade un uso estratégico de las repeticiones y de la figura retórica de la anáfora que crean un efecto rítmico acompasado y enfatizan conceptos claves para el autor.

Estas características formales, permiten que en sus escritos en prosa sea visible la exploración y la reflexión sobre temáticas existenciales, como la realidad tanática, la alienación, y la responsabilidad humana por una sociedad del “horror” (Martín López, 2019: p. 236). En el poema “Posiciones” (Riechmann, 2011: pp. 131-132), contenido en la recopilación *Cántico de la erosión*, todas estas se desarrollan y se profundizan.

Me recojo en la intimidad de una fragua. En voz baja transcribo las derrotas del fuelle, el estupor del martillo, la vacilación del fuego. Vivo la hora en que toda afirmación no puede ser sino desesperada; toda solidaridad, sino elegíaca.

La poesía, rejuveneciendo mientras a contracorriente avanza por el río atroz del tiempo, toca ya el manantial de su desnacimiento.

Nace del amor y del terror con que pueblos ágrafos cautivaban a la palabra viva. Muere en el desdén por la palabra de pueblos de nuevo ágrafos, trivialmente tiranizados a través de sus ojos intestinales. Subsiste como aliento.

Postula la perfección de un cristal de nieve en el interior del corazón humano. Transmite la memoria de lo no sido.

Se reconoce en la luz encrespada, magnífica, violenta, del chaparrón estival mientras sigue luciendo el sol. Aguamiel imprevisto que autentifica el pus de las heridas.

La herida, el aliento, la erosión. Imposible ya recogerse en el jardín, pero todavía cabe hacerlo en el risco, en el torrente, en el despeñadero.

Erosión. Parentesco de los fenómenos que destruyen la fertilidad de las tierras, la vitalidad social y mi propia identidad de persona libre.

Condenados a la abrasión y al despojamiento, no hagamos al menos de la necesidad virtud. Que los ojos abiertos —duras lunas erectas de piedad y herrumbre— vayan lentamente llenándose de arena.

Aunque apenas osemos ya pronunciar la palabra *realidad*.

A través de la prosa insertada dentro de su producción poética, Riechmann reflexiona sobre la sobrevivencia y la resistencia de la poesía en un mundo y una sociedad que parecen haber olvidado el valor de la palabra y del pensamiento. En la primera parte del texto, la metáfora de la “fragua”, lugar de transformación gracias al fuego, describe cómo ocurre el acto poético: un trabajo que resulta doloroso y lento, que requiere mucha paciencia y delicadeza, en el que la poesía y la palabra se forjan como un metal en la fragua. Esta imagen metafórica se conecta con la época en que el acto poético se concibe, una era de crisis, en que cada afirmación está intrínsecamente hecha de desesperación y cada expresión de solidaridad remanda a la nostalgia por lo que se ha perdido. Esta tensión caracteriza

la actitud asumida por el yo poético que quiere oponerse a un tiempo que se le desvela “horroroso” y en el que no puede darse cuenta de la violencia que está por todas partes.

«La poesía, rejuveneciendo mientras a contracorriente avanza por el río atroz del tiempo, toca ya el manantial de su desnacimiento» (p. 131): en estas palabras la poesía se convierte en un concepto ambiguo, rejuvenece yendo contracorriente y al mismo tiempo se acerca a su desnacimiento. Con su doble movimiento refleja la tensión entre la tentativa de resistencia de sí y su desvanecimiento debido a una cultura que está olvidando su valor. Una sociedad que se presenta como un elemento paradójico ya que, aunque está invadida por la tecnología y casi totalmente alfabetizada, muestra desprecio hacia la palabra, que se reduce a ser sólo un signo visivo gráfico. «Subsiste como aliento» (p. 132), en un escenario caracterizado por olvido y pérdida de significado, al revés de aquellos pueblos ágrafos desde los que nació y donde la palabra tenía valor y era fuerza vital.

Imágenes de heridas y erosión dominan la segunda parte del texto. Por un lado, son símbolos de vulnerabilidad y sufrimiento que reflejan la condición humana, por otro lado, la erosión representa la destrucción de la fertilidad de la tierra, de la vida y de la libertad que esta nueva época produce. En un mundo en que los lugares amenos están perdidos –como el jardín–, el poeta encuentra reparo en espacios extremos como el risco, el torrente o en el despeñadero. Todo esto sugiere un mundo inhospital, sin embargo, la poesía consigue resistir. Con esta perspectiva, típica de la poesía del desconsuelo de Riechmann, la erosión se convierte en una metáfora que simboliza un mundo caracterizado por el colapso de los recursos naturales, de las estructuras sociales y de la identidad personal de cada uno, donde el ser humano no debe aceptar tal situación pasivamente, sino activarse para encontrar una resolución, «aunque apenas osemos ya pronunciar la palabra realidad» (p. 132).

En este texto se puede ver como la prosa de Riechmann se caracteriza por la presencia de frases breves, se emplea un registro coloquial ya que el tentativo principal es el de acercarse al lector, de hacerse entender. También, el modelo de prosa ensayística utilizado por el autor remanda a la crisis de la forma poética y a través del empleo de las metáforas anima a una interpretación activa sobre el texto. «Este mundo, tal como es, reduce a cada ser humano al cadáver anticipado de su mejor posibilidad; y después mutila ese cadáver con bárbara saña.» (Riechmann, 2011: p. 140): según el poeta, entonces, vivimos en un mundo en que la condición humana está a riesgo y donde ocurre afirmar el rol crucial que tiene la poesía en cuanto instrumento de memoria y transformación. El texto poético es un «Acto de presencia» (p. 226), como se afirma en el homónimo poema contenido en *Cuaderno de Berlín*, que ayuda al ser humano a vivir en su presente, aunque se presente tanático.

