

HARÉ UN POEMA DE LA PURA NADA

HARÉ UN POEMA DE LA PURA NADA

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Edición de

Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez



Rafael Alarcón Sierra • Daniel Fernández Rodríguez • Virginie
Giuliana • Araceli Iravedra • Juan José Lanz • Javier Letrán
Ana Merino • Alberto Montaner • Adalid Nievas Rojas • Pablo
Núñez Díaz • Rodrigo Olay Valdés • Jesús Ponce Cárdenas
Antonio Rivero Taravillo • Adrián J. Sáez • Antonio Sánchez
Jiménez • Luis Miguel Suárez Martínez • Julio Vélez Sainz



Colección ILUMINACIONES

(*Filología, crítica y ensayo*)

SERIE BIBLIOTECA CRÍTICA LUIS ALBERTO DE CUENCA

Director:

Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia)

Secretario:

Rodrigo Olay Valdés (Universidad de Oviedo)

Comité científico:

Antonio Carreira (CECE) · Francisco J. Díez de Revenga (Universidad de Murcia) · Luis Galván (Universidad de Navarra) · Luis Gómez Canseco (Universidad de Huelva) · Luis Iglesias Feijoo (Universidad de Santiago de Compostela) · Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo) · Juan José Lanz (Universidad del País Vasco) · Victoria León Varela (traductora) · Javier Letrán (University of St. Andrews) · Itziar López Guil (Universität Zürich) · Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza) · Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid) · Luis Miguel Suárez (Universidad de León) · Ángel L. Prieto de Paula (Universidad de Alicante) · Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) · Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel) · Julio Vélez-Sainz (Universidad Complutense de Madrid)

Libro publicado con el apoyo del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati de la Università Ca' Foscari Venezia y de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel

© Los autores

© Edición: Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez

© 2019. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

DEPÓSITO LEGAL: SE ****-2019 • ISBN: 978-84-17

Impreso en España • Printed in Spain

POESÍA DE TODO Y DE NADA:
LA INTERTEXTUALIDAD EN LA POESÍA
DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

Université de Neuchâtel

I

SIN que importe si el poeta nace o se hace, es claro que la poesía luisalbertiana se basa en la literatura y la lectura, puesto que —como gusta decir— lee «muchos días, mucho; pocos días, poco»¹. Tanto da si responde a una *imitatio* de aire clásico o al *collage* desjerarquizado de la postmodernidad, la cosa es que la intertextualidad es un santo y seña fundamental del arte cuenquista². De ahí que en comentarios diseminados por todas partes, a cara descubierta o cifrado con disimulo, Luis Alberto de Cuenca deje claro que la intertextualidad es una clave mayor de su poesía. Hay que comenzar recordando la «Nota» explicativa de *Scholia* (1978: 7), donde sostenía que «glosar» era entonces «la única actividad creativa —en lo literario—» que le parecía «honesta y divertida», mientras la «tan buscada originalidad es una fábula sin el menor sentido, torpe y vulgar». Y, por mucho que

1. Con variaciones en la formulación: «Muchos días, muchas; pocos días, ninguna», dice en otra ocasión acerca de las horas diarias que dedica a la lectura (en Heredia, 2013, entrevista).

2. Entre otros, ver Lanz (2000) y Letrán (2005).

1 se trate de una defensa de su *manera* de entonces (novísima, erudita,
2 tenebrosa o como se quiera denominar), en verdad vale para toda su
3 poética, porque –otra vez en voz propia– dice que «hacer versos es una
4 fiesta, algo muy parecido a la felicidad», de modo que «el papel en
5 blanco no es una cárcel metafísica sino un campo de juego, y [...] dar
6 rienda suelta a lo que anida en tu interior no es un drama existencial
7 sino un acto de liberación no exento de alegría» («Nota del autor»,
8 *Cuaderno de vacaciones*, 2014: 7-8). En bandeja, son tres las claves que
9 se dan la mano: el disfrute, el ingenio y la intertextualidad.

10 «Haré un poema de la pura nada» es la traducción literal de una
11 canción de Guillermo de Aquitania que Luis Alberto de Cuenca ver-
12 siona felizmente en *Sin miedo ni esperanza* (2002) y que ejemplifica la
13 fuerza de la intertextualidad en su poesía:

14 *Sobre ti, sobre mí, sobre el infierno*
15 *de nuestro amor y sobre el paraíso*
16 *de nuestro amor, sobre el milagro inútil*
17 *de haberte conocido y el abismo*
18 *de haber viajado al alba y al crepúsculo*
19 *con un monstruo tan dulce y tan dañino,*
20 *sobre la huella que dejó tu cuerpo*
21 *en mi cama y en todos mis sentidos,*
22 *sobre el vestido negro ribeteado*
23 *de encaje con que andabas por el filo*
24 *de la traición, sobre tu piel blanquísima*
25 *y sobre el tiempo que perdí contigo...*
26 *Sobre todas las cosas que anteceden*
27 *y sobre nada (¿acaso no es lo mismo?)*
28 *escribiré un poema, recordando*
29 *la canción de Guillermo, con el frío*
30 *de la distancia y con la sensación*
de no haberlas vivido.

Ahora, todavía más oportuno es «Con todo y sobre todo» (*Bloc de otoño*, 2018), que –aunque no haga tanta falta– desnuda claramente el alambique del poeta:

Ha llegado el momento de hacer versos
con todo y sobre todo: con la prosa
del juez Di (tan precisa, tan científica),
con las viñetas de mis adorados
Milton Caniff, Frank Robbins y Alex Raymond,
con el Bompiani y con The Grove Dictionary
of Music and Musicians, con las obras
completas de Voltaire y Bach y Mozart,
con Rómulo Gallegos (Doña Bárbara),
contigo, por supuesto, que renaces
sin cesar cada día de la espuma
del mar de mis deseos más ocultos,
con el Shakespeare de Hugo y con el Lovecraft
de Houellebecq, con los besos y los cócteles
que dieron brillo a nuestra juventud,
con los amigos, mina de oro puro
y generosidad inagotable...
Ha llegado el momento de hacer versos
que alimenten, para que no se quede
nadie con hambre en esta última cena.
De hacer versos que anulen los confines
que separan el día de la noche.
De hacer versos que canten a la vez
el amor y el honor, y que los hagan
definitivamente compatibles.
De hacer versos que formen,
alrededor del mundo,
una muralla china de recuerdos
que pueda verse desde las estrellas.

1 Por eso, realmente, la poesía cuenquista está hecha de todo y de
2 nada: de todo, porque echa mano de una cultura varia que abraza
3 desde la erudición más recóndita hasta la serie *Game of Thrones*; y de
4 nada, porque los ingredientes se presentan según una receta que, si no
5 siempre quiere ocultarlos, logra hacerlos pasar por la cosa más normal
6 del mundo, «como si nada». Ciertamente es que lo hace desde siempre, por-
7 que la poética de Luis Alberto de Cuenca se mantiene una y coheren-
8 te en todo momento, y «la persistencia de referencias intertextuales,
9 usadas de un modo u otro, demuestra que las dos etapas de la poesía
10 luisalbertiana no son sino dos laderas del mismo monte» (Sánchez Ji-
11 ménez, 2018: 302), pero la estética libresca se vuelve más y más natural
12 (más integrada) con el giro de línea clara desde *La caja de plata* (1985).

13 Esta estética *sprezzosa* (de simpleza aparente) es tan fácil como difí-
14 cil, por lo que tiene dos ventajas añadidas: primero, que –un poco a la
15 manera de Borges– la poesía luisalbertiana es un laberinto de guiños
16 literarios que relampaguean sin cesar y orientan al lector a toda suerte
17 de nombres y textos; segundo, que los poemas cuenquistas logran satis-
18 facer tanto a los amantes de la curiosidad más docta como a los lectores
19 más terrenales, siempre y cuando se supere la complejidad del reto³.

22 2

23 Es de lo más normal, entonces, que la crítica se haya lanzado de ca-
24 beza a examinar con lupa las relaciones intertextuales cifradas en la
25 poesía cuenquista, desde la panoplia de estrategias generales puestas
26 en juego (Gómez-Montero, 1994; Lanz, 2000 y 2009; Letrán, 2005)
27 hasta casos concretos tomados del rico arsenal de la tradición clásica
28

29
30 3. Sobre este desafío, ver Nagel (2017).

(siempre a la vanguardia Suárez Martínez, 2008, 2010, 2014 y 2017),
un poco –muy poco– del mundo medieval (Marc, 2010), un mano-
juego sobre el Siglo de Oro (Dadson, 2005 [1997]; Rey Hazas, 2013;
Sánchez Jiménez, 2018; Sáez, 2019), una mirada a Bécquer en el *fin de*
siècle (Fiddian, 1993), la necesaria ración sobre el Borges poeta (Sáez,
2018a) y algún que otro contacto con sus contemporáneos (Álvarez
Ramos, 2016), sin entrar en esta ocasión a tocar las variopintas rela-
ciones con el cine y otras artes⁴.

Según se puede ver, la mirada se ha centrado decididamente en los
antecedentes grecolatinos, toda vez que la condición de filólogo clá-
sico del poeta era una buena razón, pero es igualmente cierto que su
voracidad lectora va mucho más allá: lírica trovadoresca, los clásicos
áureos, Campoamor y otros colegas del siglo XIX, y un largo etcétera.
Pero con un matiz, pues el poeta confiesa ser «pésimo lector de litera-
turas modernas» (1976: 527) y «mal lector de poesía contemporánea en
la medida en que la poesía contemporánea no suele preparar bien estos
cócteles», en referencia a la «sabia conjunción de sinceridad, claridad,
técnica y sensibilidad» de la buena poesía (1998: 395). Además, en otro
lugar admite por vía de un locutor poético: «Lo mío es el pasado»
(«Mis viajes por el tiempo», v. 34, en *Cuaderno de vacaciones*).

No obstante, el canon poético de Luis Alberto de Cuenca es ecléc-
tico y múltiple, como muestra esta exhibición de nombres propios en
«Me acuerdo de Bram Stoker» (*El reino blanco*, 2010):

Cuando el mundo era joven, [...]
[...]
alguien puso en mis manos una edición de Drácula,
la novela de Stoker, con prólogo de Pere

4. A modo de ejemplo, ver Merino (2013), Letrán (2015), Bagué Quílez (2018)
y Sáez (2018b).

*Gimferrer, mi maestro (junto con Pound, Cirlot,
Ruben Darío, Borges y muchísimos otros
nombres que ahora no vienen al caso).*

(vv. 1 y 6-10)

Sea como fuere, el parnaso cuenquista seguramente vaya encabezado por los poetas epigramáticos y por Lope de Vega, Borges, Cirlot y Gimferrer. Así pues, la invitación a la exploración intertextual más allá de los clásicos está servida en bandeja de plata.

3

EXPLORARLA era el fin de un encuentro celebrado a orillas del lago de Neuchâtel («*Farai un vers de dreyt nien*»: *la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, 10-11 de septiembre de 2018, popularmente conocido como «LAC au lac») a caballo entre la Université de Neuchâtel y el Centre Dürrenmatt, y con la participación protagónica de Luis Alberto de Cuenca, encuentro que –con algunos cambios– luego se ha visto enriquecido con otras generosas aportaciones. Amén de todas las colaboraciones, hay que agradecer el infatigable trabajo de Julie Botteron, Jacobo Llamas y Cipriano López Lorenzo, así como de Linda Campbell, Floriane Desaulles y las instituciones que hicieron posible la reunión, con el FNS (Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique) al frente como financiador principal del evento: gracias a todos.

El volumen se abre con «De la saturación culturalista a la ironía intertextual: título, texto y transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», una reflexión de Juan José Lanz centrada en las funciones de los títulos de los poemas de Luis Alberto. El artículo parte no solo de la titulología, sino del concepto de «memoria cultural» (Assmann

1995, glosado por Heller, 2003), una manera individual de relacionarse con el pasado que nos recuerda la conexión de Luis Alberto con la poesía de los novísimos, cuyo culturalismo individualista y un tanto melancólico le debe mucho a figuras clave en la tradición contemporánea de la intertextualidad como son T.S. Eliot y, sobre todo, Ezra Pound. Basándose en estos conceptos y en la narratología, el trabajo de Lanz propone una útil taxonomía de los títulos luisalbertianos. En ella destaca la sección dedicada a los títulos-cita (que pueden ser marcados o no-marcados, esto es, explícitos o implícitos, ambos habituales en el corpus del poeta), a la que Lanz añade una contextualización de este tipo de títulos de Luis Alberto en el panorama de la poesía de los novísimos, amén de un análisis detallado de usos concretos en los primeros libros del poeta. Es el caso del examen de la utilización de referencias medievales (Villon y la canción de gesta francesa) en *Los retratos*, o de diversos tipos de ecos clásicos y modernos en *Elsinore y Scholia*, aunque Lanz también se ocupa de estas huellas en poemas de la «línea clara», y en concreto de *La caja de plata*, *El otro sueño*, *La vida en llamas...* o incluso de canciones de la Orquesta Mondragón, conjunto que nos sirve para recordar que la presencia de la intertextualidad es un elemento clave en toda la obra de Luis Alberto, e incluso un rasgo definitorio de su poética.

Si la riqueza conceptual, la amplitud del corpus y su interés por los títulos sirven para explicar que hayamos elegido el artículo de Lanz para abrir el volumen, la profundidad del análisis y la cronología de las referencias justifica la posición que ocupa en el mismo el siguiente trabajo, que es «La tradición clásica en *Bloc de otoño* de Luis Alberto de Cuenca», que firma Luis Miguel Suárez Martínez. Su artículo analiza el último libro de Luis Alberto con numerosas paradas en el volumen anterior, *Cuaderno de vacaciones* (2014), decisión que parece acertada por el paralelismo explícito (nótese el título) entre estas

1 dos obras. Como es habitual en Luis Alberto, los dos libros incluyen
2 diversas referencias tanto a textos de otros autores como a la propia
3 poesía del autor, pero Suárez Martínez se centra concretamente en
4 las alusiones a la tradición clásica, que son particularmente abundantes
5 en este *Bloc de otoño*. Suárez Martínez destaca entre ellas las
6 que remiten a los líricos grecolatinos (Catulo, Safo, Mimnermo de
7 Colofón, Simónides de Ceos, Arquíloco de Paros, Íbico, Alcman),
8 aunque también analiza referencias a Homero o a los comediógrafos,
9 e incluso a las escuelas filosóficas postplatónicas. En estos poemas
10 Suárez Martínez resalta la técnica de las variaciones, tanto en el sentido
11 de que las poesías de Luis Alberto son variaciones (la mayoría,
12 explícitas) sobre temas o versos de los clásicos, como en el sentido de
13 que algunos de estos poemas vuelven a visitar un lugar ya tratado
14 por el autor. Además de analizar en profundidad todos estos casos,
15 Suárez Martínez evidencia las relaciones que estos textos establecen
16 entre sí y con otros poemas anteriores de Luis Alberto, en lo que parece
17 un guiño del poeta madrileño para llamar la atención acerca de
18 la unidad de toda su obra.

19 Asimismo se centra en *Bloc de otoño* el trabajo de Pablo Núñez
20 Díaz, «*Bloc de otoño*, en el crisol de la visión divina». Esta vez, el foco
21 de interés son las referencias bíblicas en la obra, ya exploradas por
22 Núñez Díaz (2018) en la poesía anterior de Luis Alberto. Pese a las diferencias
23 de corpus, los dos artículos de Núñez Díaz tienen en común el hecho de señalar
24 la tensión entre escepticismo y fe en los poemas, materia a la que el trabajo que nos ocupa añade un nuevo énfasis: la
25 exploración de temas que resultan absolutamente centrales en toda la
26 obra de Luis Alberto, como son la amistad, el amor, la evocación de la
27 infancia o la reflexión sobre la inmortalidad del alma. Centrándose en
28 estos temas, Núñez Díaz va analizando los poemas pertinentes y poniendo
29 en evidencia cómo funcionan en ellos las referencias bíblicas.
30

1 La erudición luisalbertiana encuentra un digno exégeta (o exegeta,
2 como puntualizaría Luis Alberto) en Alberto Montaner, cuyo saber
3 de medievalista se extiende hasta la literatura bizantina, que explora
4 en «La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca». Haciendo valer su
5 justificada celebridad como experto en la epopeya, Montaner va desgranando
6 la concepción de la épica en el poeta madrileño, explicando
7 cómo procede de una interpretación de Cecil M. Bowra del término
8 heleno *spoudaios*, interpretación, por otra parte, perfectamente basada
9 en los clásicos y extrapolable a otras tradiciones que también domina
10 Montaner: la epopeya rusa, los tebeos, el cine negro, todas ellas importantes
11 en la poesía de Luis Alberto. Con este bagaje, Montaner se fija en un corpus
12 formado por diversas alusiones en ensayos de *El héroe y sus máscaras* (1991) y
13 *Bazar* (1995), y, sobre todo, por dos poemas memorables y de tema abiertamente
14 bizantino como son «Caída de Bizancio en poder de los godos (380. A. D.)» y
15 «El espatrio».

16 La continuación incluimos el trabajo de Adrián J. Sáez sobre uno de
17 los poemas italianos más llamativos e influyentes de la historia: «S'i'
18 fosse foco, arderei'l mondo», de Cecco Angiolieri. Sáez comienza desglosando
19 la fortuna crítica de Cecco y, particularmente, su recepción en Luis Alberto,
20 pues el poeta del barrio de Salamanca ha dedicado diversos asedios al excéntrico
21 vate italiano. Así, tenemos versiones de «Non vorrebbe però a nessun patto
22 rinnamorarsi di Becchina» y «E ricorda quanto ella lo fece patire con le sue
23 infedeltà», textos que sirven, como es habitual en Luis Alberto (Olay Valdés,
24 2017: 24), de punto de partida para su propia poesía. Sin embargo, más que
25 en estos poemas Sáez se centra en el célebre soneto citado, un texto que Luis
26 Alberto adapta en su «Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana
27 a Cecco Angiolieri» («Si fuese fuego, te calentaría»), aunque lo hace
28 con un distanciamiento evidente que lleva el poema a un tono y temática
29 muy luisalbertianos.
30

1 Tras este asedio a las fuentes stilnovistas de la poesía de Luis Al-
2 berto, Adalid Nievas Rojas se ocupa de la influencia en el escritor
3 madrileño de un poeta áureo al que alineara con Lope y compañía en
4 su elenco de «poetas del gol»: el capitán Francisco de Aldana. En un
5 artículo titulado «Aceros al sol de la batalla: el capitán Aldana en la
6 poesía guerrera de Luis Alberto de Cuenca», Nievas Rojas comienza
7 subrayando la fidelidad de Luis Alberto a Aldana, al que cita en di-
8 versas ocasiones entre sus poetas favoritos. Este fervor, y el contexto
9 en que suele presentarse, sugiere, en primer lugar, que Aldana desem-
10 peña para Luis Alberto una función metapoética, es decir, que sirve
11 de símbolo de una estética de la «línea clara» a la que se adscribiría el
12 madrileño. Además, y en segundo lugar, Nievas Rojas revela que el
13 objeto de la fascinación concreta de Luis Alberto es la poesía guerrera
14 del Divino Capitán, lo que ayuda al lector a reflexionar sobre la im-
15 portancia de la poesía épica y las metáforas bélicas en la poesía luisal-
16 bertiana, donde sirven no solo para simbolizar la contienda amorosa,
17 sino el heroísmo moral e interior, que es otro de los grandes temas de
18 la obra de Luis Alberto.

19 A continuación, el artículo de Antonio Sánchez Jiménez («Jekyll
20 y Hyde: persistencia de un motivo de Stevenson en la poesía de Luis
21 Alberto de Cuenca») se centra en un caso de intertextualidad mucho
22 más moderno: el del célebre *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*
23 (1886), de Robert Louis Stevenson. Tras señalar la persistente apari-
24 ción de este libro en la prosa y bibliofilia de Luis Alberto, Sánchez
25 Jiménez estudia su impronta literaria en la poesía del madrileño, cen-
26 trándose en los tres poemas que mencionan explícitamente el libro o
27 sus personajes centrales (en *La caja de plata*, *El hacha y la rosa* y *Sin*
28 *miedo ni esperanza*) y poniendo de relieve la flexibilidad del motivo,
29 que es el del doble. Se trata de un tema esencial en la poesía de Luis
30 Alberto que convendría estudiar en profundidad, debido a su impor-

1 tancia como símbolo de la reflexión, pero también debido a su relación
2 con una literatura tan central para el poeta madrileño como es la fan-
3 tástica, en la cual el doble es un tópico básico.

4 Por su parte, en «Irónico y decadente: visiones finiseculares en la
5 poesía de Luis Alberto de Cuenca», Jesús Ponce Cárdenas examina
6 la impronta de la literatura y pintura del fin de siglo en la poesía del
7 vate madrileño. Concretamente, Ponce Cárdenas se fija en Gabriele
8 D'Annunzio, en Marcel Schwob, en diversas imágenes victorianas y
9 decadentes, y en las alusiones a varios elementos de la estética fini-
10 secular. El trabajo comienza centrándose en D'Annunzio y *Elsinore*,
11 libro que ejemplifica el culturalismo inicial de Luis Alberto, especial-
12 mente con referencias a los poetas raros y malditos que utilizaban los
13 novísimos para huir del ambiente de realismo social del momento.
14 Ponce Cárdenas llama la atención acerca del hecho de que los poetas
15 decadentistas de fin de siglo (Verlaine, D'Annunzio, Wilde, Manuel
16 Machado) no eran los únicos que admiraba la generación de Gimfer-
17 rrer y Carnero, que en parte es también la de Luis Alberto, pues estos
18 autores compartían plantel con los escritores barrocos, del 27 y surrea-
19 listas. Sin embargo, Ponce Cárdenas se centra en D'Annunzio para
20 mostrar su influencia en *Elsinore*, desde cuyo «Envío» inicial resulta
21 evidente la presencia del italiano, unida, por cierto, a la de los prerra-
22 faelitas, a los que también dedica su atención Ponce Cárdenas. Antes
23 es el turno de Marcel Schwob y *El hacha y la rosa*, libro donde Luis
24 Alberto presenta una antítesis muy personal que repetirá en varias
25 ocasiones durante su carrera: frente al éxito, para él injusto, de Proust,
26 considera necesario exaltar al otro Marcel, Schwob. Tras ilustrar al-
27 gunas referencias cinematográficas de *El hacha y la rosa* (la conexión
28 de Louise-Monelle con la actriz Lillian Gish), Ponce Cárdenas regresa
29 a las alusiones pictóricas, ya evocadas en el artículo con relación a la
30 *Ofelia* de John Everet Millais y a *El caballero, la Muerte y el Diablo*, de

1 Durero. Esta vez, el autor se centra en las referencias luisalbertianas a
2 la Hermandad Prerrafaelista, a las que acompaña una reflexión sobre
3 un texto efrástico de *Scholia* dedicado a la *Dánae* de otro ilustre ar-
4 tista finisecular, Klimt, análisis que también lleva a Ponce Cárdenas a
5 evocar obras victorianas de Rossetti y Sartorio.

