



MARIO MARTÍN GIJÓN

Universidad de Extremadura

 0000-0002-4155-1509

Las metamorfosis de Eros Poéticas del cuerpo enamorado en Rafael-José Díaz, Ada Salas y Eduardo Moga

Eros' metamorphosis
The body-in-love poetics
in Rafael-José Díaz, Ada Salas, and Eduardo Moga

ABSTRACT: Until recent times, the representation of desire and erotics in Spanish poetry was quite scanty. Even now, there are few poets who explicitly deal with sex in their poetry. In this article, I analyse the work of three poets with different outlooks on desire: a homosexual male (Rafael-José Díaz), a heterosexual female poet (Ada Salas), and a heterosexual male poet (Eduardo Moga). Taking into account, among others, the theories of Roland Barthes (*A Lover's Discourse. Fragments*) and Anne Carson (*Eros the Bittersweet*), I attempt to emphasise the originality of the language treatment of bodies in love.

KEY WORDS: Spanish poetry, erotism, Rafael-José Díaz, Ada Salas, Eduardo Moga

Introducción

No hay poesía sin densidad. Condensar la expresión para compensar la dispersión, el descuartizamiento, el *écartèlement* sin cuartel pero con cien carteles, *banners*, enlaces que nos echan el lazo y que sufrimos bovinamente en nuestros días. Frente a eso, al entretenimiento vano que nos quiere tener entre las manos del capital, la poesía, cuando lo es, solo trata de lo esencial: Eros y Tánatos. La muerte que nos aguarda, nos acosa y nos espera, con la sabihondez de la gran conservadora, y el sexo, impulso rebelde y prometeico que, aunque no cambie el final, hace que todo nuestro ser niegue esa conclusión.

En la literatura española, la expresión de la sexualidad, por el importante y prolongado peso de la moral católica, tuvo que luchar hasta hace poco con todo tipo de tabúes, censuras y pudores. Así, los sonetos eróticos de Tomás Segovia, reunidos por primera vez en *Partición* (1983) llamaron la atención, a pesar de lo tardío de la fecha, por su descripción explícita de las relaciones sexuales, y *Porno ficción* (2011), de Diego Doncel fue el primer libro de poemas que tematizó las relaciones sexuales mediadas por el género pornográfico, en unos años en que el tema se puso de moda en el género del ensayo, con libros como *La ceremonia del porno* (2007) de Andrés Barba y Javier Montes, que obtuviera el prestigioso Premio Anagrama de Ensayo. De hecho, diríase que la poesía española, presa aún, aunque de manera vergonzante, de una concepción platónica del cuerpo, ha sido bastante reticente a la hora de celebrar sin tapujos la fiesta de los sentidos, como también los extremos del dolor corporal.

En este artículo, sin embargo, analizaremos la representación del deseo erótico y de las relaciones corporales en tres de los poetas españoles más destacados de la actualidad, en los que además aparecerán distintas variantes del amor físico: el homosexual entre hombres (Rafael-José Díaz), el heterosexual desde la perspectiva femenina (Ada Salas) y masculina (Eduardo Moga)¹. La selección de estos autores se debe a la importancia del componente erótico en su obra, y no indica, por supuesto, ninguna superioridad a otros muchos autores que hubieran podido ser seleccionados. En su elección ha influido, igualmente, mi conocimiento exhaustivo de las trayectorias de estos autores, a los que he dedicado trabajos anteriormente (artículos, reseñas, algún prólogo). La metodología utilizada será predominantemente descriptiva, dada la escasa bibliografía existente en el ámbito académico sobre estos poetas, aunque trazando a su vez la relación que la obra lírica de estos autores mantiene con las importantes teorías sobre el erotismo de autores como Anne Carson o Michel Onfray.

Cuerpos en el umbral. El erotismo solar de Rafael-José Díaz

Si la representación del sexo ha sido, como hemos dicho, minoritaria, clandestina y censurada hasta hace relativamente poco en la lírica española, esto puede decirse aún con mayor razón en el caso de las relaciones homosexuales. Existían, eso sí, precedentes preclaros como los *Sonetos del amor oscuro*, de Federico García Lorca, publicados de forma póstuma y, sobre todo, de Luis Cernuda, con sus *Placeres prohibidos* (1931) o sus *Poemas para un cuerpo*

¹ El amor lésbico, que queda ausente de este estudio, suscita aún ciertos tabúes a la vista de su tratamiento, netamente pudoroso y elíptico en las poetas de esta orientación.

