



Hipertexto 15
Invierno 2012
pp. 90-102

Una poética de la liminalidad, La trayectoria de Rafael-José Díaz

Mario Martín Gijón
Universidad de Extremadura

Hipertexto

Los inicios poéticos de Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971) tienen lugar durante sus años universitarios en La Laguna, en el seno de un grupo de poetas canarios, que se sitúan bajo la orientación de su profesor y amigo Andrés Sánchez Robayna, que fundaron la revista *Paradiso*, subtitulada “pliego de literatura”, que publicó 12 números entre 1993 y 1995, y que continuaba las huellas de la desaparecida revista *Syntaxis*, dirigida por Sánchez Robayna entre 1983 y 1992. *Paradiso*, dirigida por Rafael-José Díaz, acompañado de Alejandro Krawietz, Lorenzo Gorrín, Francisco León, Goretti Ramírez y Víctor Ruíz, surgía a nivel nacional, en una época de predominio del realismo y de la poesía de la experiencia, para reivindicar el “legado de la modernidad literaria”, y las aportaciones de las vanguardias poéticas, tenazmente denostadas por los poetas realistas,¹ al tiempo que deploraban “la pérdida del sentido sagrado, órfico, del hacer poético”, y se reconocían en la búsqueda de un lenguaje esencial por José Ángel Valente.² La revista será el origen de una antología homónima que los presenta en la sociedad literaria cuando aún no habían publicado sus primeros libros de poemas. *Paradiso. Siete poetas* (1994) que reunía a los jóvenes autores mencionados, más Francisco-Javier Hernández Adrián, llevaba un prólogo de Sánchez Robayna, quien llamaba la atención sobre un grupo de poetas que, sintiéndose afines a las cumbres mayores de la modernidad literaria, y conscientes del lugar importante que las Islas Canarias tuvieron en el desarrollo de las vanguardias artísticas, rechazaban el realismo entonces hegemónico en la poesía española y buscaban una conciliación entre

¹ Según Antonio Méndez Rubio, “la tesis de la muerte de las vanguardias [...] ha servido como contrafuerte decisivo para la actualización hegemónica del paradigma realista más tradicional” (149). Para Jonathan Mayhew, este rechazo de las vanguardias ha supuesto una ruptura con la evolución de la poesía moderna española desde principios del siglo XX, marcada por una permanente reflexión metapoética, y opina que los poetas ‘realistas’ que dominaron la escena desde principios de los 80 hasta finales de los 90, “have felt no need to call into question the nature of language, the role of the poet, or the frontiers of the lyric genre. The 1980s thus represent a waning of the intellectually rigorous self-consciousness that has defined some of the most significant Spanish poetry of the twentieth century” (*Poetics* 139).

² La aparición de *No amanece el cantor* (1992) fue un acontecimiento crucial para este grupo de poetas, que han mantenido su fidelidad al poeta orensano, como atestigua la participación de Rafael José Díaz, Francisco León, Alejandro Krawietz y Goretti Ramírez en el reciente libro de homenaje a Valente (2010).

poesía y pensamiento, o más bien el tanteo de un pensamiento poético que permitiera indagar en los misterios de la existencia, recurriendo a la palabra poética para “escuchar la *diferencia*, el secreto y, en fin, la verdad más profunda de nuestro ser en el mundo” (Sánchez Robayna 9). El antólogo llamaba también la atención sobre una conciencia insular que a la vez señalaba su diferencia respecto a la poesía dominante en el panorama lírico español y reforzaba sus lazos con las vanguardias poéticas en español del otro lado del Atlántico.³ También Rafael-José Díaz enfatizaba, por aquellos años, la vinculación con este territorio insular como componente impulsor de este proyecto poético, destacando al archipiélago canario como un espacio relativamente virgen, poco poetizado, sin el “espesor cultural”, por ejemplo, de las islas griegas: “Es nuestro espacio un espacio inaugural. Desnudo. Naciente. Sólo una palabra inaugural y desnuda y naciente podría decirlo” (*Rutas* 55).⁴

El umbral como lugar de creación

Para cuando se publica esta antología, Díaz había dado forma a varios poemarios que no llegarían a ver la luz, como “El ojo del verbo”, “La crepitación”⁵ o *Detrás de tu nombre*, título este bajo el cual recuperaría en 2007 esta prehistoria poética, y en la que ya se esbozaba una visión de la poesía como búsqueda incesante de una realidad oculta en lo visible y de las palabras para expresarla. En *Detrás de tu nombre*, esta búsqueda anhelante de las palabras que dejen traslucir un sentido oculto se funde con la búsqueda (en la memoria, en las proyecciones del deseo, en los intervalos del sueño) del cuerpo del amado, tan huidizo y fantasmal como la palabra. El encuentro de la palabra justa se hace, por ello, coincidir con la llegada del amado, como en la apertura del libro:

dónde se guarda la palabra que pueda hacerte venir. quién la custodia. cuando habría yo de pronunciarla. entre qué silencios. con qué voz. sobre qué piedra de luz.⁶
dónde se guarda la palabra que te contiene. sabré encontrarla y decirla. si no eres precisamente tú quien la custodia. (*Detrás* 11)