6 A todo un experto en Luis Alberto como es Javier Letrán le corres-
7 ponde el honor de explorar la presencia en la obra del madrileño de la
8 benéfica sombra de Edgar Allan Poe, esencial para Luis Alberto tanto
9 por su relación con el género fantástico, que tanto contribuyó a desarro-
10 llar, como por su poesía, y en especial el célebre «The Raven», felizmente
11 reescrito por Luis Alberto. En «Dos poetas para un cuervo: Luis Alberto
12 de Cuenca y Edgar Allan Poe», Letrán examina esta y otras obras de
13 encargo del madrileño, dejando claro que, como afirma frecuentemente
14 el propio poeta, esta calificación no tiene por qué ser peyorativa. Gracias
15 a esta reflexión, el artículo de Letrán no solamente se detiene a explorar
16 cómo usa a Poe Luis Alberto, sino también cómo compone nuestro
17 poeta, haciendo el paralelo entre «El cuervo» y un poema que también
18 se analiza en otro artículo de este libro: «De y por Manuel Machado».

19 Al mundo anglófono en general se dedica Julio Vélez Sainz, quien
20 en «¿DNA o ADN?: contornos anglófonos de Luis Alberto de Cuenca»
21 subraya no solo el aspecto central al que alude su título, es decir, la in-
22 fluencia de la literatura (y cine) anglófono en el madrileño, sino tam-
23 bién, como hiciera Letrán, hasta qué punto estas referencias intertex-
24 tuales nos revelan el proceso compositivo del poeta, proceso que Vélez
25 Sainz revela poliglósico. En esta característica, Luis Alberto vuelve a
26 demostrar no solo el «marcado carácter humanista» que subraya Vélez
27 Sainz, sino también el espíritu de su generación y del postmodernis-
28 mo. Este se revela particularmente potente en poemas sobre películas
29 y tebeos (Vélez Sainz se centra en algunos de ellos, como «La fiesta» y
30 «Sonja la Roja»), tema que en nuestro volumen examina también Ana

Merino. Además, Vélez Sainz muestra con su propia erudición teatral
la de Luis Alberto, que se despliega en una rica serie de referencias a
La tempestad.

1 Siguiendo la estela de los poetas españoles de comienzos del siglo
2 XX, Rafael Alarcón Sierra dedica su trabajo a la influencia de Manuel
3 Machado en Luis Alberto: «A Manuel el prodigioso, a Manuel el
4 funámbulo»: la presencia de Manuel Machado en la poesía de Luis
5 Alberto de Cuenca». Este artículo profundiza en varias líneas pro-
6 puestas por Ponce Cárdenas, y destacadamente en la recuperación del
7 decadentismo en particular y de la poesía finisecular en general por
8 parte de los poetas-estudiosos de los setenta. Además, y concretamen-
9 te, Alarcón Sierra subraya hasta qué punto ni la poesía española del
10 siglo XX ni la de Luis Alberto se pueden entender sin el magisterio
11 y la renovación del lenguaje poético que llevaron a cabo, sucesiva-
12 mente, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez –del que hablaremos
13 enseguida– y Borges. Alarcón Sierra examina esta influencia desde el
14 temprano «De y por Manuel Machado» (*Scholia*), donde observamos
15 hasta qué punto el lenguaje y temática del sevillano (mezcla de biogra-
16 fía y literatura, decadentismo y lenguaje desretorizado) se mezcla con
17 la selva de referencias culturalistas habituales en la poesía de Luis Al-
18 berto, y particularmente en la de la época de *Scholia*. Es más, Alarcón
19 Sierra demuestra tanto con citas de Luis Alberto como con su propio
20 análisis del poema que «De y por Manuel Machado» es un punto de
21 inflexión en la poesía luisalbertiana, y prueba que el magisterio del
22 sevillano abrió para el poeta del barrio de Salamanca el camino de la
23 «línea clara». Examinando diversos poemas posteriores de Luis Alber-
24 to, Alarcón Sierra muestra hasta qué punto esta influencia pervive a lo
25 largo de toda su obra, desde *Scholia* a *Cuaderno de vacaciones* y *Bloc de*
26 *otoño*, en la que se aprecian numerosísimas huellas de las facetas sim-
27 bolista y decadentista de Manuel –sin olvidar *El mal poema*–, amén
28
29
30

1 del gusto, ya señalado, por la autobiografía y la retórica de la sencillez
2 y sinceridad.

3 En «Aunque te vayas, quedas perfumada en el aire»: las huellas
4 de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Luis Alberto de Cuenca»,
5 Virginie Giuliana se centra en la impronta juanramoniana en el poeta
6 del barrio de Salamanca, fijándose en cómo esta le llega a través de
7 las generaciones poéticas y las antologías, para hacerse luego perfec-
8 tamente propia. Concretamente, Giuliana estudia de qué modo Luis
9 Alberto entiende a Juan Ramón como estudioso, en primer lugar, y
10 como poeta, después, analizando cómo el madrileño retoma uno de
11 los temas más importantes en la poesía del moguereno y de otros mu-
12 chos modelos poéticos de Luis Alberto: el canto a la mujer amada.
13 En ambas laderas, de estudioso y de poeta, percibimos la importancia
14 de la intertextualidad: en la conferencia de Luis Alberto sobre Juan
15 Ramón, al subrayar el madrileño cómo el poeta andaluz descubrió en
16 Estados Unidos la poesía en lengua inglesa, que entró en fructífero
17 contacto con su obra; en la obra de Luis Alberto, en los numerosos
18 ecos de la poesía juanramoniana y homenajes a su autor.

19 Nuestro libro continúa rastreando las huellas de poetas españoles
20 del siglo XX con «La devoción por Cirlot de Luis Alberto de Cuenca».
21 En este artículo, Antonio Rivero Taravillo añade a la lista de influen-
22 cias arriba señalada (Manuel Machado, Juan Ramón, Borges) la de
23 Juan Eduardo Cirlot y Jaime Gil de Biedma, ocupándose del primero
24 y dejando el segundo para el trabajo de Daniel Fernández Rodríguez,
25 que comentaremos enseguida. Como es sabido, y como documenta
26 perfectamente Rivero Taravillo, Luis Alberto ha repetido en nume-
27 rosas ocasiones que la influencia de Cirlot ha sido fundamental en él.
28 Este magisterio resulta evidente en la bibliofilia de Luis Alberto, quien
29 ha logrado adquirir todas las primeras ediciones de la poesía de Cirlot
30 y quien comenzó a hablar de él como poeta a finales de los setenta.

1 Lo evidencia el artículo «La poesía del lenguaje», que Luis Alberto
2 publicara en la revista *Poesía* en 1979-1980 y que ensalzaba uno de
3 los poemas más admirados por el escritor del barrio de Salamanca,
4 «Momento», una especie de cifra del universo de Cirlot y de lo que en
5 él ve Luis Alberto. Basándose en esta rendida admiración y buscando
6 sus huellas, y explicando qué poemas de Cirlot pudo haber leído el
7 madrileño, Rivero Taravillo rastrea cuidadosamente las confluencias
8 concretas entre Cirlot y Luis Alberto. Estas aparecen, en efecto, por
9 todas partes en la obra de nuestro poeta. En ella encontramos desde el
10 culturalismo –con menciones de los universos medieval y germánico
11 y también el gusto por el cine– hasta la autofiguración elegíaca, que le
12 pinta como un poeta esencialmente triste que anhela la redención por
13 el amor y que busca la corza blanca del eterno femenino. Para volver al
14 artículo de Ponce Cárdenas y al arte finisecular, gracias a la influencia
15 de Cirlot se percibe cómo Luis Alberto funde a la Ofelia muerta de
16 Millais (también citada, por cierto, en el artículo de Vélez Sainz) con
17 la Bronwyn de *The Warlord*.

18 Ya hemos avanzado que el repaso de los poetas españoles que más
19 han influido en Luis Alberto debe necesariamente incluir a Jaime Gil
20 de Biedma, de quien se ocupa el poeta y lopista Daniel Fernández
21 Rodríguez, preparado como pocos para entender el profundo signifi-
22 cado de la «línea clara». En su trabajo ««El juego de hacer versos»: la
23 poesía de Jaime Gil de Biedma y Luis Alberto de Cuenca», Fernández
24 Rodríguez comienza señalando cómo llegó Luis Alberto a la poesía
25 del barcelonés y hasta qué punto la considera el camino de Damasco
26 que acabaría desembocando en la «línea clara», esto es, en la segunda
27 *maniera* del poeta del barrio de Salamanca. Claramente, el comienzo
28 de la fascinación de Luis Alberto fue *Moralidades* (1966), pasión que
29 compartió con Rita Macau y que le llevó a recorrer con ella *Com-
30 pañeros de viaje* (1959) y *Poemas póstumos* (1968). Luego, Fernández

1 Rodríguez examina el corpus de Luis Alberto para mostrar hasta qué
2 punto Gil de Biedma encarnó para el madrileño su ideal de poesía,
3 esto es, la feliz unión de «sinceridad, claridad, técnica y sensibilidad de
4 donde surge la emoción estética» (Cuenca, 1998: 395).

5 Precisamente evocando este perfecto manifiesto abre Araceli Ira-
6 vedra su contribución al volumen. Nos referimos a «Luis Alberto de
7 Cuenca y Julio Martínez Mesanza», artículo con el que pasamos a las
8 relaciones de Luis Alberto con sus amigos y contemporáneos. En él,
9 Iravedra maneja con soltura los corpus de ambos poetas para subrayar
10 sus confluencias en todas las líneas que señalaba la frase anteriormen-
11 te citada de Luis Alberto, líneas que confluyen, como no podía ser
12 de otra manera, en la «línea clara» que sirve para definir la poesía de
13 los dos escritores madrileños. Además, Iravedra subraya un elemento
14 esencial en Luis Alberto al que ya hemos hecho alusión con motivo de
15 los artículos de Nievas Rojas y Montaner: la vocación épica, esto es,
16 una idea del heroísmo que también aparecía, por cierto, en Cirlot y
17 que Iravedra localiza en la «nueva épica» de Martínez Mesanza. Esta-
18 mos ante una literatura que conjuga la épica con la ética mediante una
19 actitud un tanto elegíaca, que añora una edad dorada ya perdida en la
20 que estaban vigentes las virtudes caballerescas.

21 En un volumen dedicado a la intertextualidad en Luis Alberto de
22 Cuenca no podía faltar un trabajo que examinara la pasión cuenquis-
23 ta por los tebeos, pasión que no en vano ha inspirado no solo un
24 sinnúmero de poemas y referencias en entrevistas y otros textos, sino
25 también una antología titulada «¿Qué haría yo sin mis tebeos?» (2017),
26 en la que se aprecia el papel que han desempeñado como númenes
27 protectores de su vida y obra. Explorar esta fecunda relación es la tarea
28 a la que se lanza una experta como Ana Merino. En «La poética de los
29 tebeos en Luis Alberto de Cuenca», Merino pone de relieve la impor-
30 tancia del cómic en la vida y obra de Luis Alberto, comenzando por

1 algo tan concreto como las colecciones de tebeos y muñequitos que
2 el poeta guarda en su casa y que llevan años inspirando y vigilando el
3 proceso creador del madrileño. Merino aclara numerosas referencias
4 tebeísticas y analiza algunos de los poemas en los que Luis Alberto
5 alude a los cómics, aunque son tantas y tan variopintas (pensemos
6 tan solo en un poema «de nombres propios», «Tebeos», de *Sin miedo
ni esperanza*), en cuanto al estilo del poema y del tebeo, que la tarea
7 resulta titánica. En cualquier caso, y como explica Merino, es evidente
8 que el tebeo sirve como anclaje de la memoria del poeta y, por tanto,
9 de su identidad. Tal vez esto explique por qué Luis Alberto los invoca
10 cuando se trata de defenderse ante sus enemigos y de explicar la «línea
11 clara», como pide en el poema homónimo de *La vida en llamas*.
12

13 Por último, Rodrigo Olay Valdés espera al lector con una delicia
14 filológica: un análisis de la intratextualidad, es decir, de las referen-
15 cias propias en Luis Alberto, que constituyen diversos casos de auto-
16 reescritura (Sáez 2013). Concretamente, y más allá de lo que hemos
17 señalado ya en los artículos de Suárez Martínez, Letrán y Vélez Sainz,
18 Olay Valdés descubre un *modus scribendi* de Luis Alberto: en doce
19 casos correspondientes a sendos poemas de *Cuaderno de vacaciones*
20 (2014) y *Bloc de otoño* (2018), el poeta madrileño reescribe artículos de
21 opinión aparecidos en *ABC* en los años noventa para transformarlos
22 en poemas. Por una parte, estamos ante una práctica muy en la línea
23 de lo que ya hiciera con los poemas de la «Serie negra» de *La caja de
plata* (1985), que eran refundiciones de las prosas de «Las lolas negras»,
24 de *Marginalia* (1980: 53-64). Sin embargo, y como subraya Olay Val-
25 dés, por otra parte es evidente que el caso de *Cuaderno de vacaciones* y
26 *Bloc de otoño* resulta especial, debido a la cercanía, casi literal, con la
27 que Luis Alberto adapta sus prosas. Esto sugiere un intento de cons-
28 truir su obra como corpus total que ya hemos señalado en *Bloc de
29 otoño*, pero también sugiere un modo de trabajar nuevo en el que los
30

1 pensamientos surgen en parte ya en verso, cobran forma discursiva en
 2 forma de prosa, y vuelven luego al verso tras un trabajo de lima.
 3 La variedad está a la orden del día: guiños sueltos, reescrituras
 4 y auto-reescrituras, referencias clásicas y a los tebeos, a la literatura
 5 inglesa y al cine, amén de traducciones de textos muy variados se
 6 conjugan en el ingenioso cóctel «Marca Luis Alberto de Cuenca»,
 7 apto para todos los públicos. Ciertamente es que no son todos los que es-
 8 tán (falta un asedio al universo caballeresco como Dios manda, un
 9 trabajo exclusivo sobre la impronta de Gimferrer, etc.), pero están
 10 todos los que son. Esta es la fiesta intertextual de Luis Alberto de
 11 Cuenca: bienvenidos.

14 BIBLIOGRAFÍA

- 16 BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo
 17 en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes:
 18 asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla,
 19 Renacimiento, 2018, pp. 25-47.
 20 ÁLVAREZ RAMOS, Eva, «En la fragua de Luis Alberto de Cuenca: apuntes
 21 para un análisis de “Sobre un endecasílabo de José-Alcalá Zamora”,
 22 *Barcelona: revista de creación literaria*, 85-86, 2016, pp. 242-259.
 23 ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *New Ger-
 24 man Critique*, 65, 1995, pp. 125-133.
 25 CUENCA, Luis Alberto de, «Al margen de *Homenaje*», *Cuadernos Hispa-
 26 noamericanos*, 318, 1976, pp. 505-541.
 27 —, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.
 28 —, «Las lolas negras», en *Marginalia*, Madrid, Francisco Arellano, 1980,
 29 pp. 53-64.
 30

- , «Poética», en *Último tercio de siglo (1968-1998): antología consultada*,
 Madrid, Visor, 1998, pp. 395-396.
 —, *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, 4.^a ed. corregida y ampliada,
 Madrid, Visor Libros, 2012 [1989].
 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010b.
 —, *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, 4.^a ed. corregida y ampliada,
 Madrid, Visor Libros, 2012 [1998].
 —, *Cuaderno de vacaciones*, 2.^a ed., Madrid, Visor Libros, 2015 [2014].
 —, *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Sevilla, Renacimiento,
 2017a.
 —, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Ma-
 drid, Reino de Cordelia, 2017b.
 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.
 DADSON, Trevor J., «Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata*
 de Luis Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos», en *Breve
 esplendor de mal distinta lumbre: estudios sobre poesía española con-
 temporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 105-139. [Original: «Art
 and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja de
 plata* and its Golden-Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna*,
 50.2, 1997, pp. 363-381.]
 FIDDIAN, Robin W., «Rewriting Bécquer: “Julia” by Luis Alberto de
 Cuenca», *Siglo XX / 20th Century: Critique and Cultural Discourse*,
 11.1-2, 1993, pp. 31-47.
 GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de
 la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca» en *Actas del
 IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada
 (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. T. Blesa et al., Zaragoza,
 Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151.

1 HELLER, Agnes, «Memoria cultural, identidad y sociedad civil», *In-daga*,
2 1, 2003, pp. 5-17.

3 HEREDIA, Daniel, «Luis Alberto de Cuenca: “Sigo sin considerarme es-
4 critor, soy un lector que escribe de cuando en cuando”», *¡A los libros!*,
5 27 de mayo de 2013 [En red, consulta de 9 de enero de 2018].

6 IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Ma-
7 drid, CECE-Visor Libros, 2016.

8 LANZ, Juan José, «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de inter-
9 textualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista*
10 *hispanica moderna*, 53.1, 2000, pp. 242-268. [También en: *Ludismo e*
11 *intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T.J. Dadson y D.
12 W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, pp.
13 136-167; y *Annali dell' Instituto Universitario Orientale*, 41.1, 1999, pp.
14 177-203.]

15 —, «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejem-
16 plos», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 19, 2009, pp. 49-66.
17 [En red.]

18 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
19 Renacimiento, 2005

20 —, «La reescritura como rasgo postmoderno en la obra de Luis Alberto
21 de Cuenca», en *La poesía española del siglo xx y la tradición litera-*
22 *ria*, ed. T.J. Dadson y D.W. Flitter, Birmingham, University of Bir-
23 mingham, 2013a, pp. 168-181.

24 —, (ed.), L.A. de Cuenca, *Un alma de película de Hawks: poemas de cine*,
25 Santander, Creática Ediciones / Aula de Cine de la Universidad de
26 Cantabria, 2015.

27 MARC, Isabelle, «Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de
28 Cuenca», en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos*
29 *antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, coord.
30 J.M. Losada Goya, Bari, Levante Editori, 2010, pp. 529-540.

1 MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Al-
2 berto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*
3 *a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133.

4 NAGEL, Frank, «Entre poetas y amigos: canonización y hermenéutica
5 de Luis Alberto de Cuenca», en *Poesía española en el mundo: proce-*
6 *sos de filtrado, selección y canonización*, ed. J.J. Locane y G. Müller,
7 Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017, pp. 239-256.

8 NÚÑEZ DÍAZ, Pablo, «La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuen-
9 ca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de*
10 *Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 187-236.

11 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía
12 de Luis Alberto de Cuenca», en L.A. de Cuenca, *El valor y los sueños:*
13 *poemas escogidos (1970-2016)*, ed. R. Olay Valdés, Madrid, Verbum,
14 2017, pp. 15-35.

15 REY HAZAS, Antonio, «Poesía y mujeres: Lope de Vega y Luis Alberto de
16 Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafar-
17 que y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 118-123.

18 SÁEZ, A.J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa*
19 *como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.

20 —, «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca»,
21 en *En el centro de Europa están conspirando: Homenaje a Jorge Luis*
22 *Borges*, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Università degli Studi di
23 Torino, 2018a, pp. 101-120.

24 —, «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la
25 poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: ase-*
26 *dios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Re-
27 nacimiento, 2018b, pp. 264-296.

28 —, «*A Poet for All Seasons*: las “mañanas triunfantes” de Luis Alberto de
29 Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alber-*
30 *to de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018c, pp. 7-24.

1	— «“¡Ah de mí mismo!”: Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuen-	1
2	ca», en <i>Amor constante: Quevedo más allá de la muerte</i> , ed. M. Á.	2
3	Candelas Colodrón y F. Gherardi, Barcelona, Universitat Autònoma	3
4	de Barcelona, 2019, pp. 259-270b.	4
5	SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca	5
6	y Lope de Vega», en <i>Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de</i>	6
7	<i>Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,	7
8	pp. 297-322.	8
9	SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El clasicismo en la poesía de Luis Al-	9
10	berto de Cuenca», en <i>Línea clásica (antología)</i> , ed. L. M. Suárez Mar-	10
11	tínez, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 2008, pp. 9-16.	11
12	—, <i>La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> , Vigo, Aca-	12
13	demia del Hispanismo, 2010.	13
14	—, «La tradición clásica en <i>El reino blanco</i> de Luis Alberto de Cuenca»,	14
15	<i>Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica</i> , 34, 2014, pp. 143-166.	15
16	—, «La tradición clásica en <i>Cuaderno de vacaciones</i> de Luis Alberto de	16
17	Cuenca», <i>Minerva: Revista de Filología Clásica</i> , 30, 2017, pp. 341-364.	17
18		18
19		19
20		20
21		21
22		22
23		23
24		24
25		25
26		26
27		27
28		28
29		29
30		30

DE LA SATURACIÓN CULTURALISTA A LA IRONÍA INTERTEXTUAL: TÍTULO, TEXTO Y TRANSTEXTUALIDAD EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA¹

JUAN JOSÉ LANZ
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

EN su discurso de entrada en la Real Academia de la Historia como académico de número, pronunciado en febrero de 2011, titulado *Historia y Poesía*, señalaba Luis Alberto de Cuenca que «una persona culta debe tener memoria histórica [...] y memoria geográfica», y añadía más adelante que «cultura es lo contrario de arbitrariedad. Es la respuesta a cuándo y a dónde» (Cuenca, 2012a: 21). Ya antes había declarado que «lo que me importa es la Historia, *toda* la Historia, y no un suceso aislado» (1990: 103). Sobre «La historia como género literario» tratará en otro lugar (2016: 16-19), señalando que la historia «es un género literario, y como tal no se rige por principios de verdad científica, sino por criterios de belleza artística y, por lo tanto, ajenos a cualquier pretensión de veracidad».

Me atrevería a deducir de las palabras del poeta, que esa «memoria histórica» y esa «memoria geográfica», esa Historia «toda», se integran —o conviven— en la perspectiva luisalbertiana con una concepción amplia de lo que Jan Assmann (1995: 125-133) ha denominado como «memoria cultural», y que Agnes Heller (2003: 5) identifica con aquella

1. Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

1 «conformada por objetivaciones que proveen significados de una mane-
 2 ra concentrada, significados compartidos por un grupo de personas que
 3 los dan por asumidos», diferenciándola así de la «memoria colectiva»,
 4 de Maurice Halbwachs, y de la «memoria social», de Aby Warburg. El
 5 concepto de «memoria cultural», tal como lo entiende Assmann, pone
 6 en relación la memoria (el pasado actualizado por ella), la cultura y el
 7 grupo (la sociedad), de modo que actualiza textos, imágenes, rituales,
 8 etc. con el fin de conformar una imagen social propia, una identidad de
 9 grupo, que le permite hacerse visible a los otros. Más allá de la identidad
 10 social del grupo, la «memoria cultural» evoca un archivo de referentes
 11 que se ubica como un horizonte absoluto, pero remite siempre a una
 12 situación actual; tensa, pues, la cuerda del tiempo para leer el presente
 13 desde la conformación cultural del pasado: nada le es ajeno. «Éramos
 14 muy jóvenes –escribirá en este sentido el poeta reseñando una antología
 15 preparada por Luis Antonio de Villena– y entendíamos el futuro como
 16 una recuperación del pasado, debidamente enriquecido, eso sí, con las
 17 aportaciones de ciertos maestros modernos» (Cuenca, 2011: 153)². T.S.
 18 Eliot y sobre todo Ezra Pound, con su *ABC de la lectura* y su *Guía de*
 19 *la Kultura*, pero sobre todo como autor de los *Personae*, publicado por
 20 primera vez en 1909 y en el que se irían recogiendo posteriormente sus
 21 poemas breves, y de *The Cantos*, mostraban ese camino, como los sim-
 22 bolistas y parnasianos franceses, hacia un alejandrismo por el que la
 23 vida no puede concebirse sino ahormada por la cultura, *sub specie cul-*
 24 *turae*; «la vida común de la gente cultivada común es un conglomerado
 25 de literatura y vida», había escrito Eliot (1968: 10-11) con respecto a la
 26

27
 28
 29 2. Pavao Pavlicic (2006: 95) coincidirá con esa apreciación: «el modernismo ve
 30 la ruptura con el pasado como una condición del futuro; el posmoderno, al contra-
 rio, considera que una tradición del futuro es que se entienda y se asimile el pasado».