(1956), dedicados a su amante mexicano Salvador. Actualmente, como es obvio, el amor homosexual ha ganado una amplia presencia en la lírica hispánica, por ejemplo en la literatura mexicana, con títulos tan destacados como *Cantar del Marrakech* (1993) de Juan Carlos Bautista o el exitoso *La sodomía en la Nueva España* (2010) de Luis Felipe Fabre.

En la poesía española actual, con todo, es Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971) el mejor representante de una poesía que, sin militar en una estética gay, celebra las relaciones amorosas entre hombres. En Díaz, estos encuentros tienen lugar en la playa, lugar propicio a la visión de los cuerpos y al gozo de los sentidos. Como describiera Anne-Marie Sohn, el auge del turismo de playa contribuyó decisivamente al desvelamiento progresivo de los cuerpos y en Francia, ya «en la década de 1930 la playa se convierte en un lugar de placer y relax e invita a exponer el cuerpo desnudo para presentar un bronceado perfecto, que pasa a ser el símbolo de unas vacaciones perfectas» (SOHN, 2006: 102). A la vez, ello hace que, dado que «los hombres y mujeres ya no pueden hacer trampas con sus cuerpos, los cánones de la belleza física condicionan cada vez más» (2006: 103). Estos condicionamientos son especialmente claros para los homosexuales, puesto que, según SOHN, «el cuerpo masculino está cada vez más influenciado por las imágenes que proponen los gays. El homosexual viril, deportista y musculoso, importado en la década de 1990 desde California, ha contaminado la moda y la publicidad» (2006: 130). Claro que, habría que recordar a la estudiosa francesa, ese canon no se ha inventado en California, sino que tiene profundas raíces en Occidente desde la Grecia clásica.

En el caso de Rafael-José Díaz, este escenario costero está aún más justificado por la vinculación con su natal territorio insular como componente impulsor de su 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» (DÍAZ, 2007: 55). En estos espacios desnudos, la irrupción de los cuerpos jóvenes masculinos provoca el deseo lejano del sujeto lírico. Roland Barthes desarrolló la idea del «cuerpo del otro» como «cuerpo divisado», atisbado desde lejos, analizado en su materialidad silenciosa, antes de que la voz del otro irrumpa esa contemplación morosa que implica a la vez un distanciamiento y un deseo sin trabas: «Son corps était divisé: d'un côté, son corps propre – sa peau, ses yeux – tendre, chaleureux, et, de l'autre, sa voix [...] je me mets à scruter longuement le corps aimé [...] j'étais fasciné – la fascination n'étant en somme que l'extrémité du détachement» (BARTHES, 1977: 85–86).

Es esa mirada de fascinación la que aparece en Rafael-José Díaz hacia los cuerpos en la playa, una mirada lánguida y deseosa, de claros ecos cernudianos que se evidencia por ejemplo en su «Poema de los cuerpos en verano», recogido en su último libro, *Un sudario* (2015), que comienza: «En una noche así, noche

de junio, los cuerpos se abandonan / al aire del verano, y la mirada los sigue / desde lejos, sinuosa como ellos» (DÍAZ, 2015: 73). El poema describe la lenta persecución de un cuerpo deseado: «Por un tiempo / vamos en pos del cuerpo que irradia desde lejos / su gracia o su tersura, su escultórica / silueta o, simplemente, la danza de sus pasos» (2015: 74). A esa distancia, quien sigue puede proyectar sobre la figura deseada todos sus sueños y sentirse un pequeño dios, «entonces somos ya algo más que mirada, / somos como demiurgos que creamos homúnculos / y no nos atrevemos a soplar en su frente, / para que cobren vida» (2015: 74). En ese texto, esos bellos jóvenes pasan, dejando esa melancolía que dejara la *passante* baudelairiana y con el aire cernudiano de dioses paganos, «semidioses que portan la alegría / y también la desgracia, la presencia y la ausencia / en el instante de su desaparición» (2015: 75). En otros momentos, el yo lírico entra en contacto con ellos, en esos típicos encuentros fugaces homosexuales en la playa que tienen un evidente sustrato autobiográfico, como puede comprobarse en sus diarios. Así, una anotación de agosto de 1998 describe con lirismo el encuentro con un joven en el que, como enunciara Barthes, es primero el cuerpo y, solo mucho después, ya saciado el deseo sexual, la voz y el nombre, lo que se conocen:

Por la tarde, voy hasta la playa de la Tejita. Mi intención es darme un baño rápido y subir hasta los altos de Granadilla y Vilaflor.

Pero son otros los designios de la luz. Bordeo la costa siguiendo los rastros de un cuerpo entrevisto. Un torso moreno y brillante. Un rostro de mirada áurea. Llego a una orilla distinta, una orilla de arena más oscura [...]. El cuerpo adora las aguas. Pequeño bodhisattva desnudo: sus manos se multiplican al contacto con la brisa. Cierra los ojos para mirar al horizonte.

Luego vienen las palabras. Mucho más tarde, el nombre: Sergio.

DÍAZ, 2017: 22–23

Tanto en la poesía como en la prosa de Díaz es primordial la atención al propio cuerpo. Adicto a una vida hedonista, en otro poema largo, «A la hora del sueño», narra cómo, en mitad de la noche, sale de su casa, donde en los últimos días no ha tenido otra satisfacción que la agridulce masturbación, «un deseo contenido / después de muchos días solitario, / sin otra compañía / que mi mano derecha, juguetona / pero siempre vicaria y maquinal» (DÍAZ, 2015: 47). Tras tomar el coche, «me encamino / a Playa de Vargas, que ofrece por las noches / ocasiones de encuentros, una mínima brecha / en la monotonía de la vida» (2015: 48–49). Allí llega a «unas ruinas absurdas / donde algunos espectros / se pasean en busca / de un instante de rápido placer» (2015: 49). Esa idea del sexo expeditivo como brecha necesaria en una vida monótona², puede ponerse en relación

² Rafael-José Díaz ejerce desde hace años como profesor de secundaria, primero en Madrid y luego en Tenerife.

con su concepción de la escritura poética, una «poética de la liminalidad» que he analizado en otro lugar (MARTÍN GIJÓN, 2012) y que Rafael-José Díaz ha seguido desde sus principios. Ya hace un cuarto de siglo, explicaba:

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 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.

DÍAZ, 1994: 63

La escritura, como el sexo, se situarían en una situación liminal y límite, que podría relacionarse con la idea de experiencia-límite de Michel Foucault, aunque en el poeta canario el sexo siempre está teñido de una idea de ternura lejos de la atracción sadomasoquista y deseo de impersonalidad del teórico francés³, del que igualmente le separa su nulo interés por tantear los dominios de Tánatos. Plenamente hedonista, la vivencia del cuerpo por Rafael-José Díaz, que atesora esos momentos únicos (el motivo del recuerdo y la melancolía que conlleva, en el que no podemos entrar ahora, domina muchos de sus poemas) se inscribiría a cambio perfectamente en la «erótica solar» del «cuerpo enamorado» que proponía Michel ONFRAY (2002: 34), y que consistiría en la «celebración de una erótica cortés que reactive la feliz voluptuosidad de las libidos gozosas, contemporáneas de las ricas horas de despreocupación de las que la carne conserva una irreprimible memoria».

Ada Salas. Por una nueva gramática del deseo

En su teoría sobre el deseo erótico, Anne CARSON (2015) partía de la poeta griega Safo, quien por primera vez llamó a Eros «agridulce» o, más exactamente «dulcemargo» (*glukupikron*), dado que cronológicamente el amor iría de la dulzura al amargor. No es casualidad que la poeta Ada Salas (1965, Cáceres), encabece con un verso de Safo («Mi pensamiento es doble») uno de los poemas clave que conforman su aclamado libro *Limbo y otros poemas* (2013), precisamente

³ De hecho, la lectura de Foucault fue por parte de Rafael-José Díaz bastante tardía. En el verano de 2013 me comentó que había empezado la lectura de la *Historia de la sexualidad* del pensador francés.

un poema donde la poeta se plantea cómo dar forma poética a la experiencia del deseo: «Elige ahora / una / modalidad del canto» (SALAS, 2013: 37).