Esta búsqueda del lugar de la palabra se concretizará muy pronto, para Díaz, en el concepto del “umbral”, que aparece desde el título de su primer libro, *El canto en el umbral* (1997) y que exponía antes en su “Poética” incluida en la antología *Paradiso*, donde afirma:

Veo el conjunto de mis textos más recientes como una *meditación del umbral*.
El canto en el umbral es un canto suspendido [...]. Suspensión entre la vida y

³ En la última entrega de *Paradiso*, Francisco León había expuesto de manera nítida y algo pasional “el proyecto insular” que habría liderado Sánchez Robayna, “un proyecto compartido también por aquellos que hicieron posible la revista *Syntaxis*, unida, en nuestro recuerdo ya, simpáticamente, a la cubana *Orígenes*. El proyecto traicionado durante muchos años de ceguera crítica y poética, que había inaugurado el pensamiento universalista de nuestros vanguardistas históricos”.

⁴ Sobre el concepto de “lo naciente” en la poesía, véase Mujica (2007).

⁵ Este proyecto dará título a la antología de poemas de Díaz traducidos al francés (2007).

⁶ Nótese la presencia intertextual de *Sobre una piedra extrema*, de Andrés Sánchez Robayna, publicado en 1995 y que tuvo una gran influencia en este grupo de poetas.

la muerte, entre el ser y el no ser, la palabra que ha decidido habitar el umbral sabe que habrá de exponerse a la soledad y a la inclemencia, a la ausencia de morada y al exilio perpetuo junto a su propia casa. Esta palabra habita un lugar sin lugar, vive la experiencia del borde último y se adentra en espacios que desconoce. Pero nunca abandona el umbral. Porque este es también el lugar de la espera, el lugar en que la palabra espera la palabra. (63)

Esta poética concibe la poesía como un estar en espera emocionada, *expectante*, que se ha formado al contacto con la noción de la *antepalabra* valentiana, poética centrada sobre el momento creador sentido como advenimiento,⁷ pero también de la *ignorancia*, o aceptación que ha visto practicar al poeta suizo Philippe Jaccottet, que se presenta como un ignorante que “no interroga el sentido de esos signos sino más bien el sentido de su propia emoción ante esos signos: no le preocupa tanto el código de lo visible como los secretos pasajes o aberturas que, a través de lo visible, conducen a lo invisible” (*Rutas* 136). Una concepción poética que se deriva del venero más prestigioso de la tradición lírica occidental, que encontró su teórico en Martin Heidegger y que a través de Celan, Valente y Sánchez Robayna, ha tenido ramificaciones en diversos poetas que siguen creyendo en esta visión del poeta, como ser que abre el espacio para la llegada de lo Otro, y que el poeta y teórico argentino Hugo Mujica define como *poéticas de la receptividad*, en las cuales, el poeta, para hacer posible este acontecimiento “debe *abrirle espacio*, un espacio que no es geográfico sino ontológico, el espacio que el hombre debe preparar en el pensamiento y en la poesía” (*La palabra* 18-19).

Como ha señalado acertadamente Eduardo Moga, en este primer poemario de Rafael-José Díaz, su mundo imaginario se encuentra en tensión entre dos polos simbólicos: “la naturaleza y la casa, que son, claro está, el mundo y el yo” (112). Así, los árboles que pueden contemplarse a través de la ventana dan una imagen de fuerza y calma poderosa, el agua revitaliza el cuerpo y religa al poeta con el mundo, y las aves sugieren libertad e inspiración inalcanzables; mientras, dentro de la casa habita el hombre, consciente de sus límites, de la fragilidad y la condena de la temporalidad fugaz, expresada a veces con aguda conciencia existencial, como en “La casa, la muerte”, donde llegan las sensaciones externas hasta la casa, que se identifica con el cuerpo que, en su quietud es consciente de su temporalidad: “todo llega como voz inaudible / hasta esta casa en que duermo / o ando en silencio, yo también, / para acercarme a la muerte” (*El canto* 33). El poeta, por ello, se sitúa constantemente en el límite entre ambos espacios, en el umbral entre lo Otro y el hueco caótico de uno mismo.

Por ello, la situación liminal se repite con gran riqueza de variantes en este primer poemario de Díaz, desde el poema “El canto en el umbral”, donde el poeta, que duerme “en la total / apertura de la noche a la noche” (17) percibe la presencia exterior de los árboles, y los invoca para “que se acerquen al umbral” y “se adentren en el canto”. Otras veces, son las ventanas, que el poeta contempla en un paseo nocturno, este lugar liminal, únicos signos tras los cuales se cobija “la humana presencia en la ciudad” (18), la eterna extrañeza de la intimidad de los otros, o la

⁷ Recordemos uno de los aforismos del famoso “Cómo se pinta un dragón”, texto de cabecera del grupo de *Paradiso*: “La PALABRA poética ha de ser ante todo percibida no en la mediación del sentido, sino en la inmediatez de su repentina aparición. Poema querría decir así lugar de la fulgurante aparición de la palabra” (Valente 20-21). Alejandro Krawietz reconoce la deuda de este grupo hacia la poética valentiana en “Tríptico para el dragón pintado”, publicado en *Paradiso*.