1 poesía de Pound³. Memoria («Es muy importante la memoria en poesía,
 2 porque la poesía está hecha de memoria», escribirá en 2013: 15) y cultura
 3 son, así, dos de los ejes fundamentales, inseparables el uno del otro,
 4 sobre los que discurre la obra de Luis Alberto de Cuenca, que apunta
 5 a una conformación cultural de lo biológico, a una integración de vida
 6 y cultura, desde la conciencia de que el hombre, además de un animal
 7 político es un ser cultural. No es vano evocar, como ha hecho Jesús
 8 Ponce Cárdenas (2017: 34-36), el concepto de «fusión mítica» elaborado
 9 por Antonio Prieto como el modo de expresar la comunión con otros
 10 personajes históricos o épocas creando un tiempo nuevo que se conquis-
 11 ta como atemporal, para referirse a la poesía de Luis Alberto de Cuenca
 12 desde sus comienzos. El propio Antonio Prieto (1971: 17) iba a señalar
 13 en los poetas antologizados en *Espejo del amor y de la muerte* (1971) «la
 14 añoranza de una edad mítica desde una actualidad que explica la deca-
 15 dencia» (Prieto, 1971: 17). La cultura, así, no se entiende como lo opuesto
 16 a la vida, a la espontaneidad, sino como lo contrario de la arbitrariedad,
 17 como forma de una originalidad mal entendida. De este modo, el ejer-
 18 cicio tradicional de la *imitatio* se renueva, por un lado, desde una con-
 19 cepción alejandrina de la cultura, que se muestra como aspiración de
 20 inmortalidad («La erudición es la rúbrica de la inmortalidad» escribirá
 21 en el «Envío» de *Elsinore*, 1972: 10); por otro, desde una perspectiva que
 22 tiene que ver con las técnicas del arte *pop* de transgresión de los límites
 23 genéricos y de las fronteras entre alta cultura y cultura popular, y de
 24 ironización de las jerarquías, que permiten la incorporación de referen-
 25 cias al cómic, al cine, a la cultura de masas, etc., en una fusión cultural
 26 absoluta (Ciorte y Lucas, 2014: 181-193).

27
 28 3. Al caso, Luis Alberto de Cuenca (2012b: 105) decía: «Descubrí en plena ado-
 29 lescencia la poesía de Pound gracias a una edición bilingüe de los *Pisan Cantos* en
 30 inglés y en italiano que compré en Florencia [...] allá por los últimos años 60 del
 siglo pasado».

1 La cultura y el mito constituyen los elementos fundamentales para
2 la reconstrucción de la Historia y de la Geografía a través de la me-
3 moria en el lenguaje del poema, donde sus elementos se actualizan.
4 La cultura expresa la nostalgia de un orden imposible; el mito es el
5 modo de participar de esa nostalgia; la poesía, la manera de pensar en
6 el corazón del Tiempo salvándose del tiempo. El propio poeta, reto-
7 mando ideas de Mirce Eliade, escribía: «En el ritual de recitación es
8 donde se recupera *realmente* el Tiempo mítico de los orígenes, donde
9 se adquiere la plena contemporaneidad en relación con los aconteci-
10 mientos y figuras del mito narrado» (1976: 29). Y unas páginas más
11 adelante señalaba que el camino que conduce desde el mito a la lite-
12 ratura moderna se reduce a un solo hecho: «la angustia del hombre
13 ante el tiempo que preside su pequeña odisea particular, su deseo
14 de acceder al Tiempo originario en que la muerte no ha sido aún
15 inventada por los dioses del Mal» (1976: 106-108). No parece, por lo
16 tanto, que sea predicable de la poesía de Luis Alberto de Cuenca esa
17 evolución «del culturalismo a la vida» (García Posada, 1994: 15-33) con
18 que se definió a comienzos de los años noventa el giro operado por
19 una parte de la lírica reciente en aquel momento; pienso que resulta,
20 sin duda, más acertada la opinión de Jaime Siles (2013: 52) al respecto,
21 cuando concluye que «el culturalismo [en su obra] no desaparece: se
22 transforma, porque él es un *poeta doctus*, y esa condición, a la que no
23 es fácil renunciar, no la puede tampoco eludir».

24 Esa concepción amplia de la cultura y de la escritura conlleva una
25 superación de los límites genéricos, la conformación de un *yo* textual
26 múltiple, que implica una ampliación de los estrechos límites de la
27 literatura y de la poesía y un cuestionamiento profundo de los difusos
28 márgenes de la ficcionalidad en una fusión constante de cultura y
29 vida, en una concepción cultural de la existencia, con prácticas próxi-
30 mas a la autoficción con distintas figuraciones del yo. Así, la labor

literaria diversa de Luis Alberto de Cuenca, como traductor, poeta,
1 filólogo, crítico, articulista, etc., se entreteje tupidamente, y ese *yo* tex-
2 tual, que es traductor unas veces, poeta otras, crítico en otros casos,
3 etc., pasa de un texto a otro, de distinta naturaleza, y consigo arrastra
4 las diversas materializaciones textuales, de una escritura a otra, saltan-
5 do por encima de los límites genéricos y rompiendo las distintas con-
6 venciones de ficción que definen cada modelo de escritura. Enfrente
7 solo está, como escribirá en *Por fuertes y fronteras* (1996), «El enemigo
8 común» que es «la Realidad» (v. 11).

9 Esa fusión de tradiciones, esa «memoria cultural», se manifiesta
10 comúnmente en la poesía de Luis Alberto de Cuenca como un modo
11 de transtextualidad, entendida esta por Gérard Genette (1989: 9-10)
12 como «trascendencia textual del texto», como «todo lo que pone al
13 texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» y que agru-
14 pa varios tipos de relaciones: la intertextualidad, la paratextualidad,
15 la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Habi-
16 tualmente se emplea el concepto de intertextualidad como sinécdo-
17 que de los diferentes modos de relaciones transtextuales. Siguiendo los
18 planteamientos bajtinianos, fue Julia Kristeva (1978: I, 188-190) quien
19 introdujo en 1966 el concepto de intertextualidad, al ver el texto no
20 como un punto, sino como un cruce de superficies textuales, por el
21 que todo lenguaje deviene doble. El concepto de intertextualidad, e
22 implícitamente los conceptos bajtinianos de dialogismo, hibridación
23 y polifonía (Bajtin 1989: 174 y ss. Bajtin 2004: 13-72), subvierte las
24 categorías de subjetividad, originalidad y autoría, al transformarse el
25 texto literario en una lectura-escritura (Kristeva 1978: I, 235-239), a la
26 que el autor solo puede volver como un «invitado» (Barthes 1999: 178).
27 Siguiendo esa línea, Harold Bloom (1973) habló de la *ansiedad de la*
28 *influencia*, mientras que unos años más tarde Antoine Compagnon
29 (1979) se ocupó del estudio de la cita, en general, como una escritura
30

1 de «segunda mano». A ello se refirió implícitamente Genette en el
2 subtítulo de su libro *Palimpsestos* (1989), un estudio de la «literatura en
3 segundo grado». Por otro lado, la conciencia de «lo ya dicho» y la no-
4 vedad del pasado son dos elementos que definen el período posmoder-
5 no (Calinescu 1991: 268-279) y que aportan un elemento definitorio a
6 uno de sus modos más característicos: el pastiche (Jameson 2001: 38).

7 La poesía de Luis Alberto de Cuenca muestra múltiples ejemplos
8 de diferentes prácticas transtextuales o intertextuales, desde la mera
9 traducción, como transposición textual no-paródica, o la variación
10 (recuérdese la sección de «Variaciones» en *El hacha y la rosa*, 1993; o el
11 conjunto de variaciones sobre temas de autores clásicos incluido en la
12 sección «*Panta rei*» de *Bloc de otoño*, 2018), hasta la falsa traducción
13 (como en el caso de «A. Persi Flacci Choliambi», en *Scholia*, 1978; y
14 «Optimismo», en *La caja de plata*, 1985), a partir de un juego con hipotextos ficticios o pseudohipotextos (Genette, 1989: 477-478), pasando por transformaciones fundamentalmente formales («Religión y poesía», en *Por fuertes y fronteras*), la transdiegetización, es decir, el cambio de diégesis o de marco histórico-geográfico en que se inscribe el hipotexto (Genette 1989: 375-378) («*Gudrúnarkvida*», en *El otro sueño*, 1987; «*Collige, virgo, rosas*», en *Por fuertes y fronteras*), la transmotivación («*Amour fou*», en *La caja de plata*; o «La Cenicienta», en *Por fuertes y fronteras*), el travestimiento burlesco («*Teichoscopia*», en *El hacha y la rosa*), la trasposición diegética de *topoi* literarios (el caso del *Vbi sunt?*), el pastiche, la imitación satírica, etc. (Lanz, 1998: 136-167 y 2018: 67-103. Letrán, 2005: 91-172). Su mundo referencial, como se ha apuntado, no es solo el de la tradición clásica (Suárez Martínez, 2010), sino también el del cine (Bagué Quílez, 2018: 25-47), el mundo del cómic (Merino, 2013), el de los relatos fantásticos, etc.

29 Un rasgo característico del juego intertextual en la poesía de
30 Luis Alberto de Cuenca es el aprovechamiento de ciertos recursos

1 transtextuales que se vinculan con la transformación lúdica o la pa-
2 rodia, el travestimiento burlesco o la imitación satírica. Frente al
3 travestimiento burlesco, la parodia modifica el tema sin modificar el
4 estilo, bien conservando el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar,
5 bien mediante la mera imitación estilística que deriva en el pastiche
6 (Genette, 1989: 33-34); es el caso, por ejemplo, de «El editor Francisco
7 Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un
8 momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro, *Píticas* VIII
9 96. Soneto» (*La caja de plata*), «El soneto del amor de oscuro» o «El
10 soneto del amor atómico» (ambos en *El otro sueño*). Por su parte, el
11 travestimiento burlesco supone la transposición de un texto, mediante
12 una modificación estilística, del registro noble que le es propio a otro
13 más coloquial o incluso vulgar (Genette, 1989: 21, 75 y 494), que suele
14 implicar un proceso de transmotivación con la resituación del ámbito
15 del hipotexto en un sistema de referencias contemporáneo, es decir,
16 un proceso de transdiegetización; es lo que sucede, por ejemplo, con el
17 mundo homérico en «*Teichoscopia*», «Helena: palinodia», «Nausícaa» o
18 «Hero y Leandro» (todos de *El hacha y la rosa*). La imitación satírica,
19 consistente en describir el estilo imitado como una lengua artificial
20 (Genette, 1989: 112), es poco habitual en la poesía de Luis Alberto de
21 Cuenca, aunque pueden señalarse casos relevantes como «Soneto del
22 amor atómico» (*El otro sueño*) o «Nuestra vecina» (*Por fuertes y fron-
23 teras*). Estas formas pueden incluirse dentro de lo que Umberto Eco
24 (2005: 223-246) definió como *ironía intertextual*, y que caracteriza, sin
25 duda, la radical posmodernidad de la poesía luisalbertiana.

26 En una conferencia pronunciada en 1999, el erudito italiano habló
27 de «Ironía intertextual y niveles de lectura», para formular una dis-
28 tinción entre dos modos de escritura y referencialidad. Para Eco debe
29 diferenciarse entre el *double coding* y la ironía intertextual, caracterís-
30 ticas ambas de la literatura moderna y posmoderna: mientras que en

1 el primer caso los textos pueden estar saturados de citas que remiten a
2 su carácter elitista, en el segundo caso la referencialidad intertextual,
3 fundiendo dialógicamente elementos procedentes de alta y baja cultura
4 en muchos casos, pone en juego la posibilidad de una doble lectura,
5 quizás no accesible a todos los lectores, pero cómplice para aquellos
6 que captan el guiño culto y su desplazamiento significativo en el texto,
7 a los que invita a participar en el diálogo ininterrumpido que se
8 desarrolla entre textos; la ironía intertextual, por lo tanto, no excluye
9 a ningún lector. Así, el texto puede leerse de manera ingenua, sin captar
10 las remisiones intertextuales, o de un modo consciente de dichas
11 remisiones o de que es preciso tener en cuenta su búsqueda; el lector
12 informado caza la referencia y comprende el sentido irónico del texto,
13 aquel lector que no actualiza las referencias culturales, tiene acceso
14 a otro nivel de lectura. De este modo, la ironía intertextual es una
15 invitación a la participación en la construcción de sentido del texto, a
16 su percepción como constante diálogo intertextual, a su *sobresentido*
17 intertextual, que es «horizontal, laberíntico, rizomático e infinito, de
18 texto a texto, al no haber otra promesa que el murmullo continuo de
19 la intertextualidad» (245).

20 Por su parte, Pavao Pavlicic (2006: 87-113), en un sentido semejante,
21 establecía una radical diferencia entre el empleo de la intertextualidad
22 moderna y la posmoderna: mientras que la literatura modernista concibe
23 la obra literaria como un texto (es *textocéntrica*, *logocéntrica*), la
24 posmoderna la toma como un intertexto (es *deconstructiva*). La relación
25 que se establece entre texto e hipotexto en la modernidad es metafórica,
26 se produce por sustitución del hipotexto por el texto, como resultado
27 de la voluntad de originalidad y novedad que preside su poética;
28 mientras que en la posmodernidad la relación es fundamentalmente
29 metonímica, por contigüidad, dado que el texto no suplanta al
30 hipotexto, sino que establece un nuevo diálogo con la tradición y, por

1 lo tanto, lo actualiza, lo reaviva y lo siente como presente. Si la moder-
2 nidad ve en la intertextualidad el modo de añadir nuevos significados
3 a un nuevo texto, el objetivo de la intertextualidad posmoderna es
4 la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes; la novedad
5 radica, pues, en establecer nuevas relaciones con el pasado. Lo
6 habitual en la intertextualidad moderna –señala Pavlicic– es la cita,
7 la alusión, el travestimiento, etc., mientras la intertextualidad posmoderna
8 accede a un modelo de estilo, y su forma principal es, como vio
9 Jameson, el pastiche. La intertextualidad moderna es cerrada, llama
10 la atención del lector sobre el acto intertextual apuntándole el sentido
11 de este; la intertextualidad posmoderna, en cambio, es abierta
12 («rizomática», recordará Eco) y muchas veces implícita, no-marcada,
13 de modo que el texto se presenta accesible a la lectura dependiendo
14 de la competencia del lector, que lo ve como una invitación a la participación,
15 donde aquel lector más competente verá más cosas, pero
16 el menos competente no queda excluido. En fin, la intertextualidad
17 posmoderna incide en la literariedad del texto; es un destino y no un
18 instrumento; es la forma que tiene un texto de ser literario y de unirse
19 a la tradición; es más, es la conciencia adquirida de que el único modo
20 de ser de la literatura consiste en participar de la tradición.

21 Un caso especial en el juego transtextual en la poesía de Luis Alberto
22 de Cuenca es el que se da cuando el referente cultural, el intertexto,
23 aparece al frente del texto, más allá de otras plasmaciones paratextuales,
24 en el título del libro, de una sección de este o de un poema
25 (Martínez Fernández, 2001: 136-140). La moderna titología, surgida
26 a comienzos de los años setenta, y que puede considerarse como una
27 parte de la paratextualidad (Genette, 2001), se ha ocupado principalmente
28 del estudio y tipologización de los títulos, del análisis de sus
29 componentes, de su funcionalidad pragmática y también del efecto
30 que producen en el texto en el proceso de lectura (Besa Camprubí,

1 2002; y Lanz, en prensa)⁴; el título genera significaciones que pro-
2 ducen efectos de lectura (Roy, 2008: 55). La diferencia fundamental
3 entre un título-cita, un título intertextual alusivo, y una simple refe-
4 rencia intertextual en cualquier otro lugar del texto es que el título-
5 cita sobrecodifica (*overcodes*) el texto completo, planteando no solo la
6 reproducción de información de textos precedentes, sino también un
7 conflicto de sistemas que implican distinto capital social y cultural
8 (Karrer, 1991: 122-134)⁵. A diferencia de la referencia interna en el texto,
9 el título-cita, el título-intertextual, conlleva un proceso de jerarquiza-
10 ción que se impone a todo el texto que abarca, en el juego de codifi-
11 cación/decodificación, creando una serie de restricciones sistemáticas
12 en una dimensión sintagmática, mientras apunta a una serie de so-
13 bredeterminaciones en una dimensión paradigmática. Buena parte de
14 estos títulos intertextuales, que van en muchos casos más allá del mero
15 título-cita, caben dentro de lo que la titulología ha denominado como
16 *títulos contextualizadores* (Besa, 2002: 287-288), aquellos que proveen
17 un contexto para el texto que puede ser relevante o circunstancializa-
18 dor, o bien *títulos alusivos* (Levin, 1977: XXXIII; Levinson, 1985: 37),
19 que actualizan un contexto cultural muy preciso. En todo caso, este
20

21 4. Al respecto, ver Duchet (1973: 49-73), Levin (1977: XXIII-XXXVI), Levens-
22 ton (1978: 63-78), Hoek (1981), Levinson (1985: 29-39), Ferry (1996), Petersen (2006:
23 29-43) y Maiorino (2008).

24 5. «Título-cita» (Genette, 2001: 82) es un término restrictivo con el que en
25 este texto se pretende abarcar un concepto mucho más amplio: el de los títulos
26 *alusivos* o *contextualizadores* (Levin, 1977: XXXIII. Levinson, 1985: 37. Besa, 2002:
27 289-290) con referencias intertextuales o culturales (Lahlou, 1989: 7; Karrer, 1991:
28 122-134), sean estas irónico-paródicas o no. Desde un punto de vista formal, ha-
29 bría que distinguir dentro de este grupo varios tipos de títulos: los títulos-cita
30 propiamente dichos, los títulos alusivos con referencia intertextual y los títulos
con referencia cultural, impliquen estos elementos meramente contextualizadores
o simplemente alusivos.

1 tipo de títulos propone al lector un juego o un desafío en relación
2 con el campo literario y apela en muchas ocasiones a una referencia
3 supuestamente conocida por el lector (hay implícitamente un proceso
4 de construcción del «lector modelo» de Eco, 1993: 73-95), una compe-
5 tencia que excede el conocimiento lingüístico, cuyo reconocimiento
6 implica ya un primer acto interpretativo (Roy, 2008: 47-56).

7 En estos casos, el título del texto funciona como un modo de con-
8 textualización del poema, estableciendo una relación unas veces me-
9 tafórica y otras metonímica con el conjunto del texto, en una práctica
10 característica de buena parte de la archiestética culturalista sesentayo-
11 chista en un primer momento de su formulación. Es lo que ocurre, por
12 ejemplo, con títulos como «Presencia de Aelis, celebrada por François
13 Villon» o «A Donatien Alphonse François, Conde de Sade, llamado
14 *Marqués de Sade*», en *Los retratos* (1971), o en «Angélica en la Isla del
15 Llanto», «Roland ofrece a Aude, y no a Durendal, como homenaje el
16 último de sus pensamientos», «Pasión, muerte y resurrección de Pro-
17 percio de Asís», «El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Char-
18 lotte Amalie», «Reflexiones de Helvio Macro ante el cadáver crucifi-
19 cado de su esclava Aglaya (71 a. C.)», «Alí Kan atraviesa los muros del
20 misterio», entre otros textos de *Elsinore* (1972), o en «Rumbo a Londres,
21 el Conde Drácula resucita un pasado sentimental», «Tres momentos
22 de la vida de Nino, príncipe de Asiria» o «Alicia Liddell abandona el
23 País de las Maravillas para contraer matrimonio», de *Scholia* (1978). En
24 muchos de estos casos, el poema desarrolla un monólogo dramático al
25 que el título sirve de pórtico o de escenario, o se construye en torno a
26 un «correlato objetivo», en el sentido que lo estableció T. S. Eliot (1941:
27 141-146), como la selección de un objeto, una situación o un aconteci-
28 miento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para
29 expresar la emoción particular del autor. El monólogo dramático se
30 produce en aquellos textos líricos en los que el hablante parece ser otro

1 diferente del poeta (Langbaum, 1985: 75), y puede entenderse como el
 2 correlato de un personaje histórico, cultural o legendario en un mo-
 3 mento crucial de su vida y sobre cuyo contexto se proyecta el presente,
 4 que bien habla en primera persona, en un procedimiento de sustitu-
 5 ción, o bien se establece como un personaje histórico analógico (Car-
 6 nero, 1990: 11-23), en un procedimiento de objetivación narrado en ter-
 7 cera persona (Pérez Bowie, 1998: 593-608; Pérez Parejo, 2007: 157). Los
 8 modelos más cercanos para este tipo de poema se encuentran, como es
 9 sabido, en Robert Browning, Ezra Pound o Constantino Cavafis, en
 10 «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*» o «*Ninfa y pastor*, por Tiziano»
 11 de Luis Cernuda, o en el «Poema conjetural» de Jorge Luis Borges. En
 12 cualquier caso, en este tipo de poemas el título, que habitualmente es
 13 de carácter contextualizador, describiendo una situación concreta, es
 14 uno más de los procedimientos metaficticiales empleados por el poe-
 15 ma; funciona, de hecho, como la principal instancia metaficcional que
 16 nos indica la distancia entre enunciador real y fingido.