Todo el poemario, que supone una evolución muy llamativa desde su poesía anterior, se articula sobre la búsqueda de una forma que nombre lo innombrable: la felicidad de un amor vivido como único y diferente, que compone perpetuamente «una escena no ensayada» (2013: 16) y que hace a la poeta «arder / con voluntad no conocida»⁴. Esta perplejidad ante una pasión avasalladora impele, en un imperativo de fidelidad, a buscar una nueva expresión impoluta de las adherencias de sentimientos anteriores, ya sea en imágenes o tropos. Y es que si Ada Salas confiesa que «no / había escrito / nunca / un poema de amor», ello se debe a la dificultad que supone «nombrar / lo que es respiración. Morada» y que fuerza a la solución menos mala de «encomendarse al símil / para aquello que sabes / nunca / ha tenido palabras» (2013: 47).

Sí, como he desarrollado en otro lugar (MARTÍN GIJÓN, 2011), la obra anterior de Ada Salas podía resumirse como una búsqueda de sí misma a través de la escritura, donde «el yo que vive se enfrentaba descarnadamente al yo que escribe» (SALAS, 2005: 10), en un escenario nocturno y en el que la conciencia de la mortalidad agudiza la frustración por la busca de la palabra exacta, en *Limbo y otros poemas*, la poeta descubre que no es en la soledad, sino en el enamoramiento, donde logramos alcanzar nuestro verdadero contorno pues, como dice Anne CARSON (2015: 55), «el yo se forma en el límite del deseo, y el conocimiento del yo surge del esfuerzo por dejarlo atrás». Esta búsqueda del yo, y esa fe no la ha perdido Ada Salas, ha de ser posible a través del lenguaje, aunque sea mediante transvaloraciones y quiebros semánticos y gramaticales. Así, el rebullir interno del deseo se evoca a veces con imágenes animales de una gran originalidad, como el «gemir de cachorros naciendo hacia su madre» (SALAS, 2013: 16) que describe con una imagen que desciende hacia el subconsciente el «ruido / de animales felices» que hacen dos cuerpos al amarse y que para Salas, al contrario que dijera Cernuda, no es triste sino gozoso. Si bien es cierto que ya en libros anteriores aparecía un amplio bestiario (cuervos, garzas, nutrias, peces, lobos o panteras) para corporeizar las emociones, en *Limbo y otros poemas* estamos ante un recurso mucho más contenido y novedoso. El ave, símbolo del poeta del que Salas abusara en sus primeros poemarios, aparece aquí como un enigma del apaciguamiento creativo y a la vez apremiado en que surgieron estos poemas: «veo / a un pájaro beberme / –mueve inquieto la cabeza que / lo apremia» (2013: 21). Más memorable resulta el «animal extraño / dentro / de la palabra otoño / se alimenta de ti / exactamente como / si entre todo lo hueco» (2013: 31). En estos últimos versos aparece una comparación inconclusa, logrado recurso por

⁴ El poemario surge a raíz de la relación amorosa entablada con el teórico Juan Manuel Cuesta Abad, de quien se extrae una cita («aún siempre por venir hacia un tiempo tardío») que encabeza el poema final de la primera parte del libro (SALAS, 2013: 41).

el que esa sintaxis aparentemente incompleta indica el hueco que intenta llenar vana y persistentemente el deseo insatisfecho. En otro momento se dice: «Oyes / como si un rígido cristal» (2013: 33) y esta comparación trunca deja en el aire “*the eternal note of sadness in*”, epígrafe de Mathew Arnold antepuesto a ese poema y que resuena como en toda pasión en la que los amantes nunca tienen suficiente. Esa gramática del deseo adopta sus propias conjugaciones: «Pero yo me depredo tú / te depredas conmigo los dos / –no hace falta / decirlo– depredamos hasta el último nervio / del otro» (2013: 32).