puerta que se atraviesa para entrar en el cuarto donde espera el amado, como en “Transparencia” (24-25). Pero la ventana también puede ser la separación insalvable del ser enclaustrado, como en la visionaria imagen de la ventana incendiada en la que el poeta ve un “rostro en el fuego que viene a decir la palabra de mi muerte, la que sólo se oye en una habitación vacía, la que rasga el aire que ya nadie respira” (35-36), o el umbral puede ser asumido como necesariamente infranqueable a pesar de la apariencia, como cuando se opone el agua detenida junto al umbral, simbolizadora de la unión física con el mundo, con la sed del habitante de la casa, y que llega a creer que esta separación es necesaria, y que la naturaleza ha de mantenerse a distancia para conservar en toda su intensidad este deseo de aprehensión de lo real: “Aguas que no traspasan nunca el umbral porque el sentido de la casa es la sequedad, el vacío, la abrasadora sed que busca cada noche las aguas dormidas del umbral” (49).

José Manuel Cuesta Abad tiene comentarios iluminadores respecto al deseo de atravesar el abismo que nos separa de los otros, cuando el sujeto “no se limita a observar los entes como lo diferente [...] sino que comienza a detenerse en la consideración de la Diferencia en cuanto tal, de lo que ha hecho ya siempre posible la in-quietud que traspasa” al sujeto que decide abrirse al “advenimiento de la Diferencia en la pregunta por lo impensado y por lo olvidado” (193). Es en el umbral, por tanto, donde se revela la otredad, pero también la de uno mismo, donde ha de aparecer la voz que diga el ser más esencial del poeta, como enuncia en “La voz del umbral”, donde se implora: “Di la voz detenida que atraviesa tu cuerpo”, una voz “detenida muy cerca del umbral” y que al decir abriría una sensación de trascendencia que, por una vez, se hace casi mística: “Di esa voz detenida / para que dance tu cuerpo, para que gire / en el aire, para que sea una llama di esa voz” (34).

En ocasiones se plantea abandonar este umbral, como en “La palabra esperada”, donde se pregunta si debe salir “a lo abierto, más allá del umbral” (38), temiendo con ello destruir los recuerdos y las enseñanzas de la soledad. Pero pronto aprenderá que también los momentos de unificación tienen siempre algo de liminal, el culmen del gozo no pocas veces trae el vislumbre de la desaparición, y resulta consecuente que, así, los encuentros amorosos tengan lugar “al borde invisible de los acantilados” (39) y en un momento como el del atardecer. En ocasiones, el poeta cae en el desánimo al considerar el destino del ser humano, visto bajo el prisma del *ser para la muerte* heideggeriano, perdida la esperanza de ninguna revelación en el umbral o más allá de éste: “No hay casa ni mundo más allá del umbral. Un cuerpo danza vacío. Sin sombra. Sin cuerpo. Para la muerte. En el umbral” (53).

Los versos más desolados dejan paso, en la segunda parte del libro, titulada “Las cuerdas invisibles”, a destellos de unidad, donde el umbral llega a hacerse habitable, especialmente gracias a la amistad, como en “La conversación”, donde el amistoso departir llega a proveer una nueva sensación de unidad con el compañero y con la naturaleza: “Decir y escuchar fueron, / al final de la noche, un solo acto / de las voces que hablaban y escuchaban / su propia resonancia. / Y dentro y fuera / nuestra conversación / se unía a la fidelidad nocturna” (59-60). La antigua soledad da paso, en poemas como “La otra casa”, dedicado a Alejandro Krawietz, a la confianza en una conquista del lenguaje, de unas “manos invisibles que abrirían / a nuestra sed sobre el umbral” (74) y, en todo caso, del valor de resistencia de la amistad: “Sí, destello o palabra pronunciada / en la noche desierta / contra toda

pregunta, contra todo dolor” (75). Esta última parte de *El canto en el umbral*, dedicada a las cuerdas invisibles que une al ser con la existencia, anticipa las líneas de su siguiente libro y, al tiempo, homenajea a los poetas de un grupo en el que la poesía de Díaz había germinado.

En cierto modo, y a pesar de que el libro, que reúne poemas escritos entre 1994 y 1995, no aparece como una unidad homogénea, en él puede discernirse una dirección que siguiendo las tres fases que describieran Arnold van Gennep y Victor Turner para los procesos rituales, podría dividirse en separación de la comunidad, permanencia en un estado liminal, ambiguo y al margen de las leyes y criterios habituales,⁸ en el que se produce un aprendizaje, reintegración y transformación en la comunidad. El sujeto poético de *El canto en el umbral* habría permanecido, y vuelto constantemente, al lugar del umbral que se encuentra “*in and out of time*” (Turner 96) y aunque en los últimos poemas del libro aparece un deseo de “comunidad” y de vivencia compartida, el poeta es muy consciente de que habrá de volver al lugar intersticial donde se producen las revelaciones.

En cualquier caso, este libro es el último escrito en el seno del activo grupo de poetas canarios que mantuvieron *Paradiso*. En 1995, Rafael-José Díaz marchó a Jena como lector de español, comenzando una estancia de cinco años en un entorno tan distinto como el alemán.