17 Un caso especial en la titulación dentro de la categoría de los títulos
 18 contextualizadores de referencia histórico-cultural, es el de los títulos-
 19 cita propiamente dichos, aquellos títulos que introducen dispositivos
 20 intertextuales, bien convirtiéndose en citas textuales directas o bien
 21 mediante una deformación que puede adquirir un carácter paródico
 22 en algunos casos (Martínez Fernández, 2001: 136-140). En ciertos tex-
 23 tos, el título-cita adquirirá un sentido irónico, que emparenta con la
 24 ironía intertextual, tal como la definió Eco. Genette (2001: 80) señala-
 25 ba las capacidades connotativas de la titulación y subrayaba los valores
 26 connotativos de títulos con «efectos culturales» como los títulos-cita,
 27 los títulos-pastiche o los títulos-paródicos. Jerrold Levinson (1985: 37),
 28 por su parte, reservaba el rótulo de «alusivos» para aquellos títulos que
 29 se refieren indirectamente a otros trabajos, otros artistas, hechos his-
 30 tóricos, etc. y sirven para conectar una obra con ciertas cosas fuera de

1 ella. También Naguib Lahlou (1989: 7) planteaba la existencia de un
 2 grupo de obras que tomaban sus títulos de referencias a otros textos
 3 o a obras plásticas o musicales. Levin (1977: XXXIII), por su parte, se
 4 refirió ya a los títulos alusivos como un rasgo característico de la lite-
 5 ratura del siglo XX, llegando a hablar de *echo-titles*. Ya se ha señalado
 6 también que los títulos-cita y los títulos intertextuales sobrecodifican
 7 el texto completo e imponen un proceso de jerarquización a todo el
 8 texto que abarca (Karrer, 1991: 122-134). El título-cita propiamente di-
 9 cho, como cualquier otro referente intertextual, puede ser marcado o
 10 no-marcado, explícito o implícito (Martínez Fernández, 2001: 96-102):
 11 será explícito o marcado cuando se presente con alguna marca textual
 12 concreta que lo destaque como cita textual; será implícito cuando no
 13 aparezca ninguna señal de que se trata de una cita explícita. Lógica-
 14 mente, si el título-cita no se percibe en el proceso de lectura como tal
 15 cita sus efectos pragmáticos quedan anulados, así como la sobrecodifi-
 16 cación que de ello se deriva, puesto que el juego transtextual exige un
 17 reconocimiento, del que surge precisamente la ironía intertextual, ne-
 18 cesita del componente pragmático que conlleva la activación del me-
 19 canismo intertextual en la instancia receptora. Cuando el título-cita
 20 es explícito se activa ese mecanismo que facilita la complicidad lectora
 21 en el juego intertextual, se muestra al lector la referencia y este saborea
 22 la ironía del juego de descontextualización y recontextualización de
 23 la cita y su efecto en el texto en el proceso de lectura. Algo semejante
 24 sucede cuando el título-cita, aunque sea implícito, es reconocido.

25 El modelo de relación entre título contextualizador, con referencia
 26 a una concreta situación histórico-cultural, y texto poético, funciona-
 27 do bien a modo de correlato objetivo bien de monólogo dramático (por
 28 sustitución o por objetivación) fue uno de los más característicos de la
 29 archiestética culturalista sesentayochista en su primera etapa, en la que
 30 pueden integrarse muchos de los textos mencionados de *Los retratos* y

1 *Elsinore*. No hace falta sino recordar títulos como «El altísimo Juan
2 Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha
3 sobre Pésaro», «Watteau en Nogent-sur-Marne», «Óscar Wilde en Pa-
4 rís», «El serenísimo príncipe Ludovico Manin contempla el apogeo de
5 la primavera», de Guillermo Carnero; «Ludwig van Beethoven piensa
6 antes de interpretar por última vez», de Jaime Siles; «Trotski medita en
7 Coyoacán», de Marcos Ricardo Barnatán; «Cascabeles» o «Sombras en
8 el Vittoriale», de Pere Gimferrer; «Giacomo Casanova acepta el cargo
9 de bibliotecario que le ofrece, en Bohemia, el conde de Waldstein», de
10 Antonio Colinas; «A la mañana siguiente Cesare Pavese no pidió el de-
11 sayuno», de Juan Luis Panero; «Giovanni Antonio Bazzi, *Il Sodoma*»,
12 de Luis Antonio de Villena, etc. La práctica de este modelo poético no
13 era ajena a autores de la generación anterior, como muestran títulos
14 como «Maquiavelo en San Casciano», de José Ángel Valente, «En la
15 República de Platón», de Francisco Brines, o «El armero Juan Martín
16 lamenta el destino de una pieza magistral», de Carlos Barral.

17 «Presencia de Aelis, celebrada por François Villon», el poema que
18 inicia *Los retratos*, puede leerse como un monólogo dramático por
19 sustitución, en el que el enunciado se presenta como una reflexión
20 en primera persona atribuible a la voz del personaje histórico elegido
21 (Pérez Bowie, 1998: 594) y el título desempeña la función de una enun-
22 ciación previa que presenta el cuerpo del poema y lo enmarca: el yo
23 poético de la enunciación lírica resulta totalmente inidentificable con
24 el yo del autor, mostrando como sujeto de la enunciación a un perso-
25 naje histórico a quien aquel cede la voz para activar el pasado (Pérez
26 Bowie, 1992: 94). Se trata, pues, de un poema de personaje histórico
27 analógico, en el que el autor habla de sí mismo por analogía, mediante
28 un personaje interpuesto, un enunciador fingido, que enuncia el texto
29 en primera persona. En este caso, el sujeto poético toma la voz del
30 poeta francés, se enmascara tras el personaje de Villon, para concluir

1 el texto con un verso, ligeramente modificado, de la «Ballade du con-
2 cours de Blois» (Villon, 2004: 324)⁶: «mourir de soif auprès de la fon-
3 taine». «Aelis au vis cler» será uno de los personajes femeninos de la
4 canción de gesta *Hervis de Metz* (comienzos del siglo XIII) («Fors une
5 fille qui moult eut grant biauté / Aelis l'ont par droit non apelé», vv.
6 12-13); Aelis es la madre de Hervis, mientras que Biétrix será la esposa
7 del héroe. Es muy probable que Villon tomara la referencia a estos
8 personajes bien directamente de la canción de gesta, bien de alguna
9 de sus formas popularizadas que llegaron hasta el siglo XV llevando
10 la fama de la belleza de estas damas. Después de haber mencionado a
11 dos heroínas épicas, como «La royne blanche» (probablemente Blanca
12 de Castilla) y «Berte au plat pié» (seguramente la madre de Carlomag-
13 no) como ejemplo de belleza de las damas de antaño, Villon incluye a
14 «Aliz» («Aelis») y a «Bietrix», como personajes de semejante belleza en
15 su «Ballade des dames du temps jadis» (Villon, 2004: 102): «La royne
16 blanche comme liz / Qui chantoit a voix de seraine, / Berte au plat
17 pié, Bietrix, Aliz» (vv. 17-19). De ahí toma la referencia Luis Alberto
18 de Cuenca para evocar un modelo de amada medieval sobre el que
19 proyecta la imagen contemporánea (Letrán, 2008: 274-278), apropián-
20 dose y actualizando buena parte de la tópica del *fin' amors* o *amour*
21 *courtois* (Andrés el Capellán, 2006: 29) en la fusión de deseo erótico y
22 búsqueda espiritual en un misticismo mundano que establece a la mu-
23 jer como objeto de veneración absoluta y muestra el amor como una
24 relación de vasallaje, cuyos rasgos son obediencia y sumisión: «diosa
25 de taracea posada en el diván caoba de los sueños» (v. 2). El con-
26 traste apunta a un proceso de mitificación del amor contemporáneo,
27 remitido al mundo caballeresco medieval y al *amour courtois*, pero
28

6. El enunciador *ficticio* es un personaje completamente inventado por el autor; un enunciador *fingido* es aquel que cuenta con base histórica (Schaeffer, 1989: 83)

1 también a la añoranza de una edad mítica, la del mundo y los valores
2 medievales, desde una contemporaneidad que solo puede percibirse
3 en su decadencia. La presencia de Villon, a quien el poeta declarará
4 haber leído «en mi primera adolescencia» (2011: 223), resulta muy sig-
5 nificativa en *Los retratos*, otorgando unidad al texto de principio a fin,
6 como un hilo conductor (Suárez Martínez, 2015: 11-12): a la cita inicial
7 de la «Ballade des dames du temps jadis» («Mais où sont les neiges
8 d'antan?»), le sigue el primer poema con la referencia al personaje del
9 poema villoniano y la cita final de «Ballade du concours de Blois»; el
10 modelo de la balada villoniana cierra de modo explícito la primera
11 sección del libro con «Balada de la doble muerte», donde no es difícil
12 percibir un cierto eco hernandiano («Quiero ser el cuchillo que corta
13 en dos el pecho...», v. 1).

14 No es extraña la presencia de Villon en el libro, que subraya así su
15 sentido elegíaco, remarcado también por las citas de Ennio y Pound⁷,
16 el que se deriva de la evocación de la amada muerta (Rita Macau /
17 Arit), a cuya memoria está dedicado el texto, ni que precisamente un
18 poemario que evoca constantemente a la amada desaparecida (mencio-
19 nada directamente en «Apuntes para un posible autorretrato» y recor-
20 dada en «El poeta a su amada») se abra con una cita suya («Soy lo que

21 7. La cita de Ennio procede del fragmento 125-126 de *Annales*, que el propio
22 Luis Alberto de Cuenca traduce en la *Antología de la poesía latina*: «Un buitro devo-
23 raba a un desdichado en la floresta. / ¡Ay! ¡Qué cruel sepulcro para unos miembros
24 jóvenes!» (Cuenca y Alvar, 1990: 14). Tal como indica Suárez Martínez (2010: 63-
25 64), la cita de Ennio ha sido recontextualizada para otorgarle una función simbóli-
26 ca: una *tristis imago* que preludia el contenido sombrío del libro. Significativamen-
27 te los versos de Pound que encabezan *Los retratos* («Cassandra, your eyes are like
28 tigers, / with no Word written in them») proceden del *canto* LXXVIII, del poeta
29 norteamericano; Casandra aparece aquí con todo su halo trágico, dotada con una
30 capacidad adivinatoria fue privada por Apolo del don de la persuasión. Recuérden-
se las palabras del *Satiricón* con respecto a la Sibila de Cumas que encabezaban *The*
Waste Land, de Eliot.

1 no es derrota, ni absoluto, ni salvación, ni vosotros») y con una refe-
2 rencia a la «Ballade des dames de temps jadis», un desarrollo del tópico
3 *Vbi sunt?*, integrando a Rita / Arit en el contexto de aquellas damas de
4 antaño famosas por su belleza que recordaba el poeta francés, inmor-
5 talizadas por la poesía. De esa forma, Arit, como la Aelis de Villon, se
6 ha incorporado al orden mítico con su sola mención en el libro, para
7 habitar el mundo de la literatura. Pero, si en un primer momento, el
8 que materializa este poema, la poesía parece que puede salvar el recuer-
9 do de la amada, «Balada de la doble muerte» viene a romper la ilusión
10 salvífica de la poesía para constatar su doble desaparición:
11

Sobre un lecho de asfalto
culminaron su esencia,
cabalgaron horribles e inocentes
preparando su vientre a las espadas.

(vv. 18-21)

12
13
14
15
16
17 La constatación de ese fracaso se plasmará en su siguiente libro,
18 *Elsinore*, donde en clave hipogramática trata de recuperarse el nombre
19 de la amada a lo largo del texto, para plasmar su imposibilidad en el
20 poema final «Cerezo»; pero también lipogramáticamente se integra
21 en el mundo del mito (Ponce Cárdenas, 2017: 24-34). A Rita estará
22 dedicada la selección de poemas de Luis Alberto de Cuenca en la an-
23 tología *Espejo del amor y de la muerte*: «En memoria de Arit, muerta
24 para siempre, pero viva en mi voz». Y el personaje de Rita será una
25 constante recurrente a lo largo de toda su poesía; la encontraremos
26 en «El fantasma», de *Necrofilia*, en «Cataluña», en *La caja de plata*, en
27 «Rita», de *El otro sueño*, «La resucitada», de *El hacha y la rosa*, en «Voy
28 a escribir un libro», de *Por fuertes y fronteras*, en «No está muerta», de
29 *La vida en llamas* (2006), en «La muerta enamorada» y «Shakespeare y
30

Rita», en *El reino blanco* (2010), «Tengo miedo» y «Me acuerdo de...», en *Cuaderno de vacaciones* (2014), «Sueño de Jorge Juan», en *Bloc de otoño* (2018) (Peña Rodríguez, 2016: 16-19).

«A Donatien Alphonse François, Conde de Sade, llamado *Marqués de Sade*», uno de los poemas centrales de *Los retratos*, puede leerse, a partir de su título contextualizador, como un modelo de correlato objetivo en el que el sujeto poético desarrolla un diálogo implícito en segunda persona con el personaje histórico que en ocasiones toma la palabra a modo de monólogo dramático. El poema, con sus siete partes, ocupa un lugar central en la primera sección de *Los retratos*, compuesta por siete poemas, en juego numérico-cabalístico de raíz pitagórica, que revela el principio ordenador y la armonía cósmica frente al mundo caótico en disgregación. Sade, otra lectura de adolescencia (Cuenca, 2011: 273), se muestra como un ejemplo de pasión por una libertad imposible, como un ser provocador cuyas obras tienen en esencia una voluntad destructiva a la vez que liberadora absoluta (Bataille, 1990: 77-96). Aparece –en palabras de Pere Gimferrer (1969: 14)– como «un ser en violenta ruptura [...] con la sociedad humana. [...] Quizás es el único escritor a quien el tiempo no ha privado de su valor revulsivo». Pero a su vez la obra del «divino marqués» muestra una integración de elementos contrarios (Bien y Mal, grito y silencio, muertos y vivos, etc.) (Bataille, 1990: 82) que apunta a una armonización de opuestos de raíz heraclitiana característica de la primera etapa de la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Lanz, 2006: 17) y que evoca un principio organizador (¿quizás la nostalgia mítica?) del caos aparente, manifiesto en una enumeración semicaótica de nombres, libros y citas, que revela también la raíz alejandrina de su escritura⁸.

8. No se olviden las palabras del poeta en «Nártex», de *Elsinore*, evocando al filósofo de Éfeso, «Vom Logos zum Mythos», invirtiendo el título del libro de Wilhelm Nestle.

Pero es en *Elsinore* donde el correlato objetivo adquiere una dimensión casi absoluta, que viene subrayada en muchos casos desde la instancia titular. Si en *Los retratos* la trágica historia que se evoca, el dolorido sentir del poeta, se trasluce a través de los referentes culturales que construye, en *Elsinore*, el relato sentimental se desarrolla a través de una serie de correlatos, de referencias mitológicas y culturales, que trascienden en todo momento la sentimentalidad representada a un plano cultural objetivado, en un inmenso «baile de máscaras», a la búsqueda de «un alto logro de fusión mítica» a que alude el texto de la contraportada del libro, con la voluntad de penetrar en la tradición de los mitos y leyendas para hacer «de su sentir parte de ella», renovándola; toda «una melancolía escenográfica», como declarará en «Tristeza verdadera», de su último libro (2018: 110), «*tua tristis imago*» como señalará «Nártex» en el libro de 1972. Propercio y Cintia, Hamlet y Ofelia, Petrarca y Laura, Helvio y su esclava, etc., pero también los mitos (Diana y Acteón, Hipólito y Fedra) van tejiendo, como un sistema semiológico secundario, una red de correlatos que sirven para objetivar la historia sentimental subyacente, para trascender un sentimentalismo primario («previsible decirte lo mucho que te amo», «Schönheit, liebe und verbrechen», v. 31)⁹, que facilita, por un lado, una expresividad indirecta, en una máscara que no oculta el rostro, sino que lo define mejor, y, por otro, la referencia a un espacio cultural donde el presente adquiere una dimensión atemporal, accede al tiempo del mito, de la leyenda, de la tradición; aspiración última a una inmortalidad rubricada por la erudición, pero también memoria incierta de una fe en la trascendencia de la palabra.

9. El poema se incorporará con variantes notables a la edición de *Poesía 1970-1989*, entre otras el cambio significativo de título («La chica de las mil caras», que alude irónicamente al conocido libro del mitólogo Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*); el verso mencionado se reescribe entonces: «No sé cómo decirte lo mucho que te amo» (v. 25). Ver Suárez Martínez (2011: 289-299).

1 La medida conformación del libro («Más allá de la cultura está la
2 magia pitagórica», «Autocrítica», 2017: 350) y la referencialidad cultu-
3 ral que lo caracteriza se hace patente desde el título, que remite al cas-
4 tillo danés de Elsinore o Helsingör, donde vivió el príncipe Hamlet,
5 y la reproducción en la cubierta del libro de *Ophelia*, el óleo de John
6 Everett Millais. Así, el poeta, como un Hamlet melancólico, deambu-
7 la por el palacio-poemario de *Elsinore* meditando a partir de la muerte
8 de su Ofelia personal (Rita / Arit) sobre la incapacidad del arte para
9 salvar la vida y su destino fatal al estar abocado a la escritura como
10 único instrumento para conformar/expresar su dolorido sentir. Cada
11 uno de los cuatro apartados en que se distribuyen equitativamente los
12 cincuenta y dos poemas que componen el libro va presidido por una
13 palabra griega que apunta a la unidad temática de los textos conteni-
14 dos (*Até, Rodon, Ikor, Taphos*), y cuyas primeras letras componen en
15 acróstico el anagrama del nombre de la amada (Arit), que se destruye
16 en el poema final del libro, «Cerezo», incapaz de formularlo completo,
17 quizás por la constatación de la insuficiencia del lenguaje para captar
18 la realidad (Letrán, 2005: 49-50) o tal vez como disolución de su figura
19 en el mundo mítico aludido (Ponce Cárdenas, 2017: 31-34).

20 Muchos de los títulos de los poemas de *Elsinore* funcionan como
21 títulos-cita o títulos contextualizadores o alusivos, con referentes in-
22 tertextuales, históricos o culturales, apuntando a la escenificación de
23 la escritura, mediante el monólogo dramático o el correlato objetivo,
24 en que la voz del poeta conforma un yo desplazado. En su edición,
25 Ponce Cárdenas (2017) ha señalado diversas transposiciones intertex-
26 tuales, ecfrásticas e intermediales. «Angélica en la Isla del Llanto»
27 remite desde el título al episodio del *Orlando furioso*, de Ariosto, en
28 que Angélica es encadenada en la Isla del Llanto por los corsarios de
29 las Edubas para ser devorada por la orca marina y su liberación poste-
30 rior por Ruggero en los Cantos X-XI, pero evoca también el cuadro de

1 Ingres sobre el mismo tema. «Amor y muerte en Calímaco de Cirene»
2 recrea el mundo helenístico del autor, al que Luis Alberto de Cuenca
3 dedicó su tesina de licenciatura, mezclado con referencias a la mito-
4 logía escandinava, la civilización sumeria y las divinidades helénicas;
5 el lema «Berenice» se refiere a un pasaje famoso de los *Aitia* conocido
6 como *La cabellera de Berenice*, dentro del tono elegíaco que preside el
7 libro (Suárez Martínez, 2010: 87-90). Pero la presencia de Calímaco
8 se encuentra también en «Oración», donde se recrea el modelo de los
9 epigramas votivos, y en una serie de elementos formales que el poeta
10 atribuía al escritor griego: el modelo epigramático, el *collage* cultura-
11 lista, el exotismo, el refinamiento léxico, etc. (Suárez Martínez, 2010:
12 85-86 y 91-93). En el mismo sentido, «Pasión, muerte y resurrección
13 de Propertio de Asís» evoca al poeta latino, en cuyas *Elegías* (IV, 7) se
14 inspira, pero también implícitamente «Hommage to Sextus Proper-
15 tius», de Ezra Pound, y «The Raven», de Edgar Allan Poe, todo ello
16 «en un cóctel de creencias aprehendido en Bocángel» (Cuenca, 1972:
17 18). El trovador Jaufré Rudel (del que cuidó una edición de sus can-
18 ciones con Miguel Ángel Elvira, 1978) sirve como correlato y modelo
19 para el *haiku* que lleva por título su nombre, ejemplo de la poesía
20 epigramática que practicará el autor contemporáneo unos años más
21 tarde y que se anuncia ya en estos textos. «*Love's Labour's Lost*» remite
22 al título shakespeariano. El mundo artúrico aparece evocado en los
23 títulos de varios de estos poemas, como «Lancelot», pero «*In the days*
24 *of King Arthur*» se inspirará en el tebeo clásico *Prince Valiant*, cruza-
25 do con el *amor de lohn* provenzal (de nuevo Jaufré Rudel y su «*amor*
26 *de loing*»). Por su parte, «*The Return of Scarlett*» remite al personaje
27 femenino de *Gone With The Wind* (1939), en una de las múltiples re-
28 ferencias cinematográficas que se deslizan por el libro. También se
29 encuentran referencias ecfrásticas entre los títulos de este libro: «El
30 Caballero, la Muerte y el Diablo» remiten al conocido grabado de

1 Durero, y dará origen a su reescritura en *Por fuertes y fronteras* (Mar-
2 tínez, 2017: 155-171), así como «Las tres hermanas» es el título de un
3 cuadro de Palma il Vecchio.

4 La fusión en el texto de elementos procedentes de diversos estratos
5 culturales, en una mistificación que tiene mucho que ver con el arte
6 *pop*, la elevación de personas reales o amigos del autor a categoría mítica
7 (la propia Rita o Francisco Salas en «Evocación...»), la constante trans-
8 textualidad con la transferencia de códigos pertenecientes a distintos
9 sistemas semióticos fundiendo alta cultura y cultura de masas en lo que
10 se ha denominado como «transposición intermedial» (Ponce Cárdenas,
11 2017: 101-102), etc., apuntan a un cierto desplazamiento significativo
12 que, como una primera forma de ironía intertextual, deja testimonios
13 evidentes en algunos de los títulos alusivos y culturales de *Elsinore*, y
14 que se irá acrecentando en los libros posteriores como un rasgo carac-
15 terístico de la poesía luisalbertiana. «Alí Kan atraviesa los muros del
16 misterio», encabezado con una cita del poema «El Asra» de Heinrich
17 Heine, recuerda al villano de *El Guerrero del Antifaz* en un ambiente
18 propio de *Las mil y una noches*, pero también de la muerte de amor del
19 esclavo del poema alemán. Un héroe del cómic español de posguerra,
20 como Roberto Alcázar, está desplazado de su ambiente en «El crepús-
21 culo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie», al encontrarse
22 en la capital de las Islas Vírgenes, puerto pirata en muchos relatos de
23 corsarios, acosado por villanos internacionales; dos citas intertextuales
24 directas, una de *Les Tragiques* de Agrippa d'Aubigné («lisez, persecu-
25 teurs, le reste de mes chants», libro III), uno de los «raros» de Gimferrer
26 (1985) evocado en «Invocación en Ginebra», de *Arde el mar* (1966), la
27 otra de la *Chanson de Roland* («E! Durendal, cum' iés e clere e blanche»,
28 v. 2316), trascienden el mundo del detective español a una dimensión de
29 alta cultura, donde se funde con el *hot jazz* y las chicas en *short* (Letrán,
30 2005: 74-75). Todo ello remite a esa «memoria cultural» común referida

1 anteriormente, en la que se funden elementos procedentes de mundos
2 diferentes actualizados en la escritura que participan de una identidad
3 más o menos compartida (películas, tebeos, literatura, arte, etc.).