Esas albas exangües en una alcoba de plomo, después de
que a lo largo de toda una noche hierática la avispa nos
haya embutido en la boca los huevos amarillos de la

muerte; esas albas de acidia en que querría desabrocharte
el mundo y apagarme en tu carne.

Pero tu piel constante me recuerda siempre a tiempo cómo
la poesía es una disciplina de la presencia. La remisión
inacabable del allende al aquende.

Con la metáfora «Las albas exangües en una alcoba de plomo» (p. 226) se describe cómo es el presente, una época vacía de valores y agotante, que remanda a la experiencia del cautiverio emotivo y existencial provocado por el capitalismo y la posmodernidad. En la noche la avispa embute huevos amarillos, otra vez encontramos una metáfora que recuerda un dolor punzante, algo venenoso, y una amenaza inminente de muerte. Es aquí donde la poesía ejercita su poder presencial, ya que debe entenderse cómo práctica de conciencia y anclaje al presente que pueda contrarrestar la tentación de olvido y el deseo de anulación. De hecho, «tu piel constante» (p. 226) se convierte en un llamado a la realidad, a la conciencia de qué es la poesía: la representación del aquí y ahora, del *Dasein* heideggeriano. De ahí, con el último verso del texto, «la remisión inacabable del allende al aquende» (p. 226), se simboliza el papel interminable del texto poético, o sea, poner total atención en el presente, en la experiencia concreta para ser testimonio y crítica del mundo y de la sociedad.

Además de la prosa con características existencialistas, en las publicaciones de Riechmann es posible encontrar también un estilo de prosa que se funda en una crítica a la sociedad. De tal forma emerge el carácter ensayístico del texto que se convierte en un instrumento que denuncia las contradicciones del sistema económico, político y social contemporáneo, a través de un estilo directo e irónico que desenmascara los problemas que afligen al ser humano: la alienación, las injusticias y la destrucción del mundo. Una de las recopilaciones donde más se puede observar esta tipología de escritura es *El día que dejé de leer El País* (1993-1996). Aunque no hay poemas escritos en prosa por completo, es interesante ver la manera en que se construyó todo libro. El autor madrileño eligió unir poesía y prosa insertando unas citas tomadas directamente del periódico español *El País* y creando así un instrumento de acercamiento a la realidad y a la veracidad como explica Martín López:

Es interesante en este punto analizar las relaciones entre poesía, veracidad y periodismo. El discurso periodístico es el medio más extendido de contar la realidad, de expresar lo que ocurre en el mundo. De ahí que resulte tan interesante analizar el empleo de los rasgos periodísticos en los poemas de esta obra como medio de acercamiento a la realidad a través de la poesía. Este poemario supone además un acercamiento irónico y crítico evidente hacia los medios de comunicación como instrumentos de construcción de la realidad. Periodismo y poesía discurren en un mismo nivel, donde un pasatiempo, un juego de palabras o una noticia pueden contener un

poema (2011:563-4 y 569-70) e incluso un artículo sobre economía (2011: 542), empleando este procedimiento como recurso de provocación. El lenguaje es completamente coloquial y de intención comunicativa [...] (Martin López, 2019: p. 281)

El empleo de citas y fragmentos se conforma como uno de los instrumentos típicos de la prosa de Riechmann y que crea un diálogo intertextual que enriquece el significado de sus escritos. De tal forma, se desarrolla la actitud denunciadora y de carácter testimonial típica del realismo de indagación de Jorge Riechmann que tiende a alejarse del hermetismo analizado antes y utiliza una expresión coloquial y de fácil comunicación que ayuda a romper los límites entre texto y público.

Es un lugar común decir que vivimos en la era de la información; en realidad vivimos en la era del ruido. (Empleo *ruido* tanto en su sentido acústico como —sobre todo— en el sentido que la palabra tiene en teoría de la comunicación.) La poesía habla siempre en voz baja, y con este nivel de ruido es casi imposible que se la oiga. Se halla condenada a la marginalidad: no porque tenga ninguna vocación especial para ella —le encantaría ocupar una posición central—, sino porque con este volumen de ruido no hay forma de entenderse.

El hiperrealismo es el realismo en la era de los hipermercados. Excuso largarles ahora un par de párrafos de teoría sobre el hiperrealismo crítico, que se nos hace tarde. Cada uno en su casa y la tele en la de todos. Escribí estos poemas entre 1993 y los primeros meses de 1996. De entonces para acá, la observación de Jesús Ibáñez con que se abre este libro ha dejado de ser cierta: EL PAÍS ya no es Dios, o por lo menos es un dios amenazado, vacilante bajo los golpes que recibe en la mediática gigantomaquia.

A mí esos duelos de *másters del universo* no me van ni me vienen (me interesa más el destino de las numerosas criaturillas que los gigantes aplastan mientras luchan), pero he de hacer constar el cambio, que afecta al andamiaje simbólico de este librito: pues, cuando Dios era Dios, se pretendía herético. No se trataba tanto de invitar a nadie a abandonar la lectura como de sugerir la necesidad de leer críticamente, tanto EL PAÍS como el mundo (sin mayúsculas). [...]