De la nieve al párpado

Los primeros meses en Alemania fueron para Díaz de nostalgia desgarrada del paisaje canario, a la que desea regresar, como dan fe sus diarios publicados, por ejemplo en un apunte de enero de 1996 dice hacer suya una copla popular: “Aires de mi tierra, / vení y llevadme, / que estoy en tierra ajena, / no tengo a nadie”. Y añade: “Que me sea dado regresar, una vez más, a la tierra salvífica” (*Las laderas* 12). Su estancia en un país de lengua extranjera también favorecerá su extrañamiento y su religación al mismo tiempo a su lengua. Como señala en otra anotación de 1995, el hecho de pasar días sin hablar español provoca una “retracción del lenguaje”, que le hace sentir casi como si fuera a desaparecer, para enseguida notar su refluencia, ocupando “los espacios del cuerpo y de la mente, la totalidad del espacio”, momento en el que, retomando la famosa definición heideggeriana “más que nunca, el lenguaje es para mí la *casa del ser*” (*La otra tierra* 8). Los diarios de finales de 1996 y 1997 muestran ya un asentamiento y apropiación de la vida en Centroeuropa, salpicada de múltiples viajes y reencuentros con sus antiguos compañeros de *Paradiso*, y ello se trasluce en una incorporación de nuevos componentes, provenientes de esta temporal tierra de acogida, a su mundo imaginario.

Este enriquecimiento se hace patente en su segundo poemario, *Llamada en la primera nieve* (2000), en el cual aparece un tratamiento de la tierra en el que

⁸ Según Victor Turner: “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial [...] liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon” (95). Además, los fenómenos liminales ofrecen una mezcla de “lowliness and sacredness, of homogeneity and comradeship” (96). El libro de Turner, editado originalmente en 1965, desarrolla las ideas apuntadas en *Les rites de passage*, de Arnold van Gennep, publicado en 1909.

Eduardo Moga ve “resonancias místicas y panteístas, pero laicas” y que le hacen hablar de un fundamental “impulso unitivo de la poesía de Rafael-José Díaz” (112) que se reflejaría en “imágenes y procedimientos expresivos” que “persiguen un mismo fin: la confluencia del ser y del mundo en una única entidad, en una única carne” (115-116). Especialmente en la central “Canción de la tierra” aparece este acercamiento, que ya se percibía en los últimos poemas de *El canto en el umbral*, hacia la tierra, a la que se ve aquí como el lugar del que procedemos y que perdurará tras nuestra desaparición, testigo eterno de lo improbable y vano del esfuerzo humano, “nuestros pies dejan huellas sobre tu piel antigua / para que un día sean borradas” (*Llamada* 13). Desarrollando esta imagen, los seres humanos se convierten en los signos escritos por la tierra sobre sí misma, de modo que somos “ciegos fragmentos / de un nombre pronunciado un día por tu boca” (13) y “oscuras sílabas de sangre” (14) condenadas a secarse sobre la tierra. La constatación de lo efímero de los signos, frente a la mitología de la fama eterna, se hace más patente tras la caída de la nieve, que devora ávidamente las huellas del hombre: “Había nevado. / Tierra ya sin nombres, / renacidos arbustos en la herida / de lo indistinto, en la avidez / oscura de la nieve” (16). La visión de algunos animales sobre la nieve, le hace verlos como un “[s]igno[s] / del ser sobre el silencio de la tierra” (17), como grafías sobre una inmensa hoja blanca y volviéndose a sí mismo, en la inmensidad blanca, se plantea la inutilidad de buscar respuestas a unívocas a los enigmas de la existencia: “Acaso no debieras preguntar, / sino encarnar tú mismo la pregunta” (18). El poeta vuelve a centrarse en sí mismo, en su ser cuestionado, precisamente en un entorno que, por haber igualado todos sus rasgos, adquiere un carácter aparentemente ilimitado y fuera del tiempo: “La tierra blanca / es un lugar sin límites, / allí estás lejos / del tiempo conocido” (18).⁹ Situándose de nuevo en un emplazamiento liminal, el poeta, sin embargo, parece buscar ahora una fusión con la naturaleza. Originario de unas islas luminosas a una tierra percibida inicialmente como gris y oscura, nostálgico de la luz, se percata, en medio de la llanura nevada, “que la nieve era la carne de la luz” (17), y con ello el caminar por la nieve se convertía en un casi milagroso pisar “las hojas calcinadas de una luz / anterior a la luz” (18). Aparece un anhelo panteísta, con reminiscencias del impreciso *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez o la divinidad inaprehensible de *Al dios del lugar* de José Ángel Valente y, así, la misma madera que arde en una hoguera se convierte en “carne del dios desconocido” (19).¹⁰

La importancia del paisaje, cada vez más *entrañado*,¹¹ hace que la mirada vaya ganando protagonismo en esta poesía, pues es el único sentido que, por la contemplación, puede concedernos a veces la ilusión de una “[i]mpugnación / de todo transcurrir” (27) como se expresa en el poema “La mirada”, abriendo un tiempo dentro del tiempo en el cual ahora se prepara el homenaje “sobre el cuerpo del dios / desconocido”.

⁹ Como ha señalado Jordi Doce en su reseña a este libro, “[l]a nieve es, pues, un velo que desvela, que restaura y alumbró la tierra y nos conduce (nos llama) al ámbito de un tiempo que no tiene tiempo” (138).