4 La *Chanson de Roland*, que, como declarará el poeta años más tar-
5 de en *Los caminos de la literatura* (2015: 56), «obró en mí como una
6 especie de manual de autoayuda a lo sublime, cuando no a lo divino»,
7 será la referencia implícita, el hipotexto, de un título intertextual con-
8 textualizador como «Roland ofrece a Aude, y no a Durendal, como
9 homenaje el último de sus pensamientos» (*Elsinore*)¹⁰. Como sabemos
10 por el relato épico, el héroe carolingio a punto de morir en Ronces-
11 valles piensa en su espada, Durendal (vv. 2296-2365), con la que ha
12 conquistado tierras y ganado batallas para Carlomagno, y trata de
13 destruirla para que no caiga en manos paganas («il nen est dreiz que
14 paiens te baillisent», v. 2349). El poema de Luis Alberto de Cuenca, tal
15 como anuncia el título, reescribe el final del texto medieval, despla-
16 zando su sentido original en un proceso de transmotivación (Genette,
17 1989: 409 y ss.), y emprende una «desmitificación de la desmitifica-
18 ción» al presentar al héroe derrotado evocando a su amada Aude y no
19 a su espada, Durendal; el final épico del héroe derrotado tras hacer
20 sonar el olifante no es «el enfebrecido discurso de la espada», sino una
21 despedida melancólica de la amada, enmarcada por las citas de Catulo
22 (5)¹¹ y el *topoi nox perpetua* retomado en el último verso («Perpetua no-
23 che, sola, total noche, fugitiva de ti», v. 27), y los versos del «Romance
24 de doña Alda» («En París está doña Alda, la esposa de don Roldán»), y
25 con posible referencia al «Romance del prisionero» («Tu azor conozca

10. El poema, que se incorporará a la edición de 1998 de *Los mundos y los días. Poesía, 1972-1998*, desaparecerá de las ediciones siguientes de 2007 y 2012. El texto se reincorporará con variantes de puntuación a las ediciones de *Elsinore* (2014 y 2017).

11. El poema de Catulo lo traducirá Luis Alberto de Cuenca en la *Antología de la poesía latina* (Cuenca y Alvar, 1990: 25).

1 en mí al ballestero que lo hiere»). «En él –confesará el poeta años más
2 tarde– me rebelaba ante el incontestable hecho épico de despedirse de
3 la espada antes de morir y no pensar, como las leyes de la *courtoisie*
4 aconsejarían, en la dama de nuestros sueños» (2015: 56). Como hará,
5 por ejemplo, en «Helena: palinodia» (*El hacha y la rosa*), el poeta jue-
6 ga aquí con una transposición temática y de motivos, desplazando el
7 sentido del texto original, no solo en un proceso de resemantización,
8 que afecta a la significación misma del hipotexto, sino también en un
9 proceso pragmático, que modifica los acontecimientos y las conduc-
10 tas constitutivas de la acción (Genette, 1989: 375-376), en un modo
11 de transformación no lúdica, pero sí irónica, al que apunta desde el
12 título alusivo intertextual, cuyo efecto es evidente en el conjunto del
13 poema. En el juego transtextual que plantea el título contextualizador
14 se produce un desplazamiento radical de los motivos subyacentes en
15 el modelo caballeresco del héroe épico, entregado a la lucha hasta su
16 muerte y evocando sus armas en sus últimos pensamientos, al modelo
17 trovadoresco del *amour courtois*, que evoca en sus últimos pensamien-
18 tos a la amada distante. La suplantación del culto al héroe épico por el
19 modelo trovadoresco de la *courtoisie*, supone una perspectiva novedosa
20 y, en cierto modo, complementaria de la que ofrecía el cantar de gesta,
21 pero apunta también a otro ideal medieval: el sueño de la heroicidad
22 por amor (Huizinga, 1982: 107-118). La referencia implícita a Roland y
23 el olifante, como llamada de socorro, aparecerá en «Soneto del olifan-
24 te» de *Cuaderno de vacaciones*.

25 En *Scholia*, su tercer libro de poemas, apuntaba el poeta que «glosar
26 es hoy la única actividad creativa que me parece honesta y divertida»
27 (Cuenca, 1978: 7); y en el libro, que agrupaba poemas escritos entre
28 mayo de 1972 y septiembre de 1977, entendidos como glosas de otros
29 textos, se incluían algunos títulos contextualizadores relevantes con
30 marcados elementos intertextuales, que plantean una escenificación

del texto y una relación metafórica (por sustitución) o metonímica
1 (por contigüidad) entre título y poema¹². «Rumbo a Londres, el Con-
2 de Drácula resucita un pasado sentimental» recrea uno de los perso-
3 najes literarios y cinematográficos más queridos por Luis Alberto de
4 Cuenca. El *revival* de los clásicos de la literatura de terror era, según
5 el poeta, uno de los rasgos característicos de aquella «generación del
6 lenguaje» de la que él había participado (1979-1980: 247), y que le em-
7 parentaba, por ejemplo, con Pere Gimferrer, quien había prologado
8 en 1969 una edición de la obra de Stoker en la editorial Táber, como
9 recordará Luis Alberto de Cuenca varias veces; «alguien puso en mis
10 manos una edición de *Drácula*, / la novela de Stoker, con prólogo de
11 Pere / Gimferrer» puede leerse en «Me acuerdo de Bram Stoker», en
12 *El reino blanco* (vv. 6-8). Junto a *Drácula*, *Carmilla*, de Sheridan Le
13 Fanu, *La muerta enamorada*, de Gautier, el *Vampiro*, de Polidori, y
14 otros textos de vampirismo, como el tratado sobre el tema de Dom
15 Augustin Calmet, van a poblar los textos luisalbertianos; «Príncipes
16 de la noche», en claro homenaje al personaje de la novela de Stoker (de
17 hecho «Príncipe de la noche» era el título de un artículo dedicado a
18 Drácula, recogido en *Baldosas amarillas*, 2001), se titulará una de las
19 secciones de *Cuaderno de vacaciones*; «Mis viajes en el tiempo», «Vam-
20 pirismo» y «Dulce Carmilla» tratarán el tema en ese libro; Carmilla
21 aparecerá de nuevo en los poemas de *Bloc de otoño*, en la reescritura
22 de un poema catuliano («Variación sobre otro tema de Catulo») ¹³. La
23

12. La relación entre título y texto será metafórica cuando el título provea infor-
mación adicional no explícita dentro del poema; será metonímica cuando el título
meramente confirme lo desarrollado en el poema.

13. «Me preguntas, Carmilla, cuántos besos / tuyos me saciarían esta noche»
(Cuenca, 2018: 85), comienza el poema versionando el poema 7, que ya había tradu-
cido en la en la *Antología de la poesía latina* (Cuenca y Alvar, 1990: 25), y evocando
el modelo de la amada muerta a través de la vampiresa.

1 ambivalencia de la figura del vampiro (horror y fascinación, erotismo y
2 muerte, etc.) es uno de los elementos que lo hacen atractivo, así como,
3 en su enfrentamiento con el profesor Van Helsing, la actualización del
4 arquetipo de la lucha del Bien contra el Mal (San Jorge y el dragón,
5 etc.). Más allá de que el poema de *Scholia* se inspire directamente en la
6 novela de Stoker o se escribiera «tras haber visto *Drácula*, la bellísima
7 película que Tod Browning realizó sobre la novela de Stoker en 1931,
8 con Bela Lugosi en el papel de vampiro» (1978: 16), como declara el
9 poeta en nota, lo que apunta ya a esa fusión de alta cultura y cultura
10 de masas señalada, el texto se presenta, como anuncia su título, como
11 un monólogo dramático por sustitución en que el yo poético aparece
12 con voz impostada cediendo la palabra al vampiro. «Si el vampiro
13 de Murnau (*Nosferatu*) —escribe el poeta en un «Prólogo» para una
14 edición ilustrada de la novela— era la repulsiva y animalesca criatura
15 que describiera Stoker, el de Tod Browning es un personaje aristocrá-
16 tico, sugestivo y cortés, [que ejerce] el poder de su *sex-appeal*, que es
17 considerable» (2014: 20). Y es ese erotismo sublimado del vampirismo,
18 recreado en las versiones de Hammer Films, fundido con una cierta
19 evocación necrófila, el que trasciende al poema contemporáneo, que
20 culmina con una marcada nota elegíaca: «lejos de Transilvania, de los
21 ojos / tan suaves, del cabello, de las manos / que tanto amé y que se
22 han ido para siempre» (vv. 27-29). No es extraño, así, que en «Hero y
23 Leandro» (*Cuaderno de vacaciones*), Hero aparezca, como arquetipo de
24 feminidad, «como una novia de Drácula» (v. 47). Drácula aparece en
25 el texto de *Scholia* no como la criatura terrorífica que es, como encar-
26 nación del Mal, sino como un ser sentimental, como el no-muerto que
27 invoca a la «oscura vida», «enredadera / de destrucción y plenitud», a
28 su amada muerta, perdida para siempre, en un canto de amor, en el
29 que el deseo erótico no se extingue con la desaparición física; lo que,
30 en cierto modo, actualiza, desde otra perspectiva, la inmortalidad del

1 propio personaje y del arquetipo que representa (Letrán, 2005: 197-
2 199). En cierto modo, es la pervivencia del deseo más allá de la muerte
3 lo que asegura la inmortalidad del vampiro. Ahora bien, lo significati-
4 vo del poema de *Scholia*, desde la perspectiva abordada, es que ni en la
5 novela ni en la película de Browning aparece el personaje recordando
6 su pasado sentimental durante el viaje del *Deméter* a Londres. El viaje
7 del conde a bordo del *Deméter* desde el puerto de Varna hasta Whitby
8 es narrado en el capítulo séptimo de la novela de Stoker a partir de
9 dos testimonios: un recorte del *Dailygraph*, del 8 de agosto, pegado al
10 diario de Mina Murray, donde se relata la tempestad sufrida esos días
11 y la llegada a Whitby del barco con solo un marinero muerto atado
12 al timón sosteniendo un crucifijo, que se completa con dos notas del
13 diario de Mina; y el diario de a bordo del *Deméter*, que abarca desde
14 el 18 de julio al 4 de agosto, donde se narran los extraños aconteci-
15 mientos y desapariciones que ocurren a bordo de la nave. Nada en el
16 relato, ni en la adaptación a la pantalla de Tod Browning, indica que,
17 durante el viaje, el conde, encerrado en una de las cajas embarcadas
18 en la nave, rememore un pasado sentimental. El poema de *Scholia*,
19 por lo tanto, funciona al modo de una interpolación textual, es decir,
20 como la inserción de un episodio que no aparece en el texto original,
21 con una transposición tanto semántica como pragmática del sentido
22 general del hipotexto, para invertir el tema de la muerta enamorada,
23 en una transformación de la dualidad Eros / Thanatos que estructura
24 el mito literario: la confesión del no-muerto (Drácula) enamorado de
25 la muerta, que paradójicamente vampiriza a aquel en la permanen-
26 cia del deseo. La humanización del personaje, su sentimentalización,
27 permite la actualización del modelo elegíaco en el texto. A su vez, el
28 poema actualiza dos tópicos clásicos: *nox perpetua* y *navigium amo-*
29 *ris*. El primero se transforma ahora en correlato de las tinieblas de la
30 muerte que amparan al Conde Drácula, como «príncipe de la noche»,

1 «tiniebla en la tiniebla» (v. 9)¹⁴; pero invierten su sentido cuando
2 las «panoplias / de soledad nocturna» y el «cristal anochecido de
3 abandono» pasan a simbolizar la «oscura vida» del vampiro (vv. 14-15
4 y 17). Paralelamente el viaje del *Deméter* (no es vana la alusión a la
5 diosa griega de la agricultura que renueva el ciclo de la vida y de la
6 muerte) se resemantiza desde la actualización del tópico *navigium*
7 *amoris*; la amada se transforma en el barco que navega el mar de la
8 muerte, pero también del amor («el húmedo / contacto de tu quilla
9 con la proa / del mar», «el espolón entre los senos», vv. 20-22). El
10 viaje a través de la muerte que simboliza la navegación del *Deméter*
11 en la novela se convierte, así, en un viaje hacia el amor a través de
12 la muerte, y la tempestad que sufre el navío, aludida indirectamen-
13 te en el poema («arquitectura / sumergida»), se convierte en «fauce
14 abisal / de mi propio deseo» (vv. 5-6 y 1-2). El título contextualiza-
15 dor del poema funciona, de este modo, como un marco escénico en
16 que se representa el monólogo dramático por sustitución y anun-
17 cia los elementos fundamentales para la comprensión de su sentido
18 (Levenston, 1978: 63-87): la circunstancia en que acontece la acción
19 («Rumbo a Londres»), el protagonista al que el texto da voz («el Con-
20 de Drácula») y el asunto («resucita un pasado sentimental»). En ese
21 contexto, el término «resucita» adquiere un sentido doble: apunta,
22 por un lado, a la evocación del pasado sentimental del Conde; indi-
23 ca, por otro, el intento de recuperación de la amada muerta a través
24 del texto escrito. Ambos objetivos se frustran porque la amada se ha
25 «ido para siempre» y el único testimonio que queda es el dolorido

27 14. La frase evoca el ritual de enterramiento en la Iglesia Anglicana, tal como
28 lo fija *Book of Common Prayer*: «earth to earth, ashes to ashes, dust to dust; in sure
29 and certain hope of the resurrection to eternal life through our Lord Jesus Christ». Irónicamente la resurrección a la vida eterna es en el poema una resurrección a la
30 muerte eterna, una vida en la permanencia del deseo.

1 sentir por su ausencia, la elegía que el poema plasma, el naufragio
2 del deseo, como el «heraldo que horad[a] tu silencio».

3 Algo parecido ocurre con otro título de *Scholia* de semejantes ca-
4 racterísticas: el soneto «Alicia Liddell abandona el País de las Maravi-
5 llas para contraer matrimonio». Como en el caso de Drácula, Alicia
6 aparece también aquí desplazada de su mundo narrativo. *Alicia en el*
7 *País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, 1865), el relato de Lewis
8 Carroll, concluye cuando la muchacha despierta de su sueño y retorna
9 a la realidad. Entonces su hermana mayor imagina a la niña, que le
10 ha relatado su sueño, en el futuro, convertida en mujer, conservando,
11 «a través de sus años adultos, el corazón simple y afectivo de la niñez»
12 y relatando «muchas extrañas historias» a otros niños a su alrededor.
13 El poema de *Scholia* funciona, así, como una especie de continuación
14 proléptica (Genette, 1989: 219) del relato de Carroll, imaginando el
15 desarrollo de la historia que el final del texto apunta; pero evoca indi-
16 rectamente también algunos episodios de la narración original, como
17 la merienda con el Sombrerero Loco (cap. VII), el juicio sobre el robo
18 de las tartas (cap. XI-XII) o el pastelillo que come Alicia al comienzo
19 del relato (cap. I). Por otro lado, el título luisalbertiano fusiona al
20 personaje real (Alice Pleasance Liddell) y al literario (Alicia) en una
21 misma figura, Alicia Liddell (el apellido de Alicia no se menciona en
22 el relato, salvo en el acróstico final de *A través del espejo*, 1872), que
23 abandona el mundo de la fantasía literaria para «contraer matrimo-
24 nio», como así hizo al casarse en 1880 en la Abadía de Westminster
25 con Reginald Gervis Hargreaves. El título del poema apunta, así, a la
26 disolución de las fronteras entre ficción y realidad, a la transposición
27 del personaje literario al personaje real. Pero hay también un proce-
28 so paralelo de transposición semejante a los que se han estudiado, al
29 desplazar al personaje del relato del mundo de la infancia que le es
30 inherente al mundo de la edad adulta, en un orden burgués en el que

1 ha de casarse, en cierta forma, como un destino forzoso. Se trata, de
2 alguna manera, de la quiebra de otro mito generacional: el niño que
3 se niega a ser mayor, como Peter Pan («para que sigas siempre siendo
4 un niño / y no trabajes ni te mueras», vv. 20-21), evocado en el poema
5 homónimo que sirve de epílogo a *El hacha y la rosa*. Las isotopías que
6 estructuran el soneto (repostería, *descriptio puellae*, elementos senti-
7 mentales, elementos de la naturaleza y fauna) (Ponce Cárdenas, 2017:
8 80-83), marcan una tensión en el texto en el plano léxico; pero esa
9 tensión se percibe también en el plano fónico, acentuada por las ali-
10 teraciones y el encabalgamiento, y en el sintáctico (la ausencia verbal
11 y la parataxis), que apunta a esa pervivencia del mundo de la infancia
12 en un mundo adulto que no le es propio, a la disconformidad con un
13 mundo que le resulta ajeno y en el que trata de buscar el refugio de la
14 niñez, a la pervivencia de la imaginación fantástica en el mundo real,
15 y que lleva a encarnar esta especie de Alicia *pop* y psicodélica a mitad
16 de camino entre los retratos de Arcimboldo y las descripciones de *Lucy*
17 *in the Sky with Diamonds*. Por otro lado, para el lector de la poesía de
18 Luis Alberto de Cuenca este poema muestra un vínculo evidente, con
19 inversión de papeles protagonistas, con «El desayuno», de *El hacha y la*
20 *rosa*: «Tengo un hambre feroz esta mañana. / Voy a empezar contigo
21 el desayuno» (vv. 16-17).

22 Otros poemas de *Scholia* han de leerse también en esa clave trans-
23 textual que caracteriza al conjunto y a la que apuntan los títulos de
24 buena parte de ellos: «Tres momentos de la vida de Nino, príncipe
25 de Asiria» es una glosa del mundo temático de *Nino y Semíramis*, un
26 relato fragmentario del siglo I a. de C., ejemplo de la novela griega;
27 «Agag de Amaleq» funciona, en cierto modo, como correlato objetivo
28 irónico a partir del libro primero de *Samuel*; como «Rumbo a Lon-
29 dres, el Conde Drácula resucita un pasado sentimental», también «La
30 huida» tiene una inspiración cinematográfica (*The Getaway*, 1972, de

Sam Peckinpah), que se presenta como una condensación temática,
que adelanta el tono de los poemas de «Serie negra» en *La caja de pla-
ta*, fundida con un desplazamiento del mundo heroico que representa
(«Los héroes griegos envejecen en Fontainebleau»); «A. Persi Flacci
Choliambi» se trata de una falsa traducción, de un pastiche estilístico
de homenaje, de los *Choliambi*, de Persio (Letrán, 2008: 117; Suárez
Martínez, 2010: 150-154; Lanz, 2011: 120-123).

Muchos de estos títulos referidos empiezan a mostrar el agota-
miento de un modelo de título contextualizador, con referencia a una
concreta situación histórico-cultural, título-cita o título intertextual,
que se había venido generalizando en la joven poesía española a fines
de los años sesenta y comienzos de la década siguiente, en una vertien-
te culturalista de la que había participado Luis Alberto de Cuenca. En
Necesidad del mito, el poeta escribe unas palabras que pueden expresar
muy bien el cambio que se está operando en su obra, al denunciar el
mito de la *vanguardia* en el arte actual: «vivimos dentro de una atmós-
fera obsesionada por lo novedoso» (1976: 111). El retorno a la tradición
como vanguardia venía a enfrentarse al modelo de la tradición de la
ruptura que había caracterizado a la vanguardia histórica, convertida
ahora en academicismo; frente a la idea de la originalidad como nove-
dad, «el arte posmoderno reaviva ese pasado, lo revaloriza, lo comenta
y entra en un diálogo con él» (Pavlicic, 2006: 90). Ese mismo año,
escribiendo acerca de *Homenaje*, de Jorge Guillén, apunta:

Me confieso pésimo lector de literaturas modernas, y ello a pe-
sar de haber sufrido en mi carne [...] el mordisco torpe y falaz de lo
novedoso; pero los años han pasado [...]. Lo cierto es que hace ya
algún tiempo que dirijo y centro mis búsquedas bibliográficas ha-
cia y en textos literarios anteriores, la mayoría de las veces, a 1900.
(1976: 527)

1 Y añade más adelante: «Hora es de combatir esa postura romántica
2 que quiere ver en la poesía algo más que artificio y diversión»; «El
3 arte no es la vida», concluirá, sino «un juego fascinante para iniciados
4 escépticos» (528): el arte, la poesía, será esencialmente *techné*. No en
5 vano, destacará de la obra de Guillén su «alejandrinismo», su «proven-
6 zialismo» (528), haciendo de sus poemas verdaderas glosas, escolios,
7 como los que el comentarista escribe en esos años: «Jorge Guillén se
8 llama el escoliasta que redactó *Homenaje*, una experiencia fascinante
9 para el que lee y para el que escribe» (541). En la «Nota del autor» que
10 abre *Scholia* (7), será aún más explícito: «La tan buscada originalidad es
11 una fábula sin el menor sentido, torpe y vulgar». Los títulos referidos
12 empiezan a mostrar también, frente a la saturación culturalista prece-
13 dente, esa «ironía intertextual» de que hablaría años más tarde Eco,
14 que otorga un «sobresentido intertextual» al texto planteado como
15 un diálogo abierto, que invita al lector a participar en un constante
16 diálogo del texto con otros textos, más allá incluso de los propósitos
17 del autor empírico, y que va a manifestarse en un cierto tono paródico
18 (autoparódico) que traslucen algunos de los títulos mencionados.