Desde el prólogo de la recopilación, “Al avisado lector, a la avisada lectora” (Riechmann, 2011: p. 539), se reflexiona sobre algunos temas que acompañan toda obra a lo largo de su desarrollo. Ante todo, se puede observar como el texto se convierte en una especie de ensayo con que se critica quien afirma que vivimos en la era de la información, ya que en realidad es la época del ruido donde la saturación de la información, debido al fenómeno de los medios de masa, que dificulta distinguir

lo esencial de lo superfluo, silenciando voces más significativas como la poesía. Ésta habla en voz baja, relegada a los márgenes de una sociedad que privilegia lo espectacular, como las películas, a algo contemplativo. Luego, se pasa a la observación de una época en que el consumismo define la experiencia de lo real. El hiperrealismo, que sale de su forma artística y se ensilla en la vida de todos aumentando una actitud cultural en que la uniformización, es sinónimo de individuo y el materialismo es el rasgo que acomuna los seres humanos. Se critica el poder mediático centralizado y hegemónico, esa «mediática gigantomauia» (p. 539), que debilita las personas y el panorama informativo. Por lo contrario, se invitan los lectores a actuar una lectura crítica de estos y de la realidad, «el mundo» (p. 539), ya que la conciencia y el análisis contemplativo son dos formas de resistencia frente a esas narrativas hegemónicas que aplastan los seres humanos.

Ahora bien, para que dicha información no se pierda tras el ruido de los medios de comunicación, Riechmann convierte en textos poéticos unas inserciones periodísticas, de manera que sean leídas y comprendidas más atentamente y el público pueda hacer una reflexión sobre la época en que vive. La elección de tomar fragmentos de un periódico resulta funcional con el fin último del autor que, con la prosa, quiere acercarse al público para que éste pueda comprender su escritura y de allí actuar una reflexión personal.

Este expediente se nota también, por ejemplo, en el poema “El bello sueño del trabajo estable” (Riechmann, 2011: p. 543) que reflexiona sobre la transformación del trabajo en la sociedad contemporánea, sobre todo en la precariedad laboral y las condiciones de incertidumbres producidas por el capitalismo y un mercado neoliberal que no cumple con sus promesas. Además del empleo de las citas, destaca el estilo irónico y crítico que da relieve a la inestabilidad laboral y a la disolución del sujeto, obligado por la sociedad a vincularse con las dinámicas del trabajo precario y del consumismo desenfrenado.

A continuación, el comentario final del texto:

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. (antor, año, p.)

Como afirma el mismo autor, el texto no es una poesía, sino una colección y unión de citas tomadas de un artículo de don Jaime García Añoveros, catedrático de Hacienda en la Universidad de Sevilla. e Se trata de un texto den prosa creado para que sea visiblemente símil a un poema, asumiendo

así otro aspecto. De tal forma, interviene el carácter contemplativo de la escritura, que se aleja del ruido de los otros medios de comunicación y permite al lector despertar su propia conciencia para que tenga una visión crítica. Incluso, este expediente permite que el texto se más cercano y accesible al público.

Uno de los últimos aspectos de la prosa ensayística de Jorge Riechmann es cómo reflexiona sobre su misma escritura y la forma con qué trata todos temas que recurren en sus obras. Por ejemplo, en el epílogo “La voz de nadie en la estación vacía” (Riechmann, 2011: pp. 663-664) de la obra *La estación vacía* (1998-2000) hace una larga reflexión sobre la naturaleza de la narración y la poesía, explorando sus relaciones con la memoria, el tiempo, el sentido y la experiencia.

«Érase una vez...», el habla de la memoria. «Habrà un tiempo en que...», la rebelión de la profecía. Y el instante sin tiempo del poema, donde celebran nupcias la palabra y el silencio. Tres modos básicos de lenguaje. Tres formas imprescindibles de conciencia. (...)

En primer lugar, con el comienzo clásico del relato, «Érase una vez...», se representa la primera de esas dimensiones esenciales de la experiencia humana que ancla la narrativa en el pasado y establece un vínculo con la tradición y la historia. En segundo lugar, con «Habrà un tiempo en que...» se pasa a la esfera del tiempo que refigura la aspiración y la capacidad de imaginar un devenir diferente, propósito al que se animan todos los lectores. Por último, en el poema identificamos el poema, descrito como un instante fuera del tiempo, donde confluyen la palabra y el silencio. Estas tres dimensiones son «modos básicos de lenguaje» y «tres formas imprescindibles de conciencia», que permiten al ser humano relacionarse con el mundo y articularlo desde distintas perspectivas.

Una voz de voces: el narrador como depositario de todas las historias de una comunidad, el custodio de la experiencia, el lugar donde —quién sabe— acaso pueda operarse una recomposición de la misma que haga patente su sentido: ésa es la promesa de la narración, la voz de todos. (...)

En la segunda parte del texto, Riechmann ilustra el rol del narrador como «La voz de todos» (p. ¿?), o sea, una figura capaz de custodiar y captar las historias colectivas. Su tarea es recoger y devolver hechos y cuentos, conectándolas con la comunidad que los genera y convirtiéndose en el intermediario que da formas a esas experiencias y les confiere un sentido. Por lo contrario, la poesía se constituye como la voz de nadie que habla a la estación vacía ya que está marcada por la soledad y el aislamiento, es una forma de expresión que expone y desprotege, no constituye refugio ni tampoco ofrece respuestas consoladoras, se halla en el límite de lo asocial, comprensible y aceptable.

Tal vez habría que atreverse a decir: la voz de nadie. Una palabra que corta, que punza, que perfora tela y piel y cuero y ladrillo en una dolorosa búsqueda que no suele conocer su propio objeto. Una voz que, a pesar del intenso deseo de comunión, se halla en el límite de lo asocial, del sinsentido, de la extrema soledad. [...] (...)

