

herida de ser hombre» (PP); enconar heridas, manifestarse «no en el modo de la melancolía sino en el de la cólera» (PP). De hecho, se trataría de producir una forma lingüística que diera cuenta de cómo ese encono y cólera protagonizan la percepción y de cómo la modulan —«quizá sólo gracias a la distorsión / producida por la rabia consigo ver / recompuesto su bestial rostro verdadero» (BE).

Inevitable aquí el recuerdo de los espejos cóncavos de *Luces de bohemia*, con la reducción a la objetividad conseguida en la suma de dos distorsiones: la del medio y la del espejo —«el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada». Como en la última cita de Riechmann, la famosa escena de los espejos está precedida —arraigada— por una explosión de rabia entre los vidrios rotos de la calle —«Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas». Pocos personajes tan radicales en una opción inseparable de lo existencial y lo político como Max Estrella, cuyo ojo deformante garantiza como ningún otro el *realismo*: «Pidiendo un Valle-Inclán desde dentro. Un Valle que pasease por la España de los años 80 la mirada intensa, alucinada, suprema y radiográfica con que él examinó la España de la Restauración» (PP).

La metáfora expresionista no es sino fórmula que se encuentra en el corazón de la realidad —«el interior de este silencio es rojo / como un corazón arado» (27)— y trata de comprenderlo de una vez, esencialmente, como este hombre bajo una cascada es «un esqueleto vivo bajo la columna de sol líquido» (CE): lo esencial no supone proceso idealizador, es hueso. Y cuando, a veces, surge una alucinación onírica se trata sólo de sentidos bajo una alarma para captarlo todo, siempre con los ojos abiertos —«alguien tensa los hilos de mi desamparo» (BE).

«Bulbos del grito», un poema incluido en *Cuaderno de Berlin*, viene a describir con exactitud la médula de este tipo de palabra expresionista: «Palabras / como ojos que se abren / en el centro del cuerpo y de la tierra. // Ojos adelantados, exentos, dolorosos / como una quemadura / en el centro inmediato de la carne». Tránsito entre palabras y ojos en un círculo que remite siempre a la carne, a su conocimiento y a su herida. Palabras que preceden a una voluntad de discurso y, cuando éste surja, lo nutrirán de materia; poder perceptivo de la palabra misma. Palabras-sentidos. Carne sensorial.

Cuando, en algunos libros, no se recurra a acentuaciones léxicas o metafóricas extremas y se sienta algo próximo a una recuperación del lirismo, será porque se encuentre un nuevo poder que extrae de la lengua más sencilla parecidas intensidades; y entonces se mezclarán ambos tonos, «alianza / del fulgor y el silencio» (BE). En todos los casos, la

desembocadura en la realidad habrá así de entenderse como «conversación con la vida» (*PP*). El hueso, la brasa.

El cuerpo. Acerca del vitalismo

La primera parte de *Material móvil* se titula «El resplandor del cáncer», y esa imagen en buena medida se convierte en un símbolo total de la historia y la situación del hombre —«sembrábamos / rutilantes bulbos / de cáncer escarlata»—; pero es necesario notar que el simbolismo desagua en la misma corriente que la continua preocupación por el cuerpo. Las imágenes circulan —«para el horror / no hay palabras. / Aurora desventrada en la frontera / entre cloaca y glaciar»—entre la metáfora y las descripciones referenciales, y desde esa lógica de confluencia recorren los corredores y encrucijadas del sentido.

El cuerpo y todo su campo de significados funcionan en esta obra como una clave a la que dirigirse para entender o explicar cualquier tipo de cuestiones: desde el contraste entre la opresión de los indígenas y el traslado de su artesanía a los museos, a la estructura de las ciudades como «laberinto intestinal de calles» (*MM*). La vida es un único curso, cuyas aguas son amor o servidumbre o cualesquiera otras, sin límites ni clasificaciones; por todas partes se extiende la masa amorfa de la vida cotidiana y, como en la iconografía renacentista, aunque invirtiendo la luz, el microcosmos de cada cuerpo es el perfecto mapa del mundo. Ésta es la abertura por la que entra la voz para hablar —en lo amoroso o en la enfermedad— siempre hacia el interior y hacia fuera.

Pero a la hora de referir cada vida concreta domina el peso de una incertidumbre. Las vidas son tantas —reales, imaginarias, negadas, discontinuas— que el poeta no consigue inventariar las suyas propias, apenas conoce algo de algunas y de otras que le rodean. Así, en *Baila con un extranjero*, la sucesión de poemas titulados «Curriculum vitae» se van numerando en un guiño contra la burocracia académica y otras burocracias; en ellos, la mirada hacia atrás y hacia dentro sólo tiene sentido como análisis, como valoración crítica, nunca como materiales para fijar un modelo de vida o tampoco un modelo de yo. Cada paso aparece arbitrario, cada recuerdo está al borde de sentirse ficticio: todo actúa contra el mito de una esencialidad del sujeto. Así, «sólo en ese / inacabamiento de raíz/ reconozco algo que podría ser un yo» (*BE*), o sólo en el amor se identifica un mundo asumible y con contornos.