¹⁰ Sin duda el precedente valentino es, como de costumbre, el más influyente, como se notaba de manera más clara en el poema “Para la sed de un dios”, de la última sección de *El canto en el umbral* (76-77).

¹¹ En consecuencia, como señala Eduardo Moga, “la naturaleza adquiere carne y rostro: se humaniza; abunda, en consecuencia, las personificaciones” (116).

Esta mirada está caracterizada, como dice Rafael Morales, por la “[i]gnorancia, actitud asombrada y desolada, esencial hasta la consunción de la mirada agónica que busca el eje desnudo y el imán provisional ante *los signos del fin*” (269-270),¹² una mirada aprendida, en gran medida, en la poesía de Philippe Jaccottet, de quien por entonces Díaz estaba traduciendo su poemario *À la lumière d’hiver*, poemario con el que mantiene una rica relación intertextual *Llamada en la primera nieve* y gracias al cual, seguramente, la mirada calma del poeta suizo ayudaría a no caer en excesos místicos, sino que con “la sed paciente de la espera” (44) y consciente de que “nada he de saber” (39), situarse en el espacio invernal como en “un eclipse sin término” (29), un estado liminal donde pueden acontecer aperturas hasta la trascendencia, como la llegada de un ave, signo de inspiración, sobre la mano del poeta, en “La mano, el ave” (25-26) que enlaza con “El ave de los cielos” que aparecía en uno de los últimos poemas de *El canto en el umbral*, y que parece la versión de Díaz de la botella al mar (*Flaschenpost*) celaniana,¹³ en su esperanza de devolver a un lector futuro la palabra inspirada: “Y la palabra que vendrá hasta mí / enhebrada en tu pico resurrecto, / ave, será palabra de transfiguración / que devolveré a lo lejos, / a otra ave de los cielos” (*El canto* 87).

En definitiva, en este poemario, el “regreso de la nieve” es percibido como un momento salutífero, cuando “la tierra cura sus heridas” (34) y dispone un “intervalo” luminoso, donde se concilian los extremos que desgarran la vida habitualmente, una conciliación que también se observa en el vuelo de un ave o en el recuerdo de una libélula que “reunía los bordes escindidos / en la gracia del vuelo. / Era el pasaje / entre la opacidad y la transparencia” (43). Sin embargo, el poema que cierra el libro, significativamente, logra esta conciliación no en una contemplación extasiada, sino en un encuentro sexual en la naturaleza: “Goce del ahora / en el ilimitado instante / entre el cuerpo y el cuerpo / entre el tiempo y el tiempo” (49). Se anticipa con ello una presencia de lo erótico que irá ganando enteros en su poesía posterior.

Su siguiente poemario, *Los párpados cautivos* (2003) que reúne poemas escritos durante sus dos años en Leipzig, ya con la mirada puesta en el regreso a Canarias, encuentra en los párpados del amado el lugar intersticial, liminal entre la luz y la oscuridad, el interior del cuerpo y el exterior, de modo que “los párpados delgados / buscaban en el aire el centro intacto / de la vida y la muerte” (40). El poeta intenta apasionadamente encontrar, tras los párpados, el significado último del momento erótico, describe en “Él, instante”: “Lamí sus párpados / como si preguntara a los ojos secretos / la verdad de ese instante [...]. Hace un instante / el rostro del amor / dijo el centro del tiempo” (15). En este libro, los momentos vividos en un tiempo al margen del tiempo están ligados indefectiblemente al encuentro con el amado, que tiene lugar en un escenario liminal, por ejemplo en una playa vista como “los párpados del mar” (35) o en la peligrosa cercanía de un volcán, “al borde de otro cielo” (39) y el momento de máxima unión se produce en el momento de fundirse los dos umbrales de los amantes, al unir sus párpados, como se describe en “Las siete cañadas”: “Párpados, / tus párpados, / enhebrados al sueño de los míos” (39).

¹² Las cursivas de Morales son una cita del poema “Tiempo oscuro”, donde el poeta lee en la nieve las formas que dibujan las briznas y las brisas “leídas contra el ávido silencio / como signos del fin” (*Llamada* 29).

¹³ Para la presencia de este motivo celaniano en la poesía de Valente y otros poetas españoles, y su relación con la filosofía de Heidegger, véase Mayhew (*Twilight* 83-102).

Algunos poemas de este libro anticipan otros dos escenarios liminales que se desarrollarán más por extenso en las dos obras siguientes de Díaz, como son los eclipses, que titulan una de las secciones de *Los párpados cautivos* y un breve poema como “El eclipse” que ya resume las connotaciones liminales que, varios años después, desarrollará *Antes del eclipse*: “Las dos bocas ocultas / en la sed de los labios. / Un instante de noche / en pleno mediodía. / Los labios de la sombra / pronunciarán la luz” (38). Y también el insomnio, que hace oscilar al poeta en los estadios intermedios entre sueño y vigilia que dominarán su siguiente poemario, anticipados en un poema como “La visita nocturna”, donde este vaivén entre la conciencia e inconciencia se resalta mediante la disposición tipográfica de los versos:

Yo flotaba
entre sueño y presencia
sobre las sábanas [...].
Hasta las órbitas
llegó, con fuego súbito,
tu imagen. (41)

La plenitud, por su parte, aparece asociada con la luz del amanecer, opuesta a la noche de insomnio y angustia, pues “[q]uien sale a la mañana / no conoce su destino de sombra” como se expresa en el entusiasta poema “El alba”, donde bajo la luz inaugural del día el poeta se siente en “un instante inmolado / a la eternidad”, viviendo “a la orilla del tiempo” que le hace vibrar “en un sueño de unidad” (74), en un espacio liminal gozoso.