Además, el texto introduce una observación crítica sobre la humanidad que «dimite el pensamiento» (p. 664), alienado por el capitalismo y la superficialidad de su época, mientras que los elementos naturales permanecen en conexión activa con su entorno y esencia, substituyendo así el ser humano: «El nogal piensa. El tejón piensa. La oropéndola piensa.» (p. 664).

En la última parte del texto, Riechmann retoma el concepto de escritura entendido como proceso de búsqueda de la verdad, porque «escribir es indagar» (p. 664), o sea, es crear una herramienta para todos los seres humanos para explorar el ser y el mundo. Esa indagación, según el autor, ocurre a través de la poesía porque está presente «como lumbre» (p. 664, aunque no se nombre, ofrece su luz tenue pero necesaria para atravesar la oscuridad que trae la época postmoderna y para salir del estado de alienación y perdición en que vierten los seres humanos.

Otro texto-ensayo muy importante en que Riechmann reflexiona sobre su producción poética y sus escritos es “Taller de mi vida entre los muertos” (Riechmann, 2011: pp. 327-332), contenido en *Donde es la posible la vida* (1989). Es un metatexto en prosa muy largo, que desempeña el papel de cierre del libro y es el “espacio” donde el autor hace una reflexión sobre su escritura, la sociedad y el papel que la poesía tiene en su época. Desde el título se percibe una fuerte carga simbólica, con una metáfora se posiciona la vida como un taller: un espacio de trabajo, creación y transformación, un lugar donde la vida no es un proceso hecho y dado sino una labor constante de construcción. Sin embargo, las herramientas de este taller, el cuerpo y el alma, están sujetas a la muerte, fase inevitable de la vida de cada uno. En efecto, las figuras de los muertos son parte integral de la experiencia vital de los seres humanos o, mejor dicho, del taller de la vida, ya que representan el pasado, pero también la memoria colectiva, la finitud de la vida y la continuidad del presente que se alimenta de lo que existió antes. Esto es uno de los principios fundamentales en la escritura de Riechmann, y lo afirma claramente en el poema:

Uno de los procedimientos poéticos más obvios que empleo [...]:
la asociación de las intensas emociones que despierta en nosotros
la idea de la muerte personal o la experiencia de la muerte de
seres queridos (única que realmente sentimos) a los fenómenos
de *muerte* (descomposición) social y de *agonía de la naturaleza*
que determinan nuestro presente (sin provocar empero la

reacción emocional adecuada). Acaso pueda contribuir con ello a ese impostergable proceso de aprendizaje colectivo del cual depende hoy el futuro de la especie humana. (p. 328)

El poema se transforma en la herramienta principal dentro del taller de la vida, debido a que es el instrumento que permite al autor reflexionar sobre la sociedad y el mundo, custodiar la memoria entre vivos y muertos y conectar pasado, presente y futuro en un acto de creación y renovación: «Los libros son herramientas para transformarnos. Transformándonos transformamos el mundo. Transformando el mundo nos transformamos» (Riechmann, 2011: p. 330).

Por todo ello, el autor intenta simplificar su escritura, reduciendo los aspectos formales a lo mínimo y empleando un registro lexical que pueda ser comprendido por un público amplio. Además, el texto poético es una brújula en este taller, que ayuda al lector a reflexionar sobre su relación con la vida y a despertar su propia conciencia con respecto a una actualidad desoladora caracterizada por «muerte del sujeto» (p. 331) a consecuencia de un «sistema social que cosifica y mercantiliza las relaciones humanas» (p. 331) y por medio de «una industria cultural que machaca metódicamente la subjetividad» (p. 331) y unas sociedades europeas que:

Las sociedades europeas han puesto en marcha procesos socioeconómicos (el modo de producción del capitalismo industrial) que conducen a la humanidad hacia su exterminio; debido al desarrollo desigual de la conciencia en sociedades divididas en clases y que se hallan en estadios históricos muy distintos, sólo una parte de la humanidad percibe ese peligro; mientras tanto, los intereses de minorías privilegiadas y la inercia histórica nos arrastran aceleradamente hacia la catástrofe. (pp. 331-332)

La prosa en Jorge Riechmann es un instrumento versátil que se adapta a varios destinos y utilizada para reflexionar de manera crítica sobre temas que afectan la sociedad y el mundo. Además, es un instrumento con que se denuncian las contradicciones del sistema económico y político y las desigualdades que afligen la contemporaneidad. Aunque se tratan temáticas complejas, el lenguaje resulta comprensible ya que su prosa se propone de llegar a cuantas más personas posibles, creando así un estilo intelectual y empático al mismo tiempo, pero manteniendo un tono satírico y polémico. La figura retórica mayormente empleada es la metáfora que remanda a una esfera cotidiana, permitiendo así una mejor interpretación y comprensión de los textos, ya que Riechmann con sus poemas pone al centro el mensaje.