De los símbolos más importantes es la herida de amor, imposible de suturar y que «une esos dos cuerpos / caídos sobre / tierra» (2013: 19). Una imagen que parte, claro, del tópico platónico del desgajamiento primordial que superan los amantes mediante la unión, pero que ha alcanzado una enriquecedora fortuna y matizamiento en algunas de las mejores poetisas españolas actuales, desde Chantal Maillard, donde la herida simboliza el «mal del deseo», que transmite la carencia en mitad de la plenitud, pasando por la desolada voz de Esperanza López Parada, que se plantea si «acaso la herida nos confirma, / nos da más realidad», para alcanzar su mayor desarrollo en *Los heridos graves* de Julieta Valero, cuyo central poema «Deseo» evoca una historia de amor descrita en la que la atracción invencible pugna con el miedo a herir al ser amado. En Ada Salas, la herida, siguiendo la idea de la poeta rusa Marina Tsvietáieva, a la que se cita, y según la cual la mujer es «un animal herido en el vientre», hace más propensa a la poeta a la conciencia del hueco y la soledad, del vacío y del «muro / en que viene a parar todo lenguaje». Incluso al contemplar las estrellas aparece «una cicatriz atravesando / el cielo». Pero esta herida es al mismo tiempo un vacío que ensancha la vida, una confusión enriquecedora: «El desorden trabaja como crece una herida / hacia / adentro y hacia / afuera» (SALAS, 2013: 50). La fusión con el amante, en términos platónicos, resulta siempre incompleta, y lleva a veces a lamentar la persistencia de la individualidad, «la brecha / del desastre» que los separa, deseando en vano «si / pudiéramos fundar alguna cosa» o, en su defecto, «rompernos / limpiamente / contra el otro» (2013: 51). Con todos sus matices, estamos ante una gozosa herida de amor, que adquiere múltiples significados, de modo que lo espiritual, casi místico, no excluye lo sexual: «tú / rozaste / mi herida hasta la aurora», según se evoca en «Albada» (2013: 20). No es casual que aparezcan dos poemas titulados «Albada» y «Albada II», encuadrables en ese tópico de la lírica cortés provenzal. En los párrafos que Roland Barthes dedicara a «l’aubade», definía el despertar como «*modes divers sous lesquels le sujet amoureux se retrouve, au réveil, réinvesti par le souci de sa passion*» (BARTHES, 1977: 241).

La transcripción lineal no transmite, con todo, los valores significativos de la disposición visual del poema, el valor de los espacios en blanco, o el recurso muy frecuente de los versos ocupados por un vocablo que concentra toda la fuerza expresiva, como cuando se menciona «un ligero descuido se / nos / atraviesa

en la tráquea» (SALAS, 2013: 14). Esos recursos osadamente adoptados con un léxico de gran carga de intensidad ha llevado a Raúl QUINTO (2014) a afirmar que Ada Salas alcanza en *Limbo* «unos picos expresivos como nunca antes en su obra». Quizás la mayor expresividad se alcance en la «Coda: Chanson du désir» que cierra *Limbo* y que, como sugiere el epígrafe de Blanca Varela («Pienso en la flor que se abre en mi cuerpo») tematiza la transformación interior de la amante. Con ecos de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, la vida de la enamorada se describe como «vivir en otro / dentro de uno mismo / (lo que era / interior / expuesto ante la luz)» (SALAS, 2013: 47) y el erotismo, en formulación que hubiera suscrito Bataille, como «profanación» y «no hacerse / sino / deshacerse» (2013: 49). La poeta es consciente de la inefabilidad de la pasión amorosa, pues «el deseo es lo mudo», que sólo puede evocarse mediante el trabajo sobre las metáforas: un volcán, «un extraño jardín un extraño mercado» (2013: 50). Lejos de cualquier sentimentalismo, Ada Salas es consciente de la violencia implícita en el erotismo. Por ello, el sexo es «la ceremonia / del error / la brecha / del desastre» (2013: 51), una experiencia límite asumida con todos sus riesgos. Con una bella hipérbole, la mirada del amado se compara con las trompetas de Jericó o incluso con el Apocalipsis: «Tú mirabas / y lejos / el áspero tronar de las trompetas. / Mirabas. / Y estaba por llegar la destrucción del mundo» (2013: 18). La poeta, por ello, se siente como alguien que «en el borde del cráter [...] / canta / y su canto remueve la pólvora» (2013: 50).