Del insomnio al eclipse

El siguiente poemario de Díaz, *Moradas del insomne* (2005) está dominado por la imaginería nocturna, del poeta sometido al insomnio, que es el momento en que la conciencia de la muerte se agudiza, cuando “[s]e oye crecer la muerte” como se expresa con nitidez en “Otro regreso”, que señala esta noción de la escritura como intento de reflejo lúcido de esta conciencia, cuando “el cuerpo / regresa a la palabra / para oír los innúmeros latidos, / los delicados pasos de la muerte / que crece” (15).¹⁴ La poesía, en este estado de conciencia existencial agudizada surge, según intentó definir Díaz en una poética escrita por esas fechas, en “un espacio invisible” que es “el hueco de la voz, el cóncavo corazón de la palabra que nace para que la mano la dibuje, sola, en la intimidad de la noche, en las inciertas proximidades del sueño” (“La mano” 181-182). Se sitúa Díaz en el entorno nocturno preferido por poetas fundadores de la modernidad, como Novalis o Hölderlin, y teorizado por Heidegger, pues como explica Hugo Mujica, “el poeta es quien

¹⁴ Pueden aplicarse perfectamente a Díaz la caracterización de Heidegger según Hugo Mujica, para quien éste “entronca decididamente con la tradición órfica: la revelación en y mediante lo nocturno, en y a través de “la noche de la desgracia”. El oscuro portal que desciende al Hades para, desde él, regresar y cantar lo que allí se vio. Lo que en la oscuridad se escuchó. Lo que el escuchar reveló” (1995: 135).

permanece en la nada, quien una y otra vez y para cada época, espera entre 'la nada de la noche' y el encendimiento de 'la palabra inicial'" (*La palabra* 147). En otro apunte teórico, Díaz insiste en estos estados intermedios: "El poeta (al menos el poeta que yo desearía ser) escribe siempre en los bordes del sueño: en la incertidumbre del adormecimiento o en la lenta resurrección del despertar" ("Fragmentos"). El insomnio o, más bien, el duermevela, es un estado liminal, de unión de la conciencia y lo visionario y, por ello, al dormir juntos los amantes "el borde de la noche nos une" (*Moradas* 21) mientras que despertar es "desplegar los bordes de tu sueño" (17).

A veces, sin embargo, la noche acrecienta la sensación de los límites del ser humano, como en "El árbol, la noche", un poema que dialoga intertextualmente con "Un árbol, sobre mi cuerpo" y "Un árbol" de *El canto en el umbral* (11, 14-15), cuando el contacto con el árbol, símbolo de fortaleza y de la naturaleza, no responde al poeta, que sólo puede escucharse a sí mismo: "Y no escuchabas nada. / La corteza callaba, y de la noche / llegaba hasta tus manos el latido / del árbol, la memoria, el corazón" (*Moradas* 23).¹⁵ En otros momentos, el insomnio se consume estéril, y la escritura sólo hace referencia a sí misma, vistas sus grafías como "lágrimas de sangre seca / que caen mortecinas sin decirnos / nada más que su enigma, su desnudo dolor" sin conseguir horadar, como debieran, los límites del umbral, "la pared que separa la vida de la muerte / hasta sorber la luz del paraíso" (65). Y es que el insomnio puede convertirse en un estado insoportable, que priva al que lo padece de la belleza luminosa del día, como se expresa en "El trasnochado": "Dormías, adherido / a las sombras de un sueño despoblado. / No sabías / que este día guardaba para ti / la innúmera morada de la luz" (37).¹⁶

La noche, lugar de descubrimiento, de ahondamiento en la conciencia, se opone al día, cuando se producen los encuentros amorosos, bajo la deslumbrante luz insular, a veces con una desbordante intensidad, como en "El beso sideral", donde se expresa el deseo de que el amante toque lo más íntimo del amado, identificado con la facultad poética: "Hundiste, entre los dientes, hasta el cielo / del paladar la lengua humedecida, / hasta lo hondo, hasta la altura / del canto, la garganta, el beso sideral" (27). Estos momentos de plenitud, instantes vividos "en la presencia plena / de un tiempo en que era vano recordar o decir" (67) sólo se logran deponiendo la mirada indagadora, adoptando la actitud receptiva, acogedora, de la ignorancia jaccottetiana,¹⁷ como en "El tránsito", donde dice no ser "más que un ojo que sigue atento los retozos / de unos pájaros niños en el paciente almendro" (68), o en "Ave perdida", donde permite que, mientras contempla los revoloteos de un pájaro, "mi lengua entumecida olvid[e] su lenguaje" (79). Es la única mirada que, frente a la liminalidad angustiada de la noche, puede edificar "el santuario de un instante / entre las flores de la eternidad" (33), un respiro "al margen / del tiempo destructor, / como si hubiera un tiempo que pudiera sanar / con nueva transparencia las heridas oscuras" (57).