4.3 Prosa y poesía: un diálogo continuo

A través de este recorrido de los textos poéticos y en prosa contenidos en las publicaciones de Jorge Riechmann, se observa cómo las dos formas de escritura no se presentan como esferas separadas, sino se influyen la una con la otra. De hecho, los textos en prosa del autor madrileño conservan y presentan rasgos poéticos, mientras que su poesía está permeada del pensamiento racional y filosófico que caracteriza su prosa. Este diálogo constante entre estas dos modalidades de escritura permite realizar un estilo único, capaz de vehicular ideas y crear un espacio creativo en el que conviven reflexión crítica, tensión ética y profundidad estética. De tal forma, el texto escrito se convierte en una herramienta que analiza el mundo contemporáneo y propone una visión alternativa, en que la poesía y la prosa de la vida cotidiana y la urgencia de un cambio social se funden, como afirma el mismo escritor en una entrevista con Noemi Montetes:

Si existe algo que podamos llamar una visión poética de la realidad, se caracterizaría por la apertura a lo nuevo, a la sacudida y perturbación de lo nuevo. Se caracterizaría por la disposición a dejar que las nuevas realidades pongan en entredicho las viejas categorías; por la atención a los vínculos antes inadvertidos que no encajan en nuestras previas particiones de lo real. Ver poéticamente es estar dispuesto a cuestionar en cada momento lo que dábamos por sabido, no con frivolidad, sino con la alegre seriedad creadora del juego cósmico. Lo contrario de la visión poética es el conservadurismo cognoscitivo; la actitud tipificadora del que, agriado contra la renovación, enemistado con la vida imprevisible y contingente, busca reducir todo lo que acaece a los esquemas antiguos. No hay poema que deje el mundo intacto, he dicho otras veces. (Montetes, 2001: web 30/12/2024)

Riechmann es un autor que se coloca bien en el ámbito de la poesía, bien en el de la ensayística, integrando en su escritura significados estratificados y relaciones simbólicas. Los principales aspectos que podemos reconocer en sus publicaciones, tanto en la poesía como en la prosa, incluyen el uso del lenguaje como instrumento de crítica social, la construcción de una red de signos relacionados entre ellos y el empleo de estrategias retóricas y estilísticas que animan a una lectura interpretativa y reflexiva por parte del lector.

A todo esto, se añade el largo empleo de un estilo directo y reflexivo, que entrelaza imágenes concretas junto a metáforas evocativas. Además, el tono contemplativo de sus textos enfatiza la profundidad del interrogativo existencial que Riechmann quiere transmitir a través del uso del silencio, lo cual es un elemento central en su producción. De hecho, el silencio y las pausas juegan un papel importantísimo, ya que no constituyen espacios vacíos, sino son elementos que invitan el

lector a completar el texto con su propia interpretación. Los espacios blancos y las frecuentes interrupciones tipográficas contribuyen a crear una actitud reflexiva en el lector.

Con estos recursos se enfrenta, sobre todo, el tema de la crisis de significado que aflige el mundo contemporáneo, condicionado por un exceso de ruido y por una proliferación de signos vacíos y sin profundidad. Esa crisis del mundo contemporáneo también afecta al lenguaje propiamente poético: la opción de escribir poesía en prosa para Riechmann es importante precisamente para que el lenguaje no contribuya a aumentar esa crisis. Su prosa se acerca al lector y al mismo tiempo se contrapone al lenguaje de los medios de comunicación que solo producen “ruido” impidiendo una comprensión auténtica de la experiencia humana y de la sociedad.

Otra característica que propone la escritura de Jorge Riechmann es el enfoque en los aspectos existenciales de la vida y la creación de una poesía y de una prosa que sean capaces de reconducir el lector a despertar y encontrar su conciencia. Este rasgo y propósito se puede notar en uno de los elementos claves en la producción literaria del autor madrileño: la intertextualidad. Al comienzo de las recopilaciones o de los mismos poemas y también dentro de los textos, están presentes citas de autores y filósofos como Heidegger, Nietzsche, Rimbaud, etc.: intelectuales y poetas que desempeñan el rol de referencias culturales y se convierten en signos de un diálogo continuo con el pensamiento occidental (Martin López, 2019: p. 330). También los elementos de la cultura popular, de la política y de la ecología se transforman en signos llenos de significado que remandan a sistemas más amplios de valores y creencias, que vehiculan el lector en activar su propia conciencia:

Actualmente, y en las sociedades tardocapitalistas como aquella en la que yo vivo, una importante función de la poesía puede ser la de intentar meter cuñas en las contradicciones del sistema, e intentar ayudar a las buenas gentes a "llegar a despertarse" (Montetes, 2001: web 30/12/2024)

La escritura de Riechmann emplea una polisemia de signos, que tiene cierta carga crítica e ideológica, para abrir nuevas posibilidades de significaciones. La ambigüedad se convierte en un instrumento para multiplicar los significados y poner en discusión el sentido unívoco de los textos. Este poeta usa el lenguaje para indagar la realidad, no solo para describirla, invitando al lector a participar al proceso de construcción de significado. De tal forma, se puede afirmar que el estilo argumentativo y el lenguaje riechmaniano, a través del uso de las metáforas, retoman y revisan conceptos como la memoria, la identidad y la transformación social dentro los textos, como si estos fuesen un “taller” donde el cambio puede realizarse y el lector tiene la posibilidad de modificar su propia actitud hacia el mundo.

Otro aspecto que emerge en nuestro estudio es el recurso a símbolos pertenecientes al panorama natural, los cuales desarrollan la función de signos referentes a una realidad más amplia. El paisaje, los árboles, los animales, el clima y los fenómenos naturales se convierten en metáforas que remeten a la condición humana y a la crisis ecológica en acto. Utilizando la naturaleza como elemento de comparación se subrayan las contradicciones de los sistemas capitalistas y del desarrollo tecnológico que mandan y gobiernan en la realidad social y cultural postmodernista; o sea, aquella en que vive el autor. Estas temáticas serán el enfoque y más largamente desarrolladas en otras publicaciones del autor, como por ejemplo Z (2021) que trata temáticas contemporáneas, como el consumismo, el capitalismo, la globalización y la crisis ecológica