19 A la hora de reunir su *Poesía (1970-1989)* (1990), Luis Alberto de
20 Cuenca incluía una sección de «Otros poemas (1970-1979)» donde se
21 recogían versiones reescritas de algunos textos de *Elsinore* y también
22 poemas no incluidos en libro hasta entonces, varios de los cuales apa-
23 recen fechados en el período de escritura de los textos de *Scholia*, entre
24 1972 y 1977, aunque alguno sea posterior («Un milagro de Buda», de
25 1979). Más allá de los textos de homenaje o recuerdo, como «En la
26 muerte de Pablo Neruda» y «De y por Manuel Machado», que, en
27 cierto modo, es toda una propuesta poética, es importante reseñar, en
28 tanto que permite entrever quizás esa ironía intertextual apuntada en
29 algunos poemas de ese período así como un cierto sentido (auto)paró-
30 dico, un texto fechado en 1973 de título contextualizador con referente

1 histórico-cultural muy característico: «A partir de un texto sumerio
2 muy apreciado por el autor, un cortesano altomedieval enemigo del
3 feudalismo, blanqueadas las sienes, profunda la mirada, nihiliza ante
4 su monarca, momentos antes de entrar en combate» (1990: 77-79). La
5 propia saturación culturalista del título, extremadamente puntualiza-
6 dor en la caracterización del enunciador poemático, apunta tal vez a
7 un cierto sentido paródico. Inspirado quizás en el *Diálogo de un deses-*
8 *perado de la vida con su alma*, aunque en este caso se trata de un texto
9 del Antiguo Egipto del siglo XXI a. de C. y no de un texto sumerio,
10 o en alguna de sus posibles fuentes sumerias, el texto incide desde su
11 título en un carácter contextualizador que muestra un proceso múlti-
12 ple de enmascaramiento del *yo* enunciador del poema. Como en otros
13 textos comentados, la primera persona del poema resulta inidentifica-
14 ble con el *yo* del autor, ya que aparece designada desde el título como
15 «un cortesano altomedieval», caracterizado no solo ideológicamente
16 («enemigo del feudalismo»), sino también físicamente («blanqueadas
17 las sienes, profunda la mirada»). El título ofrece asimismo un elemento
18 temático-argumentativo («nihiliza») y el interlocutor implícito, al que
19 va dirigido el texto como un apóstrofe («ante su monarca»), así como
20 la circunstancia enunciativa («momentos antes de entrar en comba-
21 te»). Pero además añade un nuevo enmascaramiento, puesto que el
22 poema se enuncia «a partir de un texto sumerio». Pese a la precisión
23 del título alusivo-contextualizador (enunciador ficticio, destinatario
24 caracterizado, situación inmediata referida, indicio temático), con su
25 compleja referencia a un contexto cultural, que enmarca la situación
26 enunciativa y prefigura un lector modelo y unas concretas expectati-
27 vas de lectura, la ambigüedad se subraya en la identidad de la figura
28 del «autor» (como sucederá con la figura del «poeta»): el «cortesano
29 altomedieval» se funde en un juego ficcional con la propia figura del
30 «autor» contemporáneo. Precisamente de esa ambigüedad implícita

1 en el título se deriva el sentido complejo del poema (el «sobresentido»
2 de que habla Eco): una actualización del tópico *vanitas vanitatis* y la
3 asunción del destino (una fatalidad de tono casi borgiano) a través de
4 una perspectiva nihilista en la que coinciden tanto la cultura sumeria
5 en que se incardina el texto referente (Kramer, 1958), como el modelo
6 altomedieval, que defiende el poder del rey frente a la estructura de
7 la sociedad feudal, como el autor contemporáneo¹⁵. Cobra entonces
8 sentido la estructura circular del poema, con un aire entre épico y feé-
9 rico, que comienza advocando «Majestad, os sugiero que abandonéis
10 toda esperanza» (v. 1) y termina aconsejando «Entregaos al placer de la
11 desesperanza» (v. 36), y que subraya la dimensión existencial del dolor
12 («jamás un hombre conocerá, jamás, el fin / de su dolor, el para qué de
13 su existencia», vv. 31-32) y la conciencia de la muerte («Todos estamos
14 decididos a reunirnos con la muerte», v. 10).

15 «*Amour fou*», incluido en *La caja de plata*, un título-cita con doble
16 referencia (el relato de André Breton *L'amour fou*, 1937; y el *amour*
17 *courtois* provenzal), inicia a comienzos de 1979 una nueva etapa en la
18 poesía de Luis Alberto de Cuenca. El mundo referencial de «*Amour*
19 *fou*» remite directamente a la Edad Media. El mismo epígrafe del
20 apartado en que se inserta este poema («El Puente de la Espada») alude
21 a *El caballero de la carreta* (*Le Chevalier de la charrette*, 1177-1181), de
22 Chrétien de Troyes. El motivo central del poema, el amor incestuoso
23 del rey con la menor de sus hijas, expreso en el primer verso («Los
24 reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes»), encuentra su trasfondo

25
26 15. En una entrevista, declara: «Yo estoy educado en un cierto nihilismo. Per-
27 tenezco a una generación muy interesada por el teatro del absurdo, por Samuel
28 Beckett, por Ionesco... Me he educado en esa cultura de posguerra mundial donde
29 no había ningún tipo de horizonte, donde no te podías agarrar a nada. Y sigo en
30 esa cultura porque es la que he vivido de joven» (en Rodríguez Camacho, 2014:
317-340).

1 en los amores incestuosos de la lírica tradicional y especialmente en el
2 «Romance de Delgadina». El motivo secundario del texto, las pruebas
3 a que someten los reyes a los aspirantes a la mano de las princesas, pro-
4 cede también de la literatura medieval y halla su trasfondo original en
5 uno de los motivos folklórico-tradicionales más importantes. Los dos
6 motivos centrales del poema se encuentran expuestos en las primeras
7 cuadernas del *Libro de Apolonio*, aunque quizá el poeta haya utilizado
8 como hipotexto la fuente latina, la *Historia Apollonii regis Tyri*: el in-
9 cesto del rey Antioco con su hija; el motivo de la prueba a que somete
10 el rey a los aspirantes a la mano de la princesa. Pero el paratexto re-
11 mite directamente a otro hipotexto diferente: *L'amour fou*, del escritor
12 surrealista André Breton, donde se relatan los amores del poeta con
13 Jacqueline Lamba. Y a la vista de ese hipotexto, el poema se constituye
14 en un homenaje al concepto amoroso del surrealismo, que conlleva
15 una visión cósmica de la mujer y la liberación del amor de la moral
16 cristiana. El ideal amoroso expuesto en el relato bretoniano a que alu-
17 de el título aporta una serie de elementos fundamentales, subyacentes
18 no sólo al poema, sino a todo el texto luisalbertiano. «*Amour fou*», así,
19 representa a la perfección la fusión de los elementos más característicos
20 de *La caja de plata* y de la etapa poética que el autor inicia con ese libro:
21 en el poema se funden tanto el mundo medieval evocado en el epígra-
22 fe, como la concepción amorosa surrealista a que apunta el título-cita
23 del poema; desvela, por otro lado, uno de los motivos subyacentes en
24 las «pruebas» caballerescas en los textos medievales, al mismo tiem-
25 po que apunta a ese mismo ideal; recrea desde una nueva perspectiva
26 un motivo folklórico, a la par que lo invierte; apunta indirectamente
27 a uno de los elementos característicos de la aventura caballeresca (la
28 búsqueda como retorno), etc. El cruce de los hipotextos tradicional,
29 medieval y surrealista, aludidos desde los paratextos, resitúa el texto
30 en un espacio ucrónico de cultura, de literatura, desde el que el yo

1 textual habla eliminando cualquier posibilidad de identificación con
2 la creación idealista del sujeto. Define, por lo tanto, no sólo un nuevo
3 modelo estético sino una figura distinta que encarnan sus versos.

4 Pero, sin duda, uno de los textos que apunta a ese uso paródico /
5 autoparódico del título contextualizador de carácter culturalista, como
6 crítica implícita a su topificación en la poesía inmediatamente prece-
7 dente y manifestación de la ironía intertextual, es el soneto incluido
8 en la sección final, «La brisa de la calle», de *La caja de plata*: «El editor
9 Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al
10 poeta en un momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro,
11 *Píticas* VIII 96. Soneto». Tal como recuerda Luis Alberto de Cuen-
12 ca (2011: 150), Francisco Arellano dirigió a finales de los años setenta
13 la colección «Delirio», «pionera del género *Fantasy* a este lado de los
14 Pirineos». La amistad con el editor surgió en mayo de 1978, a raíz de
15 que el poeta dedicara un artículo («Épica y naipes: la fantasía contra el
16 aburrimiento») en *El País* (3-V-1978) a la primera trilogía de Corum (*El*
17 *caballero de las espadas*, *La reina de las espadas*, *El rey de las espadas*) de
18 Michael Moorcock publicada en España por Arellano (Cuenca, 2001:
19 86). El soneto ha de ser posterior a mayo de 1978, en que se inicia dicha
20 relación de amistad, y ha de datar seguramente de 1979-1980, la época
21 en que Luis Alberto de Cuenca escribe y publica «Las Lolas negras» en
22 la revista *Marginalia* (1, 1980), que Arellano dirigía¹⁶. Por otro lado, el
23 título elimina la indicación remática o genérica (Genette, 2001: 76-79)
24 («Soneto») a partir de la edición de la poesía reunida en *Los mundos y*
25 *los días* (1998). El título del poema se plantea, con un juego hipotextual,
26 como una parodia múltiple en su ironía intertextual: de los títulos con-
27 textualizadores culturalistas característicos de una parte de la poesía

28
29 16. De hecho, es posible vincular a la protagonista de «Las Lolas negras» con
30 la «loca bailarina» del soneto de *La caja de plata* y con la «chica de agencia y hotel»
de la canción «Lola», interpretada por Javier Gurruchaga y la *Orquesta Mondragón*.

española de los años sesenta y setenta; como una autoparodia (Genette, 1
1989: 151-156) de esa misma práctica en los libros precedentes del autor; 2
como homenaje y evocación de los títulos-lemma característicos de algu- 3
nos poemas del Siglo de Oro («A Aminta, que teniendo un clavel en la 4
boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre», de Quevedo). 5
El juego (auto)paródico, la ironía intertextual, parte de la suplantación 6
de la situación planteada, que no viene prestigiada ni por el relieve 7
histórico-cultural del personaje escogido (se trata de un amigo del poe- 8
ta, no de Maquiavelo, Roland, Casanova, Sade, etc.; de hecho el poema 9
se integra en una tríptico de la amistad junto con «Encuentro del autor 10
con Fernando Arozena» y «La visita de Alberto Porlan», en que amigos 11
reales del poeta se incorporan al ámbito literario con una función salva- 12
dora), ni por el prestigio cultural de su correlato objetivo (Bogart es un 13
correlato objetivo reconocible de nuestro imaginario cultural común); 14
tampoco el personaje poético impone un distanciamiento objetivo con 15
un personaje histórico analógico, sino que se autonombra en su función 16
de «poeta» y se presenta en el texto como una primera persona ficticia, 17
imagen del autor implícito, próxima a la imagen del autor real, en una 18
figuración del yo próxima a la autoficción. Tan solo el travestimiento 19
de Arellano «disfrazado» de Humphrey Bogart y el recordatorio de la 20
cita de Píndaro mencionada, en una fusión de alta cultura y cultura 21
de masas, ponen el texto en el plano de una comunicación ficticia, 22
en la que el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado fingen 23
coincidir (Lanz, 2006: 51-54). De esta manera, la figura del «poeta» de 24
la instancia titular, como tercera persona, se identifica con la primera 25
persona del texto («me encontraba yo anoche», «venía a hablar con- 26
migo», «mi aburrido dolor le interesaba»), y el texto se carga de una 27
«egotividad» fingida (Levin, 1986: 113; Pérez Bowie, 1992: 99), pues el 28
desplazamiento del yo viene implícito en el travestimiento de Arellano 29
en Bogart. La primera persona del texto poético se identifica, así, con 30

1 una figuración del «poeta» del título, quien se expresa a modo de con-
2 fesión ante el lector figurado, con lo que se potencia la posibilidad de
3 autoidentificación característica de la lírica. El juego de figuración au-
4 toficcional funciona, así, en dos planos distintos en el poema: mediante
5 la ficcionalización de un personaje del ámbito cotidiano del autor real,
6 mediante la figuración del yo en tercera persona (el «poeta»). La presen-
7 cia de la figura del «poeta» como personaje de ficción (ficción autobio-
8 gráfica o autoficción), como figuración del autor, queda explícita desde
9 el título contextualizador, que funciona como «marco» del desarrollo
10 textual. Es precisamente en esa dimensión ficcional que ambos perso-
11 najes cobran (Arellano como Bogart, el yo como poeta) donde puede
12 darse el encuentro, que adquiere la dimensión de una parodia mitológi-
13 ca (una especie de travestimiento burlesco, Genette, 1989: 494), dentro
14 de ese juego de ironía intertextual apuntado. La evocación de Bogart
15 a través de Arellano («surgió una gabardina / y los ojos de un tipo con
16 sombrero», vv. 7-8) remite el texto al ámbito referencial no solo de las
17 películas protagonizadas por aquel (*El halcón maltés*, *Casablanca* o *El*
18 *sueño eterno*), que lo transforman en un mito moderno, sino también
19 al juego paródico de ese mundo cinematográfico en el film protagoni-
20 zado por Woody Allen *Sueños de un seductor* (*Play it Again, Sam*, 1972)
21 (Dadson, 2005: 130), donde un personaje disfrazado de Bogart aparece
22 en los momentos culminantes del film para aconsejar y confortar al
23 protagonista. El juego de espejos resulta completo y, si el personaje poé-
24 tico del editor amigo se traviste con diversos ropajes, que lo transfieren
25 a una categoría mítica, también habla con palabras que le son ajenas,
26 con una trascendencia absoluta frente a la banal preocupación del poe-
27 ta; es así como adquiere pleno sentido la cita del verso de Píndaro, que
28 ubica a los protagonistas poéticos (Paco Arellano, Humphrey Bogart y
29 el poeta) en el mismo plano de existencia (de ficción): «Somos el sueño
30 de una sombra». El consuelo que el verso de Píndaro ofrece en boca de

1 Arellano-Bogart, frente a «mi ruina» y «mi aburrido dolor», es tan solo
2 aparente, pues la tranquilidad que aporta al poeta tiene como contra-
3 partida la aceptación de su pérdida de sustancia real, su transformación
4 en mero «sueño de una sombra». La identidad de los dos personajes,
5 anunciada en el título, solo se confirma en los últimos versos del soneto
6 remarcada por el isocolon: «Y era Bogart, y me amaba; / y era Paco Are-
7 llano, y me quería» (vv. 13-14). En ese juego de espejos que teje el título y
8 el texto, solo la cita de las *Píticas* parece compartir el mundo referencial
9 de la alta cultura (Píndaro), la mitología de los *mass-media* (Bogart) y el
10 referente real incorporado al texto (Arellano, yo / «poeta»), y su consta-
11 tación como «sombras», como mera escritura.

12 Los títulos-lemma adquieren muchas veces una función doble en su
13 relación con el texto lírico: por un lado, pueden funcionar como in-
14 dicadores temáticos, con una dimensión proléptica o catafórica sobre
15 el texto poético («A Aminta, que para mostrar el color de su cabello
16 llegó una vela y se quemó un rizo que estaba junto al cuello», de Que-
17 vedo); por otro, suelen implicar aspectos contextuales fundamentales
18 para la hermenéutica del poema, que bien orientan el sentido de la
19 lectura o bien ofrecen claves sobre este («Es sentencia platónica que
20 la armonía y contextura universal del mundo con la del Amor halla
21 presunción amorosa», de Quevedo) (López-Casanova, 1994: 16-17). La
22 función contextualizadora del título-lemma se amplía si incluye además
23 una referencia cultural o apela al juego intertextual, con lo que entra
24 en juego el contexto socio-cultural. En estos casos, cualquier variación
25 en el título conlleva un efecto de lectura en el poema e implica cierta
26 ironía intertextual. Es lo que sucede con sendos sonetos de Luis Alber-
27 to de Cuenca, que han de datarse en 1985 y que se incorporarán a la
28 primera sección, «Seis poemas de amor», de *El otro sueño*: «Soneto del
29 amor atómico» y «Soneto del amor de oscuro». Ambos títulos llevan la
30 indicación remática o genérica y aluden, aunque sorprendentemente,

1 al desarrollo temático del poema. Al incorporarse a la edición en *plaque*
2 de *Seis poemas de amor* (1986) y posteriormente en la primera
3 edición de *El otro sueño*, ambos sonetos cambiaron su título, por otros,
4 más explícitos y sorprendentes, sin perder la referencia remática: «El
5 poeta a su amada, para que no le tire bombas. Soneto» y «El poeta a
6 su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro.
7 Soneto». Los poemas recuperarían sus títulos originales a partir de la
8 edición de *Poesía 1970-1989*.

9 La transformación de un título temático-remático en un título-
10 lema conlleva algunas implicaciones en el efecto que este tiene sobre
11 el texto poético. Es evidente el giro paródico que acentúan los nuevos
12 títulos, que se adecuan, así, al tono y sentido de los textos poéticos. En
13 este sentido, los títulos-lema apuntan a una clara ascendencia aurisecular
14 e implican un diálogo intertextual implícito; pero en su sentido
15 paródico, emparentan con el carácter paródico de las *Rimas de Tomé*
16 *de Burguillos* (1634), de Lope de Vega («Lo que hiciera Paris si viera a
17 Juana», «Hipérbole a los pies de su dama; que este poeta debió de nacer
18 en Sábado» o «A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de
19 Dafne»). Como aquel, Luis Alberto de Cuenca parodia en estos sonetos
20 el modelo del *amour courtois*, las personas literarias, la fraseología y
21 la dicción lírica, y los tópicos amorosos, bien mediante la hipérbole de
22 los elementos referenciales, bien mediante su descontextualización y
23 su transmotivación, tratando de dar cabida a aquellas «Musas rateras»
24 de las que habla Lope en sus poemas o a aquella moderna «Musa del
25 arroyo» de que hablará Emilio Carrere. En ese sentido, ha de tenerse
26 en cuenta también la influencia de la poesía de Manuel Machado y
27 *El mal poema* (1909). Por otro lado, no cabe duda que ambos títulos
28 cobran un cierto carácter autoparódico si recordamos que en *Los retratos*
29 se había incluido un poema titulado justamente «El poeta a su
30 amada», con el que estos dialogan.

1 A mitad de camino entre el pastiche y la imitación lúdica o satírica,
2 como imitación estilística en la que el estilo imitado se describe como
3 una lengua artificial (Genette, 1989: 108 y ss.), los títulos de los poemas
4 luisalbertianos llaman su atención desde el primer momento sobre
5 el carácter de los textos que acompañan. La presencia de las terceras
6 personas en el título («el poeta» y «su amada», «el poeta» y «su atracadora») apunta a la correlación de estas con la primera y segunda persona del singular en el poema, que desarrolla el apóstrofe con diálogo implícito que el título-lema anuncia, conformando el texto como altamente apelativo pero también egotivo (Levin, 1986: 113), en el que el vínculo comunicativo intratextual entre el yo explícito y el tú explícito se transfiere a la ficción de comunicación real entre autor y lector. El título-lema marca el desplazamiento de los personajes textuales e impide la identificación del lector con el tú del poema; el lector real aparece, así, como un invitado que contempla el diálogo implícito fingido entre los amantes, la apelación del yo-poeta al tú-amada/atracadora. Pero como sucede en buena parte de estos poemas en el que la segunda persona apelativa se refiere al tú de la amada (Luján, 2005: 310-321), el diálogo es implícito porque la amada está ausente del texto, que la presencializa; el poema entonces funciona como una apelación a una recepción diferida. Ahora bien, los títulos-lema de ambos sonetos, en su sentido contextualizador, apuntan a una relación diferente: si en el primero de ellos el «poeta» se dirige a su «amada» con una finalidad presente («para que no le tire bombas»), la figura de la «amada» aún no lo es en el segundo poema, donde aparece como «atracadora», aunque la promesa de convertirse en tal se anuncia en el deseo de que «vuelva sucintamente vestida de negro», tal como concluye el texto: «Que voy a regalarte el mundo entero / si me asaltas de negro» (vv. 12-13).

El hipotexto barroco, al que apela hiperbólicamente el título-lema, es fundamental para comprender el sentido del primer soneto (Letrán,

2005: 165-168) y la ironía intertextual que teje desde el título. En él se actualizan, mediante un proceso de transdiegetización (Genette, 1989: 375-396), varios de los tópicos clásicos de la poesía amorosa barroca, hiperbolizándolos: el tópico *ignis amoris* (el fuego del amor) es llevado hasta el extremo, transformado en un «amor atómico» («no más fisión, amor, no más ojivas», v. 9); el tópico *militia amoris* (el amor como guerra entre los amantes) también aparece hiperbolizado («Has llenado de muertos y de heridos / el pacífico reino de mi lecho», «Me rindo. Tú has ganado», vv. 3-4 y 12); en cierto modo, el texto poético actualiza, transdiegetizándolos, dos tópicos clásicos, como son el *amor ferus* (el amor salvaje) y el *furor amoris* (la locura de amor). La referencia tópica condiciona el léxico del soneto, los vértices semánticos sobre los que pivota y su desarrollo temático, en una serie de transformaciones semánticas y temáticas: el fuego del amor atómico y la guerra amorosa, como formas actualizadas de amor salvaje, llevan al triunfo final de la amada sobre el poeta (aludidos en el título), tú y yo en el texto, que ha conseguido conquistar tanto la «mente», como el corazón del poeta, a través de los sentidos (de los «ojos»). Los ecos barrocos trascienden al texto donde puede oírse el verso de sor Juana Inés de la Cruz «Baste ya de rigores, mi bien, baste, / no te atormenten más celos tiranos» («En que satisface un recelo con la retórica del llanto», vv. 9-10) o la «rima apagada» ojos / enojos que evoca un tópico de la métrica barroca. Si la relación entre el título-tema con carácter contextualizador y el poema actualiza la tónica del amor platónico y del modelo petrarquista, al mismo tiempo invierte el papel protagonista de los amantes en la poesía amorosa barroca, pues es el personaje masculino el derrotado en la batalla de amor.

Un fenómeno semejante puede observarse en el «El poeta a su atracadora, pidiéndole que vuelva sucintamente vestida de negro. Soneto». El modelo tópico amoroso que se actualiza en este poema desde el título no es tanto el petrarquista, sino el modernista enraizado en la

poesía simbolista «maldita» y el decadentismo. La identificación amada-atracadora evoca en última instancia la musa-amada venal de «La Muse malade» y «La Muse vénale» de *Les fleurs du mal* (1857) de Charles Baudelaire, pero también la «Musa del arroyo», de Emilio Carrere, o aquella «mujer mala / fuera de la sociedad» de la que hablaría Manuel Machado en «Mi Phriné», de *El mal poema*. Al fin y al cabo, el poeta sevillano ya había escrito en «Antífona», de *Alma* (1902), «Hetairas y poetras somos hermanos». El erotismo de la *femme fatale* se plantea aquí desde el título, sugiriendo que la amada-atracadora vuelva «sucintamente vestida de negro», lo que se transfiere al texto poético: «date una vuelta por la lencería / y salpica tu piel de seda oscura» (vv. 10-11). Pero la identificación amada-atracadora no es, de nuevo, sino la actualización y transdiegetización de un tópico petrarquista, el tópico de la amada como *dulce enemiga* (*dolce et acerba mia nemica*), hiperbolizado en la figura de la atracadora («El amor es un robo —me dijiste una tarde—», comienza un poema de Leopoldo Marechal) y también el tópico *furor amoris* («tu locura»). La identificación implícita en el título entre amada y atracadora condiciona la correlación de dos series en el texto poético, bajo la forma del «dulce contraste»: me quitaste «la cartera o la vida», «recordar el amor que me dejaste / y olvidar el tamaño de la herida» (actualiza el tópico «dulce herida»), «muerto o vivo», «dinero» / «lencería», «tu noche y tu locura» (vv. 7-8, 9, 10 y 14).

Pero cuando el poema toma su título definitivo, de carácter indicial y temático, «Soneto del amor de oscuro», tal como había sido formulado en su primera publicación en 1986, la ironía intertextual aparece en el título como parte de su carácter contextualizador. Es evidente la relación transtextual que desde el mismo título se establece entre el soneto contemporáneo y los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca (Gómez Montero, 1994: 143-145), que había publicado Miguel García-Posada en «Sábado Cultural», suplemento de *ABC* (17-

1 III-1984: 45-56), unos meses antes de la escritura de este poema. Tanto
2 el título posterior, como el esquema poético y la formalización sin-
3 táctica y rítmica parecen tener presente el soneto lorquiano «El poeta
4 pide a su amor que le escriba», de cuyos versos parece hacerse eco el
5 poema luisalbertiano («Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame
6 vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura», vv. 12-14),
7 que subvierte el referente erótico-místico y lo reubica en un ámbito
8 referencial urbano propio de la novela negra.