Eduardo Moga. El triunfo de Eros

Al inicio de *El cuerpo fragmentario*, el poeta gaditano Jenaro TALENS (1980: 15) se prometía «nunca olvidar mi cuerpo / construir pensamiento sobre los excedentes de placer». Quizás ningún autor haya cumplido esa máxima en mayor medida que Eduardo Moga (1962, Barcelona), cuya obra poética, amplia y multiforme, puede resumirse en esa dicotomía que titulaba tanto uno de sus libros fundamentales como su más amplia antología: *El corazón, la nada*. El corazón, o la vitalidad bullente que bombea hacia las partes más gozosas de nuestro cuerpo y que, volcándose sobre otra persona, supera nuestros límites. Prueba de la importancia cuantitativa y cualitativa del erotismo en su poesía es su reciente libro, *Lo profundo es la piel. Antología de poesía erótica* (2017), que toma su título de una frase de Paul Valéry («Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est sa peau») y que reúne una muestra que acredita al escritor barcelonés como uno de los mejores poetas eróticos de una literatura como la española tan poco pródiga en ellos. Hay que señalar que Eduardo Moga ya había publicado una antología erótica anterior, titulada *El poeta esteta. Florilegio de*

poesía pectoral y un apéndice para la felación (2010), aunque de difusión muy minoritaria.

En esta época de nacionalismos, «el país más pequeño del mundo», como dice una canción polaca⁵, es el que construyen los amantes, un país paradisiaco, «vergel de relámpagos» (MOGA, 2017: 14), cuya legislación es la que impone el instinto liberado, que hace que todo encaje con la facilidad del miembro viril en la cavidad femenina: «la materia se dota de razón: la carne confusa se ordena / se adhiere, matemática, a la piel, / y los ojos, finalmente, ven» (2017: 14). La poesía de Eduardo Moga no es solo «erótica» sino, en muchos momentos, «pornográfica», en los mejores de los sentidos. La vista y el tacto se nos activan durante la lectura con una imaginería que celebra la belleza de las vulvas abiertas y los penes erectos. A propósito de Sade se ha hablado de la pureza del libertino y en Moga, la limpidez de la dicción, que deja en ridículo toda hipocresía, resalta «la antigua obscenidad que nos sumergía en la pureza» (2017: 33).

La época más fértil en la obra erótica de Moga es el tránsito entre uno y otro milenios, coincidiendo con su decantación hacia el poema en prosa y el verso libre, donde el esplendor imaginativo del versátil autor catalán encuentra mejor cauce que en la coacción de las formas cortas como el soneto o el haikú. *El corazón, la nada* (1999) intenta conservar la belleza, no por efímera menos imbatible, de ciertas experiencias concretas. No importa si han durado solo una noche, «noche de una sola sílaba», «noche para la muerte del cero» (MOGA, 1999: 32) que sigue latiendo en el recuerdo e iluminando el tiempo posterior. Se celebra la imperfección de la amante «sujeta al barro» (1999: 33), dando la vuelta al mito adánico: sí, somos barro, pero orgullosos de serlo, y más nos vale volvernos hacia el cieno primordial que hacia el cielo inalcanzable y donde nos asfixiaríamos. En *Unánime fuego* (1999) y en *La montaña hendida* (2002), la imaginería de Moga alcanza sus cotas más altas de irracionalidad, trasunto de la rememorada intensidad de una experiencia en la que «todas mis fronteras sentían el empuje de una música carnal, de un lenguaje que se nutría de eclosiones oscuras» (MOGA, 2017: 38). La inefabilidad de la experiencia sexual, en la que concuerdan todos estos poetas, para los que está claro que cuando hablan los cuerpos calla el lenguaje, «salté, en fin, hasta el lugar donde las palabras no negocian» (2017: 38) no impide que intente conjugar ambas experiencias máximas (escritura y sexo) pues, como dice Moga en su revelador epílogo a su antología: «Escribo poesía erótica porque aspiro a reproducir en la página el momento cegador de la posesión, y de cuanto –gesto a gesto, labio a labio, piel a piel– conduce a ese espasmo providencial» (2017: 94). Esa reproducción en la página alcanza una visualidad tan impúdica como refrescante nada usuales en la lírica española. Así, el poema que abre *La montaña hendida*, con la descripción del *cunnilingus* que imita en el poema la técnica del *close up* del cine pornográfico:

⁵ Me refero a “Najmniejsze państwo świata” (1997), del grupo Varius Manx.