En conclusión, toda la producción literaria de nuestro autor está permeada por una conciencia semiótica que emerge en la elección de los temas y en las estrategias estilísticas. En Riechmann, el lenguaje intenta ir más allá de la comunicación inmediata, creando una red compleja de signos que invitan y ayudan a actuar una reflexión crítica. A través de la poesía y de la prosa, los textos se convierten en una herramienta e instrumento de indagación de la realidad, denuncia de lo social y conexión con lo existencial, subrayando la capacidad de los signos en moldear la experiencia vital y humana, interrogándola y transformándola al mismo tiempo.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio, nos hemos centrado en seis libros de Jorge Riechmann contenidos en la recopilación editada por el mismo autor *Futuralgia: Cántico de la erosión* (1985-1986). Los títulos son: *Cuaderno de Berlín* (1986-1987), *Donde es posible la vida* (1987-1988), *La esperanza violenta* (años '80), *El día que dejé de leer El País* (1993-1996) y *La estación vacía* (1998-2000). El análisis crítico que hemos realizado sobre el corpus de textos escogido ha permitido profundizar en la comprensión de las dinámicas del lenguaje poético propio del autor madrileño enmarcadas en el contexto histórico y cultural español de finales del siglo XX.

La interacción entre los conceptos de democracia, posmodernidad y crisis del lenguaje no solo se evidencia como un eje vertebrador en su obra, sino que también actúa como un medio a través del cual el poeta aborda las problemáticas existenciales y sociales de su época. La aplicación de una metodología de tipo hermenéutico nos ha permitido identificar rasgos distintivos en los planos semánticos y semióticos que configuran el discurso poético del autor, ofreciendo nuevas claves de interpretación sobre la relación entre su poesía y el contexto histórico.

García Teresa, en su antología *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, reúne poetas diferentes que comparten la voluntad común de visibilizar y descifrar en sus poemas los conflictos sociales de su propio momento histórico. De la misma forma, en sus textos, Riechmann aporta una perspectiva acerca de las implicaciones de la poesía en relación con los acontecimientos sociales, el contexto socioeconómico y la transformación social. Además, reflexiona tanto sobre el papel del poeta que, según él, debe comprometerse y no aceptar compromisos, como en la necesidad que la poesía sea un territorio de exploración y conocimiento (Martín López, 2019: p. 426).

La poética de Reichmann, por lo tanto, se propone como un «vínculo» (Martín López, 2019: p. 427), en una época caracterizada por la destrucción de cada tipo de relación, tanto en lo social y político, como en lo económico y ecológico. Se trata de una poética que está enmarcada en el compromiso y en la indagación, que explora las múltiples realidades denunciándolas o testimoniándolas y, de esa forma, el poeta asume la complejidad del mundo y del ser humano. Estamos delante de una particular poética de indagación, que se caracteriza por una actitud transformadora y que en los textos de este poeta se desarrolla como poesía del desconsuelo activo, poesía practicable, realismo crítico y de indagación e, incluso, en el concepto de lo abierto que está “ahí”. Como hemos visto, esta voluntad de transformación se traduce en el empleo de dos formas de escritura, la prosa y la poesía, que en sus obras se influyen la una con la otra.

La poética de Riechmann está caracterizada por una voluntad consciente de un realismo de indagación, en el que confluyen búsqueda y transformación social. Por ello, en sus libros se encuentra una combinación de rasgos coloquiales y narrativos, y otros más herméticos, en los que está presente una mayor densidad simbólica y, a menudo, se expresan con un carácter fragmentario. Con realismo de indagación, se entiende aquel realismo que indaga la realidad, en el mundo abierto que está ahí, que concibe la poesía como una forma de celebración, de crítica y de conocimiento. Así, formando una poética de la esperanza, hacia un futuro de cambio.

La de Riechmann es una poética de contemplación del mundo, audición de la sociedad y de sus desafíos y problemáticas; es una poética atenta, que contempla su entorno y el contexto en la que se encuentra. Las obras de Riechmann, además, realizan lo que Martín López define una «poesía de la repetición» (Martín López, 2019: p. 440): en muchos textos se encuentran los mismos temas e incluso, a veces, las mismas palabras, repetidas con cierta insistencia. En este caso, la repetición no es mera redundancia, sino un rasgo propio que permite al autor subrayar ideas, valores, principios que para él tienen que ver con el trasfondo de la resistencia/existencia.

En Riechmann, se pueden reconocer rasgos y técnicas pertenecientes a la corriente cultural del posmodernismo crítico, que el autor emplea con el intento de entender el tiempo en el que vive, o sea, los últimos años del siglo XX. Emplea la intertextualidad, convocando la presencia de los poetas y pensadores que cita en sus textos. Eso se convierte en un instrumento para reflexionar sobre la complejidad y la criticidad de la contemporaneidad en la que se encuentra el autor y, por ello, asume un valor transformativo. Además, en sus textos el poeta deconstruye la realidad del mundo que le rodea evidenciando las desigualdades, los problemas que afligen el sistema social y político que experimenta.

El acercamiento es principalmente de tipo irónico y metapoético, ya que está presente una reflexión sobre el mismo procedimiento de construcción del texto. El rol del lector cambia también, a este último se le concede el centro de la obra justamente por ser la figura que recibe el mensaje literario. De hecho, según Riechmann, es el público que tiene que hacer despertar su propia conciencia y actuar el cambio en el mundo. Para alcanzar dicho objetivo, en su escritura Reichmann adopta formas polifónicas y estructuras libres, mezclando un lenguaje hermético con un lenguaje más coloquial que devuelve una pluralidad de interpretaciones y de posibilidades de lectura, yendo más allá de las lecturas universales típicas de la época del modernismo. Por último, las obras del autor madrileño están particularmente marcadas por la crítica a los sistemas del capitalismo y la globalización, sobre todo con respecto a las temáticas de la alienación y del consumismo.