9 En *Sin miedo ni esperanza*, «A Lucrecia, que llevaba un reloj en su
10 sortija de casada», incluido en la sección «El diablo enamorado», título
11 que rinde homenaje a la novela homónima de Jacques Cazotte (*Le dia-*
12 *ble amoureux*, 1772), traducida por el poeta en 1985, retoma el modelo
13 de título-lema característico de la poesía sigloaurista (por ejemplo, «A
14 Aminta, que se cubrió los ojos con la mano» o «A una fénix de diamantes
15 que Aminta traía al cuello», de Quevedo) y también, en buena parte,
16 la estructura del discurso que, a partir de un apóstrofe con diálogo
17 implícito entre el yo-poeta y la amada a la que se dirige el poema como
18 apelación, esos poemas construyen, donde el poeta, encarnando la pri-
19 mera persona en el texto, en un juego autoficcional, en una figuración
20 autorial, aconseja a la amada sobre algún aspecto concreto, alaba algún
21 elemento físico o de su indumentaria o simplemente desarrolla una *des-*
22 *criptio* con mayor o menor intención trascendente. En este caso, a partir
23 del modelo establecido por la tradición áurea, se invierte buena parte
24 de los motivos que estructuraba aquellos textos. Ahora, el yo del poeta,
25 quien toma la palabra desde el primer momento, aconseja a la amada,
26 en un triángulo amoroso, que apunta a la destrucción del marido; no
27 se olvide que el reloj-sortija es «de casada». El título-lema contiene los
28 elementos fundamentales para la contextualización del poema: el in-
29 terlocutor implícito («A Lucrecia»), su estado civil («casada») y el objeto
30 fetiche compuesto de dos elementos («un reloj en su sortija»). El poema

1 se estructura a partir de un diálogo implícito, como una apelación a
2 una recepción diferida, de un consejo puesto en la voz en primera per-
3 sona del enunciador poemático: el poeta o su encarnación textual, en
4 un juego autoficcional. El consejo se enuncia nítidamente en el primer
5 verso, con el nombre de la amada y esposa traidora, en aposición, fun-
6 cionando como eje entre el elemento abstracto («tiempo») y el concreto
7 («copa»), que se complementan en el sentido del poema: «Vierte el tiem-
8 po, Lucrecia, en esa copa» (v. 1). La sortija de casada aún así el símbolo
9 del compromiso, que el poeta-amante pretende que rompa, y el tiempo
10 emblemático en el reloj; a la vez es símbolo de la fusión de Eros /
11 Thanatos y sirve para evocar el tópico *tempus fugit* («que el veneno / del
12 *tempus fugit* corra por sus venas», vv. 6-7). El veneno que el poeta aconseja
13 a esta nueva Lucrecia Borgia que vierta en la copa del marido, no es
14 otro que el del tiempo destructor, que hará que «él envejezca / y no tú»
15 y, por lo tanto, facilitará al amante-poeta libar «el néctar sin horas de
16 tus labios»; «néctar sin horas» que, como recuerda el autor (en Amusco,
17 2002: 169-170), es un sintagma que remite al título de Jules de Supervi-
18 lle *Bosque sin horas* (1937). Mientras el marido envejece, la infiel esposa
19 y el poeta podrán disfrutar de un amor en eterna juventud, más allá
20 del efecto destructor del tiempo. Significativamente el modelo amoroso
21 áureo se transmuta, así, desde el título, en la recreación de un triángulo
22 amoroso (la infidelidad de Ginebra y Lancelot al fondo) con tintes de
23 novela negra; al fin y al cabo, el veneno del tiempo no es sino la muerte
24 simbólica del marido que impide la realización del deseo amoroso del
25 poeta. Con todo ello, se produce una transmotivación fundamental,
26 que marca precisamente la tensión entre la ascendencia tradicional del
27 título-lema del poema y la actualización contextual del texto.

28 Un título como «El franciscano Odorico da Pordenone llega a Zai-
29 tón en 1325 y come pasta por primera vez en casa de una dama armenia,
30 rica y devota», en *La vida en llamas*, podría evocar el modelo de título

1 contextualizador histórico-cultural característico de algunos de los tex-
2 tos de *Los retratos* o *Elsinore*: enunciador *fingido* y situación referencial
3 precisa tanto espacio-temporalmente como actancialmente. Sin embar-
4 go, la aparente trivialidad del hecho descrito («come pasta por primera
5 vez») amplificada por su ubicación en la instancia titular y por el contex-
6 to de referencia histórico que esta expone como marco, parece apuntar
7 a un cierto tono (auto)paródico que vendría a confirmarse con el desdo-
8 blamiento del enunciador y el anacronismo intencionado que presentan
9 los primeros versos: «Heme aquí enfrente de Formosa, que todavía no se
10 llama así, / porque los portugueses no le han puesto aún ese nombre» (v.
11 1-2). Luis Alberto de Cuenca había dedicado un artículo al franciscano
12 en 1980, recogido posteriormente en *El héroe y sus máscaras* (1991: 182-
13 190): «Un franciscano en Oriente: Odorico da Pordenone». El poema,
14 que muestra un proceso de transposición formal versificada (Genette
15 1989: 263 y 270-271) de algunos detalles relatados en el artículo, se pre-
16 senta como un monólogo dramático por sustitución (pero, ¿quién habla
17 en la anacronía?), en el que el título contextualizador sirve de marco
18 escénico a la figura que toma voz en primera persona en el poema, con
19 una egotividad ajena. Quien habla en la ficción textual (enunciador fin-
20 gido) es efectivamente el misionero franciscano Odorico da Pordenone,
21 que inició sus viajes por Oriente a comienzos del siglo XIV y cuyos es-
22 critos (*Itinerarium*, con versión castellana del siglo XV, el *Libro llamado*
23 *Ultramarino*), algo posteriores a los de Marco Polo, ofrecen una relación
24 muchas veces fantástica de costumbres y personas de aquellas tierras; se
25 trata, en palabras del autor contemporáneo, de «uno de los poemas via-
26 jeros más apasionantes que conozco». El poema se centra en uno de los
27 episodios más significativos del viaje de Odorico, tal como relata el artí-
28 culo y el poema: la huida de la India, llevándose consigo «las reliquias de
29 cuatro franciscanos, muertos en Tana, cerca de Bombay» y la llegada a
30 la ciudad de Zaitón, en Catay. Tanto el artículo como el poema refieren

1 elementos comunes: la fundación de dos conventos por Juan de Monte
2 Corvino, arzobispo de Pekín, en uno de los cuales se hospedará el via-
3 jero («Aquí mi superior, Juan de Monte Corvino, / fundó hace quince
4 años dos conventos de nuestra orden»), la comparación de Zaitón «tan
5 grande como dos o tres Bolonias (por lo menos)» (Zaitón «le pareció tan
6 grande como dos Bolonias», recuerda el artículo)¹⁷ y la referencia a la
7 «dama armenia rica y devota, / que ha construido aquí una espaciosa y
8 bella catedral» (vv. 12-13; el poema transcribe de modo casi literal el tex-
9 to del artículo)¹⁸. Lo significativo del tratamiento textual es lo anecdó-
10 tico del relato, que desplaza un acontecimiento fundamental en el viaje,
11 como es dar al eterno descanso las reliquias de los cuatro franciscanos,
12 por algo aparentemente trivial, pero que resultará de enorme trascen-
13 dencia para la cultura gastronómica occidental: el descubrimiento de
14 la «pasta», «unas finas hebras nadando en el sabroso mar de un caldo
15 oscuro y humeante». Nada de esto se menciona, en cambio, en la reseña
16 histórica que había escrito el poeta en 1980, aunque allí se hable de los
17 «suntuosos y humeantes banquetes» de los sacerdotes paganos referidos
18 por Odorico, ni en el texto del franciscano; por lo que el texto poético,
19 en ese juego de ironía intertextual, funciona al modo de una interpola-
20 ción, ya anunciada desde el título, en la que se inserta un episodio que
21 no aparece en el hipotexto. Manifestaciones del modelo de monólogo
22 dramático por sustitución serán habituales en la poesía de Luis Alberto
23 de Cuenca; incluso en su último libro, *Bloc de otoño* pueden hallarse
24

17. En otras versiones, se dice que Zaitón era como dos veces Roma. *Vid. Les voyages en Asie au XIV siècle du bienheureux frère Odoric de Pordenone, religieux de Saint-François*, ed. Henri Cordier, Paris, Ernest Leroux, 1841, p. 264. El episodio de Zaitón se narra en el cap. XXI, de esta versión francesa (pp. 264-268). La referencia a la rica dama armenia que mandó construir la catedral no la da Odorico, sino André de Pérouse, obispo de Zaitón en 1322 (281-282).

18. Para esta mecánica, ver el trabajo de Olay Valdés (2019), en este volumen.

1 monólogos de este tipo enunciados desde el propio título: «Nieves Mon-
2 tal me habla desde el cielo» y «Habla Maquiavelo».

3 «Caperucita feroz» fue la letra compuesta por Luis Alberto de
4 Cuenca alrededor de 1980 para una canción de la Orquesta Mondra-
5 gón, recogida en su disco *Bon Voyage*. En ella se llevaba a cabo una
6 transmotivación, un cambio de motivos, por la que, a partir de las lec-
7 turas psicoanalíticas realizadas por Marc Soriano y Bruno Bettelheim
8 sobre los cuentos de Perrault y sobre los cuentos de hadas, respecti-
9 vamente, y teniendo presente el grabado que Gustavo Doré realizó
10 para el cuento de Perrault, se ponía de relieve el verdadero motivo que
11 subyace al relato y uno de los elementos centrales sublimados por el
12 terror del cuento: la relación zoofílica que la niña desea establecer con
13 el lobo. Tal como escribía el poeta en un artículo publicado en 1997,
14 «cuando la niña se desnuda y se mete en la cama con el lobo y este
15 le dice que sus grandes brazos son para abrazarla mejor, o es tonta o
16 quiere que la seduzcan, porque no hace ningún movimiento para es-
17 capar y acaba perdiendo la honra y convirtiéndose en mujer» (Cuenca,
18 1999: 182). Esa misma transmotivación es la que plasman los versos en
19 el poema de *Cuaderno de vacaciones*:

20
21 [...]*De forma y modo*
22 *que hay que dejarse ya de tonterías*
23 *y llegar a la misma conclusión*
24 *que Bruno Bettelheim en Psicoanálisis*
25 *de los cuentos de hadas, a saber,*
26 *que, al meterse en la cama motu proprio*
27 *y no hacer movimiento para huir,*
28 *lo que quiere la niña es acostarse*
29 *con la bestia, ofrecerle lo que tiene*
30 *—que no es solo la roja caperuza,*
 el pastel y el tarrito de manteca—
 y acabar convirtiéndose en mujer.

Aquello mismo que más de treinta años atrás había cantado Javier
Gurruchaga dando voz a la niña del cuento infantil: «Yo solo quiero
una noche sin final, / en la que ambos nos podamos devorar». Juegos
transtextuales semejantes a la transmotivación empleada en «Cape-
rucita feroz» son los que estructuran otros poemas que retoman los
modelos de cuentos tradicionales o infantiles, como «La Cenicienta»,
«La Bella Durmiente», «La Sirenita» o «La casita de chocolate».

Un capítulo aparte merecería aquellos poemas que se presentan
como variaciones de textos precedentes, anunciándolo desde el propio
título del texto o del epígrafe en que se insertan (con etiquetas como
«Sobre...» y «Variación...»), y que remiten desde la instancia titular
a su dimensión intertextual; como en casos anteriores, la variación
puede tener o no un carácter lúdico o paródico. En cualquier caso, la
variación implica una reelaboración del hipotexto (Martínez Fernán-
dez, 2001: 103-113) que no solo supone una transformación formal, sino
también de contenido en muchas ocasiones¹⁹. Entendido en su sentido
denotativo, como la mera acción y efecto de variar algo, o en una di-
mensión musical, como la modificación, por cualquier modo, de un
tema musical dado que se mantiene en lo esencial (Valls Gorina, 1994),
buena parte de la escritura poética luisalbertiana puede ser vista como
variación. En cierto modo, los poemas de *Scholia* (1978: 7), planteados
como «notas o comentarios que se adscriben a un texto para explicar-
lo», con un «contenido exegético», pueden verse como variaciones de
los hipotextos implícitos o explícitos que los sustentan. La variación
supone una forma de transtextualidad en la que se combinan elemen-
tos formales, semánticos y pragmáticos, transformaciones diegéticas,

19. Como recordará Pavlicic (2006: 113), «los pasajes intertextuales en las obras
actuales no son sólo un medio auxiliar, sino que tienen el papel que en la pintura
tiene el tema ajeno sobre el cual después se escribe una variación propia».

1 temáticas o de motivos, y que apuntan a ese diálogo ininterrumpido
2 entre textos al que alude Eco (2005: 231) como definitorio de la ironía
3 intertextual; la propia alusión a la «variación» en el título supone ya
4 una invitación a ese diálogo. Es lo que sucede, por ejemplo, en la sec-
5 ción «Variaciones», de *El hacha y la rosa*, donde encontramos una serie
6 de transformaciones no-paródicas, que se anuncian ya desde el título, a
7 mitad de camino entre la traducción y la recreación (Letrán, 2005: 134-
8 146; Lanz, 2018: 77-83): en algunas de ellas no se ha realizado práctica-
9 mente ninguna variación sustancial, se trataría de meras transposicio-
10 nes formales (Genette, 1989: 263 y ss); en otras se procede con diversos
11 juegos transtextuales próximos a la ironía intertextual. «Sobre una oda
12 de Horacio» se escribe a partir de la oda «A Lidia» («*Donec gratus eran*
13 *tibi...*», *Odas*, III, 9), teniendo en cuenta la versión de esa oda realizada
14 por Fray Luis de León y la variación de Juan Meléndez Valdés («La
15 reconciliación»), y la propia traducción de Luis Alberto de Cuenca, in-
16 cluida en la *Antología de la poesía latina* (Cuenca y Alvar, 1990: 64-65);
17 pero en la variación, que mantiene muchos de los elementos originales
18 del texto latino, se lleva a cabo una serie de transposiciones temáticas
19 (transmotivación, transdiegetización, transpragmatización y transva-
20 lorización, Genette, 1989: 375 y ss.) que supone una actualización de
21 los referentes textuales así como de los motivos que sustentan el texto
22 (Lanz, 1998: 145-148; Suárez Martínez, 2010: 238-241; Lanz, 2011: 125-
23 129). En este sentido, «Sobre una oda de Horacio» abre en cierto modo
24 el camino a otras *variaciones* poéticas que llevará a cabo Luis Alberto
25 de Cuenca en sus libros posteriores y que vienen a ratificar la ironía
26 intertextual de muchos de sus poemas. Ya en *La caja de plata* se había
27 incluido «Sobre un tema de J. M. M.» y en *El hacha y la rosa*, «Sobre un
28 alejandrino de Abelardo Linares», además de los poemas de la sección
29 «Variaciones»; en *Por fuertes y fronteras* encontramos poemas como
30 «Sobre una carta de John Keats» o «Sobre el *Cantar de los cantares*»; en

1 *Sin miedo ni esperanza* aparece «Sobre un tema de Büchner»; en *Cua-* 1
2 *dermo de vacaciones* se incluyen «Inspirado en Faulkner», «Corrigiendo» 2
3 a Safo», «Sobre un endecasílabo de José Alcalá-Zamora», etc. Fiel a la 3
4 concepción de la escritura como un ejercicio de reescritura, no faltan 4
5 en *Bloc de otoño* las «variaciones poéticas» sobre motivos, temas, poe- 5
6 mas, versos, etc. de los autores favoritos de Luis Alberto de Cuenca: el 6
Fausto de Goethe; varios temas de Catulo, Íbico, Mimnermo, Alcman, 7
Safo, Simónides o Arquíloco; Heráclito («*Panta rei*»); John Donne 8
(«Sobre un verso de Donne»), etc. Nada menos que dieciséis poemas de 9
este libro se presentan desde sus títulos como «Variación sobre un tema 10
de...», «Variación sobre...», «Sobre un verso de...», «Sobre un poema 11
de...» o «Contra un fragmento de...». 12

13 Al conocido soneto de Cecco Angiolieri «S'i' fosse foco arderei'l 13
14 mondo» ya le había dedicado Luis Alberto de Cuenca un artículo en 14
1996 (Cuenca, 1999: 165-166), en el que alababa al poeta sienés de fina- 15
les del siglo XIII por «el humor ácido» que destila ese soneto. En *Cua-* 16
dermo de vacaciones se incluye un «Soneto amoroso con estrambote, 17
enmendando la plana a Cecco Angiolieri», construido, como indica 18
el título, como un *contrafactum* del soneto italiano, del que toma su 19
modelo estructural y su desarrollo formal y temático para invertir su 20
sentido. Si el soneto de Angiolieri se plantea como un desengaño del 21
mundo y una crítica contra quienes lo gobiernan, que «desestimaron 22
ab initio su candidatura al amor y lo empujaron al abismo», lo que 23
conlleva también una concepción del amor inversa a la formalizada 24
en la mujer redentora del *Dolce Stil Novo*, el poema contemporáneo se 25
establece, por el contrario, como un canto de amor absoluto: 26

27 *Si fuese Luis Alberto, que lo soy,*
28 *serías para mí la noche, el día,*
29 *el mañana, el ayer, el siempre, el hoy.*
30

1 El texto moderno se construye, así, como una refutación del soneto
2 italiano («enmendando la plana»), que conlleva una cierta desvaloriza-
3 ción de los argumentos y motivos expuestos en el hipotexto (Genette,
4 1989: 444 y ss.), sin que ello implique un rechazo del autor, pues como
5 confesará el poeta en otro lugar: «Adoro a Cecco» (Cuenca, 2011: 195)²⁰.

6 Entre los muchos textos con títulos-cita o alusiones culturales que
7 pueden mencionarse, en *Cuaderno de vacaciones* se incluye «Diálogo
8 entre el señor y el esclavo» que, siguiendo el modelo de juegos trans-
9 textuales próximos a la ironía intertextual puestos en funcionamiento
10 en «Sobre una oda de Horacio», glosa un texto acadio que data de
11 principios del primer milenio a. de C.: el *Diálogo del pesimismo* (*Arad*
12 *mitanquranni*) (Silva Castillo, 1971: 82-92). El propio poeta había dado
13 una versión del *Diálogo del pesimismo* en *Museo* (1978: 31-35), señalando
14 el relativismo, la duda y la indiferencia, el escepticismo acerca de to-
15 dos los valores que anuncia el declinar de una cultura y que se expresa
16 en la civilización mesopotámica en torno al primer milenio antes de
17 Cristo, manifiesto en ese texto. El poema contemporáneo retoma la
18 estructura fundamental del diálogo académico para cada una de las es-
19 trofas del poema antiguo, aunque incluye alguna variación: llamada
20 al siervo que responde inmediatamente al señor; propuesta del señor
21 de llevar a cabo una actividad (amar a una mujer, officiar sacrificios a
22 los dioses, hacer algo útil por su país, suicidarse y matar al esclavo);
23 el siervo alaba tales propósitos; el señor desiste de sus propósitos; el
24 siervo muestra su acuerdo en el cambio de parecer y aporta argumen-
25 tos para sustentarlo. Pero en el texto luisalbertiano solo se recrean
26 algunas de las estrofas del poema académico (vv. 66-74, 75-86, 100-110,
27 111-118, según la versión de *Museo*), y lo hace trasliterando el texto
28 antiguo, manteniendo imágenes semejantes («La mujer es un pozo /

29
30 20. Más en Sáez (2019), en esta colectánea.

1 donde se ahogan los guerreros») y parejos argumentos («Es tu dios
2 quien tendría / que officiar sacrificios en tu honor»), así como semejan-
3 tes motivos. El texto moderno conserva también la misma estructura
4 dialogada del texto antiguo, así como la reflexión sobre el relativismo
5 y el escepticismo (el pesimismo), combinada con el tono sarcástico del
6 diálogo académico, acentuado en el poema luisalbertiano en los versos
7 finales, que retoman el motivo del suicidio y la muerte del esclavo para
8 exponerlos de modo más radical. En este caso, las transformaciones
9 textuales son fundamentalmente formales: a la traducción de algunas
10 estrofas del texto antiguo con ligeras variaciones, se une la reducción
11 mediante escisión (Genette, 1989: 264 y ss., 293-295), que deja en el
12 texto moderno aquellos versos que el autor considera acordes con el
13 contexto referencial contemporáneo. La glosa luisalbertiana funciona,
14 pues, como una *variación*, semejante a otras estudiadas, aunque el
15 título lo anuncia solo de manera implícita.

16 El diálogo intertextual con la poesía de Safo (c. 600 a. de C.), en
17 forma de variaciones, es una constante en la poesía última de Luis Al-
18 berto de Cuenca, que destaca el valor añadido de la fragmentariedad
19 con que nos ha llegado la obra de la autora de Lesbos²¹: «a gente como
20 Safo y Ennio les sienta muy bien la fragmentariedad» (Cuenca, 2011:
21 129). Safo ya ocupaba un lugar destacado en *Museo*, donde se incluía la
22 traducción de uno de sus textos; acerca de su obra destacaba entonces
23 el poeta: «Pocas veces el amor ha sido cantado con tanta intensidad
24 y ternura como en su monodia. [...] en la poesía de Safo es el propio
25 Amor quien escribe» (1978: 47). Son varios los poemas que contienen
26 títulos alusivos a Safo y su obra (Logroño Carrascosa, 2018: 128-146):
27 «Safo y Faón», en *El reino blanco*, lleva a cabo un proceso de desmitifi-
28 cación del mito-leyenda de Faón, el anciano barquero de Lesbos al que

29
30 21. Recuérdese la ironía sobre la «Estética de lo fragmentario» en *Bloc de otoño*.