¹⁵ Como ha señalado Carlos Javier Morales, en este poema, "estremecido monodílogo", el poeta llega a perder por un momento "su fe en el amor y en la contemplación armónica del mundo" (158)

¹⁶ El título es, por supuesto, una alusión, levemente irónica al poema "El Desdichado" de Gérard de Nerval.

¹⁷ Precisamente uno de los poemas de este libro, "La lámpara" (81-82) fue escrito por Díaz al volver a casa tras un encuentro con el poeta suizo, a quien va dedicado.

En el último libro publicado hasta ahora por Díaz, *Antes del eclipse* (2007), muestra una reacción frente a la angustia nocturna. El poeta al levantarse por la mañana y contemplar sábanas, lo único que ve “es la noche perdida entre sueños confusos [...] / y huellas de un combate desigual con las sombras” mientras que “el pliegue” de sus labios se le representa como inútil, por “tendido hacia nadie” (9). Hay en este poemario, en el que ha ganado sustancial presencia la forma del poema en prosa, una búsqueda del otro, del encuentro sexual que elimina las fronteras del individuo, al unirse los amantes “mejillas o cuellos no eran ya fronteras del cuerpo o del alma con el aire, sino puentes temblorosos entre los dos cuerpos, entre las dos almas”, hasta el punto de conformar un “único rostro ya doble”. El amor, que en Díaz es entrega y mutua absorción, se produce en un momento liminal como es el amanecer, con “el alba aún apenas desprendida de la noche” (18), y realiza, por unos momentos, el deseo de fusión: “Poderosa succión del deseo envolvente. Los labios se confunden” (71). Este encuentro que une a los amantes “en un ramo ofrecido a los dioses ausentes” (13), en un momento fuera del tiempo que luego, al recordarse, puede concretarse mediante la palabra, en un intersticial “pliegue del lenguaje en que ciega con su luz la promesa de salvación” (13).¹⁸

El símbolo de la luz y de su fusión mística con ella, domina este poemario, una luz imposible, que sirve como un afán, y que sólo se conocerá en sueños: “En el fondo del día está la luz / que nunca has encontrado. / Cierra los ojos, duerme, y en el sueño / verás tu cuerpo arder en esa luz” (49). Por ello, la luna aparece como un “disco dorado en el umbral del secreto”, ante cuya luz, mecida por las olas del mar, acontece “la muerte de todas las palabras” (54). En otras ocasiones, es el sol, el que forma un “contorno del día” al que el poeta quisiera adherir “el contorno del cuerpo” (62).

El deseo siempre renovado, por insaciable, de momentos liminales, hace que el poeta sienta despegue hacia la gran ciudad, donde los centenares de rostros y miradas que se cruzan con sus ojos le hacen entrever la posibilidad de una unión que es siempre un espejismo, y aunque haya un “instante de confluencia, de comunión visual” en el que “esos rostros parecen estar en el centro de nuestro mundo”, pronto se percata de lo inútil y vacío del “esfuerzo por detener, en un cruce de miradas, la riada incontenible del tiempo que nos lleva” (57).¹⁹ Por otra parte, sin embargo, diríase que la vivencia urbana ha aportado, a una poesía sumamente intimista, unos ramales secundarios antes impensables, como el poema dedicado a una prostituta (68) o el largo “Piedra de sangre” (23-25), conmovido canto a la inutilidad de la palabra ante una tragedia como los atentados del 11 de marzo de 2004.

Antes del eclipse se sitúa en una encrucijada poética para el autor, quien parece replantearse si su lugar poético sigue estando en el “umbral”, como esboza el poema “Antes del eclipse”, que no tematiza el eclipse, momento liminal, sino los

¹⁸ Para Carlos Javier Morales, en este poemario, “lo más precioso es lo que queda en el tiempo, es decir, en la memoria” (83).

¹⁹ Por ello, el poeta, a pesar de residir desde hace varios años en Madrid, sigue muy vinculado al entorno canario, y su último libro publicado, *Insolaciones, nubes* (2010), es un diario que recoge sus sensaciones, predominantemente contemplativas, durante un mes de julio en Tenerife. Será interesante descubrir si, en su próximo poemario aparecen nuevas formas de ‘liminalidad’ descubiertas en el entorno urbano madrileño.

momentos anteriores, queriendo evocar momentos sencillos, lo que, según confiesa, antes no habría hecho pues “pensaba, entonces, que el poema / hablaba de otro mundo, un mundo ajeno” (65). Hay en este poemario, sin duda, una desconfianza de la palabra, por percibirla en ocasiones como opuesta, desnaturalizadora, del goce vital, corporal, por definición mudo e inefable, como expresa en alguna breve prosa: “Detrás de estas palabras hubo un cuerpo que se eclipsó un instante y espera, algún día, regresar” (75). Pero el amor, pese a todo, a las palabras, hace que dude, si las palabras son “mi propio cadáver / esparcido en la página” o bien si, por el contrario, son el medio de llegar, de nuevo, a los momentos luminosos que dan sentido a la existencia, si “acaso estas palabras son el canto de un pájaro / que brota de la muerte / y a través de la luz llega hasta el sueño” (82). Esta incertidumbre ha sido expuesta, con la nitidez propia del género, en un reciente “esbozo de poética”, en el que deja claro el carácter “naciente” de su poesía, afirmando que sus versos, “si contenían alguna verdad, lo era tan sólo del instante en que nacían” y llega a oponer claramente la experiencia vital a la escritura poética, afirmando que “hubiera preferido estar todo el tiempo bajo la férula de un placer abrasador antes que preso en la celda tenebrosa de las palabras” (“Para un posible”). Como puede comprobarse, el poeta la búsqueda de “una vida luminosa, de alguna revelación arrancada a la grisura del tiempo” aparece en contraste con “el pálido resplandor de las palabras”.