La saliva, vertical, ilumina las mucosas.
 Los ojos arden en la humedad.
 El coño es enorme, como la sal,
 y los dientes, tiernos, curan su ceguera:
 el fuego moja el fuego, / llueve la sed.
 Chupo la raíz, donde el agua
 posee la lentitud del mundo.
 Construyo la lengua
 en el agua interminable.

MOGA, 2002: 45

La conclusión del poema es impactante. La ambivalencia del vocablo «lengua» en español, intraducible en otras lenguas hace que la lengua corporal del sujeto se construya a la vez que su articulación lingüística. Pocas veces el cuerpo ha sido texto hasta ese grado.

Bibliografía

- BARTHES, Roland 1977. *Fragments d'un discours amoureux*. París, Seuil.
- BAUTISTA, Juan Carlos 1993. *Cantar del Marrakech*. México, Tierra Adentro.
- CARSON, Anne 2015. *Eros. Poética del deseo*. Traducción de Inmaculada C. PÉREZ PARRA. Madrid, Dioptrías.
- DÍAZ, Rafael-José 1994. «Poética». En: *Paradiso. Siete poetas*. Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed). Santa Cruz de Tenerife, Syntaxis, pp. 63–64.
- DÍAZ, Rafael-José 2007. *Rutas y rituales. Ensayos (1993–2003)*. Santa Cruz de Tenerife, Idea.
- DÍAZ, Rafael-José 2015. *Un sudario*. Valencia, Pre-Textos.
- DÍAZ, Rafael-José 2017. *Dos o tres labios. Ocho cuadernos de un diario, 1998–2006*. Madrid, Verbum.
- FABRE, Luis Felipe 2010. *La sodomía en la Nueva España*. Valencia, Pre-Textos.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2011. «Tres poetas extremeñas en el siglo XXI (Pureza Canelo, Ada Salas, Irene Sánchez Carrón)». *Alborayque*, n.º 5, pp. 287–316.
- MARTÍN GIJÓN, Mario 2012. «Una poética de la liminalidad. La trayectoria de Rafael-José Díaz». *Hipertexto*, n.º 12, pp. 90–102.
- MOGA, Eduardo 1999. *El corazón, la nada*. Madrid, Bartleby Editores.
- MOGA, Eduardo 2002. *La montaña hendida*. Vitoria, Bassarai Ediciones.
- MOGA, Eduardo 2010. *El poeta esteta. Florilegio de poesía pectoral y un apéndice para la felación*. Madrid, Fundación Inquietudes.
- MOGA, Eduardo 2017. *Lo profundo es la piel. Antología de poesía erótica*. Prólogo de Christian T. ARJONA. Barcelona, Libros de Aldarán.
- ONFRAY, Michel 2002. *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Ximo BROTONS (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- QUINTO, Raúl 2014. «El poema como síntoma del vértigo». *Quimera*, n.º 364, p. 45.

-
- SALAS, Ada 2005. *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*. Madrid, Hiperión.
- SALAS, Ada 2013. *Limbo y otros poemas*. Valencia, Pre-Textos.
- SOHN, Anne-Marie 2006. «El cuerpo sexuado». En: *Historia del Cuerpo. (III). Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. Jean-Jacques COURTINE (ed.). Traducción de Alicia MARTORELL y Mónica RUBIO. Madrid, Taurus, pp. 101–133.
- TALENS, Jenaro 1980. *El cuerpo fragmentario (1973–1975)*. Valencia, Fernando Torres Editor.

Síntesis curricular

Mario MARTÍN GIJÓN es profesor en la Universidad de Extremadura. Sus campos de investigación son la poesía contemporánea y la literatura del exilio republicano español. Autor de media docena de monografías de investigación, ha publicado también varios libros de poesía y narrativa.