Sin yo, queda el cuerpo: un grumo insoluble a todo pensamiento, como una puerta que nada más se abre en la voluntad y el deseo; desde este

lado, la enfermedad y la muerte son instancias últimas de toda concepción de la realidad, la que también se manifiesta en el llanto o el goce amoroso, el hedor de algunas glándulas, el irreductible horror físico. Eso queda intocado, la razón gira en torno.

Con ironía completa Jorge Riechmann el fin de los mitos. Los nepalíes dicen «saludo a los dioses que hay en tí», y el texto se pregunta entonces: «¿Dioses dentro de mí? / En una cuarta parte de los cuerpos / los habrá eliminado el agua clorada, / en las tres cuartas partes restantes / se los habrá comido el hambre. / Corren malos tiempos para los dioses» (MM). El ecologismo en el Norte, la reivindicación anti-imperialista en el Sur: ironía. El alma es el cuerpo.

El alma es el cuerpo. «Los animales mueren: no para instituir signos» (BE). La lectura de la muerte está en la raíz de los primeros poemas y crece a medida que se juntan libros; pero siempre es una pieza más de la voluntad realista. Restituir la realidad entera, si es que ello pueda ser algo; encontrar en la muerte el núcleo en que cabe tomarla compacta, más allá de los discursos.

Más allá de la interpretación surrealista, puede leerse desde este lugar la imagen en que, cuando alguien acaba de morir, descubren en su carne que «habían / germinado innumerables ojos / de un azul desvaído, y en aquel preciso instante / se abrieron todos —casi al mismo tiempo» (CB). Desde ahí, miran. De este modo, el poema «Final» de *Material móvil*, dirigiéndose según el modelo clásico a la «Canción», le pide a ella que se instale en el ámbito de la muerte, que participe allí de la hiriente irrealidad de las visiones, que se haga de muerte y entonces madure y vuelva—«podredumbre o nieve»— con ese conocimiento. Con esa perspectiva.

En medio de la confrontación entre discurso y realidad, en medio de la afirmación del cuerpo como vida, se lee en *Cuaderno de Berlín*: «Llamo corazón a lo que se emparenta con la llama. Y, en consecuencia, inevitablemente, con la ceniza». El tópico alumbraba un bifronte y claro *vitalismo*, donde tienen cabida la presencia sin pausa del *corte bajo la piel* y también un tenaz, concienzudo y estremecido grito de *carpe diem*. El último libro citado se abría con una referencia a Nietzsche, que puede aquí recogerse más ampliamente: «un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia... Este sí último, gozosísimo, exuberante, arrogantísimo dicho a la vida no es sólo la intelección suprema, sino también la *más honda*»¹².

Es preciso entonces deslindar en la muerte sus capas: la adherida por la tradición cristiana, que la convierte en signo de renuncia y de sufrimiento obligatoriamente asumido, y aquella otra que trata de pensar la vida y la muerte como momentos indeslindables de un continuo.

¹² Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1982.

«Han robado los nombres de las cosas. / Intento remediarlo torpemente» (CE): este propósito equivale al de abarcar completa la realidad: pensar la vida, recuperar los nombres silenciados. Es preciso tal vez leer así dos poemas que pueden considerarse gemelos y suponen dos de los momentos más impresionantes y hermosos de la obra de Jorge Riechmann: «Salvación del resto» (MM) y «Tanto abril en octubre»¹³.

En el primero, se acerca con ternura al borde de la muerte de la abuela; en el segundo, el amor discurre entre las etapas de una quimioterapia en un hospital. Poemas estremecedores en que el amor y el dolor se frotan hasta mostrar su luz y sombra, su contacto y límite, y la vida aparece con toda la intensidad que le confiere la estricta supervivencia.

En otro lugar se leía: «en todo nombre hay algo irrestañable» (BE) y, sobre todo, «Tanto abril en octubre» encuentra la máxima sencillez en el extremo del nombrar; todo se nombra y no hay en ello *naturalismo*, sino purificación en la naturalidad de las pulsiones de la culpa. El precio del café en el bar hospitalario, el color y olor de la orina intoxicada, la carne sujetando otra carne en el umbral del desmayo y sintiendo cómo todo ello es continuo con la energía del deseo.

Es el punto en que no caben explicaciones —«el dolor nunca tiene para qué»—, sino absorber una y otra vez las intensidades de la vida mientras se registra la crónica de sus límites. Lo que quede después habrá de parecerse, por fin, a lo real.

¹³ Jorge Riechmann, «Tanto abril en octubre», en *El signo del gorrión*, n.º 5, *Arenas de San Pedro-León-Valladolid*, primavera-verano 1994.

Miguel Casado