Sin embargo, pese a esta desconfianza de la palabra, reacción lógica tras la angustia por la separación del mundo que, según vimos, aparecía tematizada en numerosos poemas, desde *El canto en el umbral* hasta *Moradas del insomne*, en otros momentos Díaz no representa la escritura poética en oposición a la vida, sino como reflejo, en su inestabilidad y cuestionamiento, de “una vida en permanente estado de irresolución, desconocida para sí misma, implacable con todo lo que pretenda normalizarla, simplificarla, encorsetarla en patrones reconocibles, ajustarla o adaptarla a instancias ajenas a sí misma”. Y afirma: “Si algún poema ha de nacer, nacerá de esta vida” (“Poética”).

Obras citadas

Cuesta Abad, José Manuel. *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997. Impreso.

Díaz, Rafael-José. “Poética”. *Paradiso. Siete poetas*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Santa Cruz de Tenerife: Syntaxis, 1994. 63-64. Impreso.

---. *El canto en el umbral (1994-1995)*. Madrid: Calambur, 1997. Impreso.

---. *Llamada en la primera nieve (1996-1998)*. Madrid: Ediciones La Palma, 2000. Impreso.

---. *La otra tierra (marzo-diciembre de 1995)*. Las Palmas de Gran Canaria: Editorial Ultramarino, 2002. Impreso.

- . *Las laderas del rostro [Diarios, enero-marzo de 1996]*. Guía de Isora: La Fragua de Vulcano, 2002. Impreso.
- . *Los párpados cautivos (1998-2000)*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003. Impreso.
- . *Moradas del insomne (2000-2003)*, Santa Coloma de Gramenet: La Garúa, 2005. Impreso.
- . "La mano a contraluz: fragmento para una antepoética". *Última poesía española (1990-2005)*. *Antología*. Ed. Rafael Morales Barba. Madrid: Marenostrum, 2006. 181-182. Impreso.
- . *Le crépitement. Poèmes (1992-2000)*. Trad. Jacques Ancet, Bernard Banoun, Roberto San Geroteo, Claude Held & Guy Rochel. Préface de Philippe Jaccottet. Chauvigny: L'Escampette Éditions, 2007. Impreso.
- . *Detrás de tu nombre (1991-1994)*. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2007. Impreso.
- . *Rutas y rituales. Ensayos (1993-2003)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2007. Impreso.
- . *Antes del eclipse (2003-2005)*. Valencia: Pre-Textos, 2007. Impreso.
- . "Fragmentos de poética". *Las Afinidades Electivas*. 12 Oct. 2010. Red.
 <http://lasafinidadesselectivas.blogspot.com/2007/04/rafael-jos-diaz.html>
- . "Poética". *Letra Internacional* 98 (2008): 42. Impreso.
- . *Insolaciones, nubes*. Prólogo de Goretti Ramírez, Madrid: Polibea, 2010. Impreso.
- . "Para un posible porqué de las palabras sin porqué (fragmento de poética)". 14 Oct. 2010. Red.
 http://rafaeljosediaz.blogspot.com/2010_07_01_archive.html
- Doce, Jordi. "La llamada blanca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 600 (2000): 136-138. Impreso.
- Mayhew, Jonathan. *The Poetics of Self-Consciousness. Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994. Impreso.
- . *The Twilight of the Avant-Garde. Spanish Poetry 1980-2000*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009. Impreso.
- Méndez Rubio, Antonio. *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad (1993-2003)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2004. Impreso.
- Moga, Eduardo. *Poesía Pasión. Doce jóvenes poetas españoles*. Zaragoza: Libros del Innombrable, 2004. Impreso.

- Morales, Carlos Javier. "Moradas del insomne, de Rafael-José Díaz". *Cuadernos Hispanoamericanos* 679 (2007): 157-158. Impreso.
- . "Una sensualidad lúcida a través del tiempo (*Antes del eclipse*, de Rafael-José Díaz)". *Clarín. Revista de nueva literatura* 74 (2008): 82-83. Impreso.
- Morales Barba, Rafael. *La musa funámbula. La poesía española entre 1980 y 2005*. Madrid: Huerga & Fierro, 2008. Impreso.
- Mujica, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1995. Impreso.
- . *Lo naciente. Pensando el acto creador*. Valencia: Pre-Textos, 2007. Impreso.
- Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*. Ed. Marta Agudo y Jordi Doce. Madrid: Abada Editores, 2010. Impreso.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New Brunswick: Transaction Books, 1995. Impreso.
- Valente, José Ángel. *Notas de un simulador*, Madrid: Ediciones La Palma, 1997. Impreso.