Interesante anotar como, en sus textos, Reichmann anticipa temas actuales de nuestro tiempo actual –nos referimos aquí a los primeros veinte años del siglo XXI– como la crisis ecológica, la

digitalización de la realidad y el desarrollo amenazante de la inteligencia artificial. Estas temáticas y su indagación, aunque se desarrollarán más profundamente en libros siguientes como, por ejemplo, *El siglo de la gran prueba* (2006) o *Z* (2021), muestran Reichmann como un poeta con cierto aire “profético” y un intelectual orientado conscientemente hacia el futuro con una anticipación de casi 30 años.

En conclusión, la obra de Reichmann destaca no solo por su valor literario, sino también por su capacidad de dialogar críticamente con el mundo contemporáneo, invitando a una reflexión activa sobre los límites y las posibilidades del lenguaje poético como herramienta de transformación social y cultural. Este estudio, por lo tanto, no solo contribuye a una mayor comprensión de su producción poética, sino que también abre nuevos caminos para futuras investigaciones que exploren el diálogo entre poesía, ética y política en el panorama literario posmoderno tardío, mejor dicho, de finales del siglo XX.

1. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (1988). *Idea de la prosa*. Barcelona: Ediciones Península.
- Agamben, Giorgio (2006). *Lo abierto, El hombre y el animal*. Córdoba: Adriana Hidalgo.
- Albertina, Vittoria (2019). *Il Novecento. Dall'età dell'imperialismo alla globalizzazione*. Roma: Carocci Editori.
- Aristotele (2010). *Poetica. Introduzione, traduzione e commento di Daniele Guastini*. Roma: Carocci Editore.
- Auerbach, Erich (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Turín: Einaudi.
- Barthes, Roland (2002). *Elementi di semiologia*. Turín: Einaudi.
- Bertrand, Denis (2002). *Basi di semiotica letteraria*. Milán: Booklet Milano.
- Best, Steven y Kellner, Douglas (1991). *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. Nueva York: The Guilford Press.
- Brioschi, Franco (2020). *Introduzione alla letteratura*. Roma: Carocci Editore.
- Cabrera, Mercedes (2011). “Los Pactos de la Moncloa: acuerdos políticos frente a la crisis” in *Historia y Política*, núm. 26, Madrid, julio-diciembre, págs. 81-110. <https://www.cepc.gob.es/sites/default/files/2022-06/36172mercedescabrerahyp26.pdf>
- Censi, Rinaldo (2014). *Copie originali, iperrealismi tra pittura e cinema*. Milán: Johan & Levi.
- Ceserani, Remo (2021). *Guida breve allo studio della letteratura*. Roma: Editori Laterza.
- Ceserani, Remo (1997). *Raccontare il postmoderno*. Turin: Bollati Boringhieri.
- Compán Santiago, Thalía (2024). “Análisis ecocrítico de En el fondo del valle ha muerto Jorge Riechmann: una voz transfronteriza entre poesía y ensayo” in *Revista Interdisciplinar Ecocrítica*, núm. 6, septiembre 2024, pp. 113-129. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/147268/1/Pangeas_2024_6_09.pdf
- Coquet, Jean-Claude (2008). *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*. Milán: Bruno Mondadori.
- García-Teresa, Ángel (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierra de nadie Ediciones.

- Giménez, Facundo (2022). *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Gremais, Algirdas Julien (1964). *Semantica strutturale*. Milán: Rizzoli.
- Hermet, Guy (1999). *Storia della Spagna del Novecento*. Bolonia: Mulino.
- Iravedra, Araceli (2007). “¿No sirve para nada la poesía? Réplica a tres voces en el escenario actual de la discusión” in *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, diciembre 2007: <https://publicaciones.sociedadmenendezpelayo.es/BBMP/article/view/396/306>
- Jameson, Frederic (2015). *Il postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi Editori.
- Jameson, Frederic (1992). *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Nueva York: Verso Books.
- Juarroz, Roberto (1992). *Poesía y Realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1998). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los porcesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1971). *Il meccanismo semiotico della cultura*. Ed. or.
- Lyotard, Jean-François (2014). *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milán: Feltrinelli.
- Manera, Danilo (2020). *Letteratura spagnola contemporanea*. Milán: Pearson.
- Martín López, Francisco Javier (2019). *Jorge Riechmann: poesía y poética de la conciencia*. Tesis Doctorado. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/a40133f7-f372-436b-a88b-70ee0f5a825f/content>
- Martín López, Francisco Javier (2014). “Poesía y poética de la conciencia de Jorge Riechmann: aproximación a sus primeras obras” in *Revista Vozes dos Vales*, núm. 06 octubre. <http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2014/10/Poesia-y-poetica-de-la-conciencia-de-Jorge-Riechmann.pdf>
- Mazzoni, Guido (2011). *Teoria del romanzo*. Bolonia: Il Mulino.
- Molina Gil, Raúl (2014). “Reseña García-Teresa Alberto (2013). Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)”. Universitat Autònoma de Barcelona, diciembre, pp. 514-516. <https://turia.uv.es//index.php/kamchatka/article/view/4505/4417>
- Navarrete, María Teresa (2020). “La presencia de René Char en la poesía de Jorge Riechmann” in *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 35, núm.

<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/66256/4564456553743>

- Papa, Rodolfo (2023). *Iperrealismo*. Milán: Giunti.
- Pirandello, Luigi (1920). *L'umorismo*. Florencia: Luigi Battistelli Editore.
- Provencio, Pedro (2011). “¿Para qué la presencia?” in Reichamann, J., *Futuralgia*. Madrid: Calambur, pp. 9-28.
- Rendueles Menéndez de Llano, César (2006). “La escritura en espiral. Entrevista con Jorge Riechmann” in *Minerva revista del Círculo de Bellas Artes*, núm. 3, pp. 6-9. [https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_escritura_en_espiral_\(4797\).pdf](https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_escritura_en_espiral_(4797).pdf)
- Riechmann, Jorge (2008). *Bailar sobre una baldosa*. Zaragoza: Eclipsados.
- Riechmann, Jorge (1998). *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge (2011). *Futuralgia, Poesía reunida 1979-2000*. Madrid: Calambur.
- Riechmann, Jorge (1990). *Poesía practicable*. Madrid: Hiperión.
- Riechmann, Jorge (1998). *Por un reaslimo de indagación (Homenaje a Joan Brossa)* en *Canciones allende lo humano*. Madrid: Hiperión, pp. 129-135.
- Riechmann, Jorge (2006). *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*. Barcelona: Montesinos.
- Ruano, Javier Mohedano (2022). *Discurso poético y compromiso en la poesía española actual: estética e ideología en la obra poética de Jorge Riechmann*. Tesis de Doctorado, Universidad de Córdoba. <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/22973/2022000002439.pdf?sequence=3&isAllowed=y>
- Salustiano, Martín (2000). “Democracia, ciudadanía y poesía de la conciencia crítica” in *Voces del extremo: Poesía y Conciencia*, enero, pp. 25-34: https://www.researchgate.net/publication/341043350_Democracia_ciudadania_y_poesia_de_la_conciencia_critica
- Sánchez Torre, Leopoldo (2004). “Realismos y autorreferencia en la poesía última española” in *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 16, pp. 207-228. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/582/587>
- Saussure, Ferdinand (2009). *Curso di linguistica generale*. Roma: Editori Laterza.
- Scarano, Laura (2012). “Jorge Riechmann: el poema como crónica pública” in *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, enero, núm. 18.

https://www.researchgate.net/publication/320818013_Jorge_Riechmann_el_poema_c_omo_cronica_publica

- Wellek, René (1948). *Theory of literature*. Boston: Mariner Books.

2. SITOGRAFÍA

- Astorga, Alberto (2018). “España ’82: la transición y la España moderna” in *Beer and Politics*, 30 mayo 2018. <https://beersandpolitics.com/espana-82-la-transicion-la-espana-moderna>
- Bagué Quílez, Luis. “Semblanza crítica de Jorge Riechmann” in *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/jorge_riechmann/semblanza/
- Compán Santiago, Thalía (2024). “Entrevista a Jorge Riechmann a propósito de su último libro de poemas” in *15 15 15 Revista para una nueva civilización*, 14 marzo. <https://www.15-15-15.org/webzine/2024/03/14/entrevista-a-jorge-riechmann-a-proposito-de-su-ultimo-libro-de-poemas/>
- El Atillah, Imane (2024). “Ecco i 5 rischi principali legati allo sviluppo dell'intelligenza artificiale” in *Euronews.com*, 29 agosto <https://it.euronews.com/next/2024/08/29/ecco-i-5-rischi-principali-legati-allo-sviluppo-dellintelligenza-artificiale>
- Geismer, Lily (2022). “La terza via” trampolino per il neoliberismo. Come la terza via ha fatto sembrare inevitabile la politica neoliberista. Un nuovo paradigma sopravvalutato si è rivelato uno slogan senza movimento” in *Officina dei saperi*, 13 dicembre. <https://www.officinadeisaperi.it/materiali/la-terza-via-trampolino-per-ilneoliberismo-da-the-nation/>
- Gómez, Sergio. “La Movida Madrileña, una auténtica revolución” in *Malasaña.com*. <https://malasaña.com/historia/la-movida-madrilena/>
- Maeso, Ángeles (2015). “Entrevista a Alberto García-Teresa” in *ArtesHoy revista digital de las artes*, 23 junio. <https://www.arteshoy.com/?p=8846>
- Montetes, Noemí (2001). “Entrevista a Jorge Riechmann” in *Barcelona Review*, agosto. https://www.barcelonareview.com/25/s_ent_jr.htm

- Ortiz de Zárate, Roberto (2010). “Felipe González Márquez” in *Barcelona Centre for International Affairs*.
https://www.cidob.org/ca/biografias_lideres_politicos_only_in_spanish/europa/espana/felipe_gonzalez_marquez#2
- Padilla, Ángel (2022). “Reseña de «Poesía de la Conciencia Crítica (1987-2011)», de Alberto García-Teresa” in *Elperiódic.com*, 19 diciembre.
https://www.elperiodic.com/opinion/yo-animal/resena-poesia-conciencia-critica-1987-2011-alberto-garcia-teresa_8701
- Palomeque, Azahara (2023). “Jorge Riechmann: «Se tiene que infringir la ley para llamar la atención sobre situaciones muy lesivas para el bien general»” in *Climática*, 15 mayo. <https://climatica.coop/entrevista-jorge-riechmann-ecologismo/>
- Sibella, Irene (2019). “La svolta ontologica di Heidegger” in *Psicologia fenomenologica*, febrero. <https://www.psicologiafenomenologica.it/svolta-ontologica-heidegger/>
- Torrijo Vicente de Vera, Ester (2016). *Formas de representación y expresión de la violencia en la poesía de la conciencia crítica*. Trabajo de Fin Grado, Universidad Zaragoza. <https://zagan.unizar.es/record/56603/files/TAZ-TFG-2016-2107.pdf>