1 Afrodita le otorgó de nuevo la juventud y una belleza extraordinaria
2 que hizo sucumbir a la misma autora de Mitilene (Suárez Martínez,
3 2014: 146-147), recogido por Ovidio en *Heroidas*, XV, en el empleo del
4 travestimiento burlesco, de modo semejante a como hizo en «*Teichos-*
5 *copia*», de *El hacha y la rosa*, que consiste en reescribir un texto noble
6 (en este caso la leyenda de Faón), conservando su *invención* y su *dis-*
7 *posición*, pero con una *elocución* diferente, en un estilo bajo (Genette,
8 1989: 73 y ss.), con una transformación próxima a la meiosis; en este
9 caso, se suma una transposición semántica, una transmotivación, en
10 la reinterpretación y desmitificación de la leyenda, que evoca elemen-
11 tos de travestismo fetichista. El título del poema puede verse también
12 como una alusión ecfrástica al cuadro homónimo de Jacques-Louis
13 David (1748-1825). En *Cuaderno de vacaciones* se incluye «Corrigien-
14 do a Safo», una respuesta en el mismo tono epigramático del poema
15 griego (Suárez Martínez, 2017: 351-352), que apunta desde el título a la
16 ironía intertextual, en forma de refutación, característica de muchas
17 de las *variaciones* luisalbertianas. En este caso, son los versos iniciales
18 del siguiente poema de la poetisa de Lesbos los que sirven como hipo-
19 texto a la respuesta del texto moderno:

*Dicen que es una hueste de jinetes
o una escuadra de infantes o una flota
lo más bello en la tierra, mas yo digo
que es la persona amada.*

(Safo en Ferraté, 1991: 243)

27 El poema contemporáneo retoma la estructura del texto griego, tanto
28 en la introducción mediante verbo *dicendi* («Dicen» / «Safo decía»),
29 como en el desarrollo textual en respuesta a un comentario previo,
30 anónimo en el caso de Safo, de esta en el poema de Luis Alberto de

Cuenca, en una especie de *mise en abyme*, que actualiza ese diálo-
go ininterrumpido entre textos que caracteriza la ironía intertextual.
El texto presenta, a su vez, dos interpolaciones notables: el sintagma
«bien armados» (v. 3), que caracteriza de modo ponderativo a «hopli-
tas»; la inserción del *First Folio* (v. 4) shakespeareano, que constituye
un anacronismo en la referencia a Safo, implicando un guiño irónico,
pero que concita la vecindad de valores y gustos en el poeta contem-
poráneo, admirador del autor inglés. Tal vez pueda percibirse un eco
del conocido soneto atribuido a los Argensola («¡Lástima grande / que
no sea verdad tanta belleza!», vv. 13-14) en los versos finales del poema
moderno («¡Lástima / grande que confundiera belleza», vv. 5-6), que
funden así el hipotexto griego doblemente explícito (en el título y en
el primer verso) con el referente barroco implícito, para criticar la con-
fusión entre «belleza» y «deseo», atribuida a Safo en el texto.

Las variaciones sobre diversos temas de líricos griegos arcaicos ocu-
pan un lugar destacado en *Bloc de Otoño*, donde se encuentran dos
textos que se presentan desde su título como *variaciones* sobre temas
de Safo: «Variación sobre un tema de Safo» y «Sobre un poema de
Safo». De modo semejante a como ocurría con «Optimismo», de *La*
caja de plata, en «Variación sobre un tema de Safo», el texto traduce
y amplía el hipotexto griego, del que tan solo se conserva un verso:
«No sé qué hacer: mi pensamiento es doble» (en Ferraté, 1991: 253).
El poema moderno retoma y transforma el verso de Safo («No sé qué
hacer. Mi sentimiento es triple») como arranque de un texto que se
concibe como una especie de amplificación o continuación del hi-
potexto, en los límites de aquel modelo de transposición textual que
Genette identificó con el juego con hipotextos ficticios o pseudohi-
potextos (1989: 338-346, 477-478). El poema luisalbertiano expone la
tensión sentimental que sufre el sujeto poético («el miedo y el espanto»,
«la ansiedad y la angustia» y «el amor y el deseo») que aspira a una

1 unidad integradora de contrarios, fundada en la fuerza unitiva del
2 amor: «amor solo, fusión con todo lo creado». «Sobre un poema de
3 Safo» se presenta también como un título alusivo, como un ejercicio
4 de reescritura del poema griego que comienza «¡Sal de Creta y ven a
5 este templo...» (en Ferraté, 1991: 239). Como en otros casos, la alusión
6 explícita en el título al hipotexto clásico conlleva, no obstante, una
7 serie de transposiciones temáticas, de carácter diegético (un cambio
8 en la acción), así como un cambio de motivos (transmotivación) en el
9 desarrollo del poema, que implica una transposición pragmática. El
10 poema arcaico es un epitalamio, un canto de boda, dedicado a Afro-
11 dita, donde, a modo de apóstrofe, la voz poética se dirige a la amada
12 para que salga de Creta y vaya donde ella está a disfrutar en «nuestro
13 festival» el «néctar» del amor en su «templo sagrado»; para ello evoca
14 un *locus amoenus* donde espera «un huerto riente de manzanos» donde
15 «el aire / sopla con dulzura», «el agua fresca arrulla / entre las ramas»,
16 «cae / sopor de las hojas que tiemblan» y se vive en un eterno «tiempo /
17 de primavera», como permanente juventud (vv. 4, 11-12, 5-6 y 7-8). El
18 poema moderno recoge el esquema apelativo de su hipotexto («Ven de
19 una vez»), pero el canto de bodas se convierte en una invitación a la in-
20 fidelidad («di adiós a tu marido») y el «templo» de amor se transforma
21 en los «brazos» del amante («mi templo»), «que te están esperando des-
22 de siempre»; como en el texto clásico, se repite la apelación final a la
23 amada para poner «fin a mi espera codiciosa / con el néctar sin horas
24 de tus labios» (vv. 11-12). El texto moderno conserva la evocación del
25 «néctar» simbólico del amor, así como algunas imágenes del hipotexto
26 en la recreación del *locus amoenus*; sin embargo, el sentido de estas se
27 invierte al referirse no a una «primavera» de la vida y del amor, sino a
28 un amor autumnal, con el sentido que este cobra a lo largo de todo el
29 libro: «la brisa sopla con dulzura», pero celebra «la vuelta del otoño»
30 y las hojas de los árboles «han caído», «prefigurando nuestra propia

1 muerte» (vv. 7-8). En fin, lo que en el poema de Safo es celebración de
2 la vida, del amor y de la juventud, se convierte en el texto moderno
3 en anuncio de la muerte y celebración de un amor otoñal, al fin de la
4 existencia. Un juego más dentro de la ironía intertextual que confor-
5 ma la escritura luisalbertiana en estos años, del diálogo infinito entre
6 textos: el verso final de «Sobre un poema de Safo» es una cita intratex-
7 tual no marcada del verso final de «A Lucrecia que llevaba un reloj en
8 su sortija de casada» («lléname la boca / con el néctar sin horas de tus
9 labios», vv. 10-11); el tema de la infidelidad que se conformaba allá, se
10 proyecta ahora sobre el poema de *Bloc de otoño*. «Quiero decirte algo»,
11 que da título tanto al epígrafe final de *Bloc de otoño* como al poema
12 que abre ese apartado, presenta un título-cita implícito de Safo, que se
13 hace explícito en los primeros versos («Quiero decirte algo, mas no me
14 lo permite / la vergüenza...»), que supone una glosa-reflexión sobre el
15 texto lésbico (Safo en Ferraté, 1991: 259), entroncando el silencio de la
16 autora arcaica con el del sujeto poético, que «no es capaz de articular
17 palabra» ante su amada. Por último, otra mención a Safo aparece en
18 «Encuentro con Teresa», de *El reino blanco*: «de donde surge Venus
19 (o Afrodita) / llamando a Safo, trenzas de violeta» (vv. 15-16). Otros
20 poemas de amor sáfico (Logroño Carrascosa, 2018: 140-142) pueden
21 considerarse «Flora y Fauna» y «Primavera y Estío», en *El reino blanco*.

22 Como se ha apuntado anteriormente, un caso especial en la titu-
23 logía dentro de los títulos contextualizadores con referencias inter-
24 textuales, es el de los títulos-cita propiamente dichos, es decir, aque-
25 llos títulos que introducen dispositivos intertextuales, mediante citas
26 textuales directas o deformadas, explícitas o implícitas, con voluntad
27 paródica o sin ella. No es extraño en la poesía española del periodo
28 referido el empleo constante de títulos-cita, tanto en libros de poemas
29 completos, en secciones de estos o en textos concretos. Algunos títulos
30 son citas directas: *Por el camino de Swann* (1968) de Leopoldo María

1 Panero; *Truenos y flautas en un templo* (1972) de Antonio Colinas; *De*
2 *un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976) de
3 José Miguel Ullán; *Un país como este no es el mío* (1978) de José Anto-
4 nio Gabriel y Galán; *Cárcel de amor* (1988) de Amalia Bautista; *Pero*
5 *el viajero que huye* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán; *Amor en*
6 *vilo* (2006) de Pere Gimferrer. Otros presentan una ligera variación
7 no-paródica: *Una educación sentimental* (1967) de Manuel Vázquez
8 Montalbán; *El sueño de Escipión* (1971) de Guillermo Carnero; *Un*
9 *aviador prevé su muerte* (1986) de Justo Navarro. Una de las formas
10 más vistosas y eficaces de alusión en el título-cita es la deformación
11 paródica mediante el calambur o la mera alusión paródica (Genette,
12 1989: 51. Genette, 2001: 80): *A la sombra de las muchachas sin flor* (1973)
13 de Manuel Vázquez Montalbán; *El grado fiero de la escritura* (1977)
14 de Jorge Urrutia; *La destrucción o el humor* (1980) de Javier Salvago;
15 *Diario de un poeta recién cansado* (1986), de Jon Juaristi; *Favorables*
16 *Cancún poemas* (1993) de José Miguel Ullán.

17 A lo largo de las páginas anteriores se han ido mencionando algu-
18 nos casos de títulos-cita propiamente dichos y señalando el efecto que
19 producen en el texto en el proceso de lectura: en *Elsinore* la explicitud
20 intertextual del título-cita se hacía mediante el empleo en algunos ca-
21 sos de referencias en otras lenguas; en *Scholia*, por otro lado, el título-
22 cita se hacía explícito a través de las notas a pie de página que acompa-
23 ñaban muchos de los poemas. Es habitual en la poesía de Luis Alberto
24 de Cuenca el empleo tanto del título-cita explícito como del implícito;
25 el primero suele emplearse cuando procede de un título de una obra,
26 mientras que el segundo, cuando coincide el título del referente con el
27 nombre o nombres de sus protagonistas («Pablo y Virginia» [la novela
28 de Bernardin de Saint-Pierre], «La Cenicienta», etc.), parece referirse
29 a estos últimos, por lo que no aparece marcado; aunque no siempre
30 es así. A estos títulos se pueden añadir otros, sin duda: *Elsinore*, «La

1 huida», «El Puente de la Espada», «Las mañanas triunfantes», «La Dio-
2 sa Blanca», *Por fuertes y fronteras*, «La tempestad», «A quemarropa»,
3 «La Cenicienta», «La Sirenita», «El diablo enamorado», *El reino blanco*,
4 etc. En algunos casos, el título-cita funciona en una relación metafó-
5 rica o metonímica con el texto poético del que forma parte, guiando
6 el sentido de su interpretación o bien presentándose como una lectura
7 del hipotexto aludido en el título, con una clara función proléptica. En
8 «El Puente de la Espada», el epígrafe primero de *La caja de plata*, que
9 alude a uno de los episodios de *El caballero de la carreta*, de Chrétien
10 de Troyes, el referente implícito de la *Materia de Bretaña* apunta a un
11 sentido más profundo y a una lectura mitificante de los textos inclui-
12 dos en esta sección del libro, a la vez que otorga un correlato cultural
13 y un sistema referencial secundario. El ideal caballeresco se funde así
14 con el tema amoroso; la ascesis de la búsqueda, con la pasión que que-
15 branta las fronteras sociales; la aventura de la búsqueda mística, con la
16 constatación de la disgregación; la heroicidad por amor, con el retorno
17 al claustro materno; el esteticismo, con la ética; etc. Con el título-
18 (auto)cita «El Puente de la Espada» se incluye un poema en la tercera
19 sección de *Sin miedo ni esperanza*. El título del epígrafe «Las mañanas
20 triunfantes», en *El otro sueño*, procede del poema «Booz endormi»,
21 perteneciente a la segunda parte, *D'Ève à Jésus*, de *La légende des siècles*,
22 de Victor Hugo («Quand on est jeune, on a des matins triomphants;
23 / le jour sort de la nuit comme d'une victoire», vv. 51-52; en *Cuader-*
24 *no de vacaciones*, este segundo verso dará título a un poema), pero el
25 lema del autor francés es recogido posteriormente por Valle-Inclán al
26 comienzo de su *Sonata de Estío*, poniéndolo en boca del Marqués de
27 Bradomín («Todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las
28 mañanas triunfantes»), y se convierte en emblema de toda una «esté-
29 tica matinal» que define buena parte de la poesía de Luis Alberto de
30 Cuenca que se define claramente en un artículo recogido en *Señales*

1 *de humo* (1999: 189-190): «Vivir cada nueva mañana como un triunfo,
2 como un milagro: he ahí el camino que conduce a la calma. [...] Eso
3 es, amigos, la literatura: un roble que hunde sus raíces en la vida de los
4 hombres y proyecta sus ramas hacia la indiferencia de los dioses. A su
5 sombra, las mañanas son siempre triunfantes». La referencia al *Cántico*
6 *espiritual* de San Juan de la Cruz en un título-cita como *Por fuertes y*
7 *fronteras*, por ejemplo, condiciona desde el primer momento la lectura
8 ética y moral del libro en su conjunto, entre ascetismo y lucha (Lanz,
9 2018: 94); el título se convertirá en cita intratextual en «Sobre un verso
10 de Donne», de *Bloc de otoño*. *Sin miedo ni esperanza* retoma «un viejo
11 adagio latino, presente en más de un blasón como leyenda» (*nec metu*
12 *nec spe*, 7). *El reino blanco* es otro título-cita que en este caso procede
13 de *Le livre de Monelle* (1894), de Marcel Schwob, dando una clave de
14 lectura fundamental para el conjunto del poemario e incidiendo en
15 la perspectiva indagatoria, cognoscitiva y desveladora de la poesía de
16 Luis Alberto de Cuenca: la poesía es la llave que abre el reino blanco,
17 pero ella es al mismo tiempo ese reino blanco que se busca.

18 En muchos casos, los títulos-cita no tienen un sentido paródico ni
19 establecen una relación irónica ni con el referente al que aluden ni con el
20 texto que anuncian, aunque en buena parte de estos se produce alguna
21 transformación intertextual con respecto al referente aludido, ya sea en
22 forma de transmotivación, de transdiegetización, etc. Es lo que sucede,
23 por ejemplo, en «*Love's Labour's Lost*» donde el título-cita shakespeariano
24 se une con la alusión a Paul Éluard y Pablo Neruda en el epígrafe;
25 «Eugenia Grandet» alude a la protagonista de la novela de Balzac, aun-
26 que poco en el texto parece referirse a ella; «South Wabash Avenue»
27 remite a *Scarface* (1932), de Howard Hawks; «*Gudrúnarkvida*» lleva a
28 cabo una trasdiegetización de carácter heterodiegético (Genette, 1989:
29 375 y ss.) del «Primer poema de Gudrun» de la *Edda Mayor*; «La bruja
30 de Madrid» remite a un título de Wenceslao Ayguals de Izco; «*Collige*,

1 *virgo, rosas*» es también una trasdiegetización del poema de Ausonio;
2 «Docta ignorancia» remite al título de Nicolás de Cusa; «*Palabras y*
3 *sangre*» es un libro de relatos de Giovanni Papini; «Solo te llamo para
4 decirte que te quiero» es el título de la canción de Stevie Wonder que se
5 glosa en el poema, etc. En aquellos títulos-cita que remiten a títulos de
6 películas u obras plásticas el poema suele establecer una relación ecfrás-
7 tica, bien como mera descripción, bien como condensación temática del
8 argumento, bien desarrollando alguno de sus aspectos, en una forma de
9 transposición intermedial, como sucede con «*Light Sleeper*», «*The Day*
10 *After*», «El increíble hombre menguante» o con la sección «Carteles de
11 cine», de *La vida en llamas*, donde el título-cita de cada texto, transcribe
12 el de una película, desde *Die Nibelungen* hasta *Shrek*, invocando una
13 memoria cultural común. En algunos casos, una ligera variación en el
14 título apunta a su carácter paródico subrayando la ironía intertextual,
15 como en «La loca del pelo rojo», que alude irónicamente al título espa-
16 ñol de la película que Vincente Minelli dirigió en 1956 sobre la vida de
17 Vincent Van Gogh, encarnado por Kirk Douglas: *El loco del pelo rojo*
18 (*Lust for Life*). En otros casos, los procesos de transdiegetización apun-
19 tan a una dimensión paródica en la relación entre título-cita y texto
20 poético, con un juego implícito con las lecturas psicoanalíticas de estos
21 relatos, como sucede, por ejemplo, con los títulos que remiten a relatos
22 infantiles, tal como se ha apuntado, como en el caso de «La Cenicienta»,
23 donde el motivo del relato infantil se recontextualiza a través de la re-
24 ferencia al cine negro. Hay casos en que el título-cita resulta más difuso
25 en la referencia y consecuentemente en su relación con el texto, como
26 es el caso de «Noche de ronda», que puede remitir al bolero de Agustín
27 Lara o al cuadro homónimo de Rembrandt. En muchos textos, el título-
28 cita funciona como un sintagma lexicalizado («Sobre héroes y tumb-
29 bas», «Donde habite el olvido», «El tercer hombre», «Canción de cuna»,
30 «Cuanto sé de mí», «Sed de mal», etc.) y el cuerpo textual rompe el

1 horizonte de expectativas del lector más o menos culto. En todo caso, el
 2 título-cita es siempre un homenaje, a una obra, a un autor, a un libro,
 3 a una canción, etc. que trata de evocar una memoria cultural común,
 4 pero también una memoria sentimental más o menos compartida, una
 5 especie de comunidad emocional: «*La Belle Dame sans Merci*», «El dia-
 6 blo enamorado», «La muerta enamorada», «*El almendro y la espada*»
 7 y «*Cui-Ping-Sing*», «*Homo homini lupus*», «Están clavadas dos cruces»,
 8 «*Et patuit incessu dea*», «*Le jour sort de la nuit comme d'une victoire*», etc.
 9 «*Farai un vers de dreyt nien*», en *Sin miedo ni esperanza*, presenta un
 10 título-cita explícito, recogiendo el verso inicial de la cuarta canción de
 11 Guillermo de Aquitania («recordando / la canción de Guillermo», vv.
 12 15-16). Como señalaría el poeta en el prólogo a su edición de la *Poesía*
 13 *completa* del trovador,

14
 15 probablemente sea esa canción una de las más hermosas y actuales
 16 de toda la lírica trovadoresca. Y ello por la maravillosa atmósfera de
 17 irrealidad y de misterio que envuelve todo el *vers*, haciendo de la pura
 18 negación un tema literario. Si en sus ocho estrofas comienza la poesía
 19 occidental, en ellas está también el fin de la misma. (En Guillermo
 20 de Aquitania, 1983: XVI)

21 Como si se tratara de una respuesta al poema provenzal, el contempo-
 22 ráneo, a través de una estructura anafórica que evoca en cierto modo
 23 el paralelismo de aquel, hace un canto sobre el amor y su amada,
 24 «sobre todas las cosas que anteceden / y sobre nada (¿acaso no es lo
 25 mismo?)» (vv. 13-14), en un homenaje al Duque de Aquitania. El tí-
 26 tulo-cita explícito sirve así como eje temático («haciendo de la pura
 27 negación un tema literario») para el desarrollo de un poema amoroso,
 28 con una cierta visión nihilista («con la sensación / de no haberlas vi-
 29 vido», vv. 17-18), que recupera también el tono de ensoñación de aquel
 30 («qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau»). En un ejercicio de

1 intertextualidad posmoderna, como «adición de un nuevo texto a los
 2 significados ya existentes» (Pavlicic, 2006: 94), «Vuelve Guillermo de
 3 Aquitania», de *Cuaderno de vacaciones*, retoma, a partir de la alusión
 4 del título, el tema central de la famosa canción del trovador: «Haré un
 5 poema de la pura nada» (v. 1).

6 Como un título-cita no marcado se presenta en *La vida en llamas* el
 7 poema «No me las enseñes más...» (adelantado en «*No me las enseñes*
 8 *má...» y otros poemas*, 2003), que se hace explícito al completarse la cita,
 9 ahora sí marcada, en el primer verso («...*que me matarás*»), que también
 10 cierra en estructura circular el texto. El juego transtextual se establece
 11 desde la misma instancia titular que se ofrece no marcada e incompleta
 12 al lector y que se completa con el primer verso; se trata de una variante
 13 más de la ironía intertextual, que pone en juego las expectativas de
 14 recepción en el lector, confirmadas con el comienzo del texto. «No me
 15 las enseñes más / que me matarás» (Alonso y Blecua, 1982: 156) son los
 16 conocidos versos iniciales de un poema de Diego Sánchez de Badajoz
 17 (finales de siglo XV-mediados de siglo XVI). El poema contemporá-
 18 neo se sitúa, así, entre el juego del título-cita y las transformaciones
 19 transtextuales características de las *variaciones* luisalbertianas. El texto
 20 moderno recrea la estructura circular del hipotexto («*más, / que me ma-*
 21 *tarás*», vv. 11-12), e incluso incorpora otras referencias literales explícitas
 22 del texto tradicional («de so el velo / negro», vv. 4-5), pero procede a
 23 una serie de transformaciones y transposiciones fundamentales. Por un
 24 lado, encontramos una transposición meramente cuantitativa: el texto
 25 moderno, como una glosa del texto tradicional, amplía su referente con
 26 ciertos detalles. Por otro lado, hay un proceso de transdiegetización
 27 heterodiegética (Genette, 1989: 378 y ss.), por el que se modernizan
 28 no solo los referentes diegéticos del texto tradicional (la acción cam-
 29 bia de marco y los personajes cambian de identidad), sino también el
 30 interlocutor al que el enunciador poético remite el poema: la «monja /

1 en el monasterio» se convierte ahora en la amada («Y eso que no eres
2 monja, vida mía, / ni vives en un triste monasterio», vv. 2-3). El motivo
3 principal (el deseo de ver los senos de la amada expresado en forma de
4 negación) se mantiene en el texto moderno, aunque queda matizado
5 por la evocación veraniega; la figura de la amada cobra así un relieve
6 del que quizás carece en el hipotexto. El poema contemporáneo ad-
7 quiere de esta manera el carácter de una cierta respuesta al texto tra-
8 dicional que viene subrayada por las continuas negaciones que hacen
9 necesaria la actualización del hipotexto en la instancia lectora («no eres
10 monja [...] / ni vives en un triste monasterio», «y no las tienes blancas,
11 [...] / sino morenas», vv. 2-3 y 4-5), pero que acaban constatando la
12 misma aseveración: «No me las enseñes más, / que me matarás». El
13 motivo tradicional de la monja pesarosa y de la niña «namoradica» que
14 rehúsa a entrar en el convento, que subyace en el poema de Sánchez de
15 Badajoz, sufre una transformación en el poema moderno al convertirse
16 en la amada bronceándose bajo el sol veraniego.

17 Para finalizar, un caso especial en la transtextualidad es el título-
18 autocita, en el que la instancia titular del poema remite a un verso del
19 propio poeta o a un título anterior, y que ha de verse en algún caso
20 como un proceso autoparódico, dentro de la ironía intertextual, pero
21 en todo caso como el resultado de la memoria de la propia escritura,
22 como un proceso de intertextualidad interna o intratextualidad, que
23 puede llevar a la cita, a la alusión o a la mera reescritura (Martínez Fer-
24 nández, 2001: 81-82). El epígrafe «La otra noche, después de la Movi-
25 da», en *Cuaderno de vacaciones* y el poema homónimo en esa sección,
26 reescriben el primer verso de «Soneto del amor de oscuro», de *El otro*
27 *sueño*; el poema «La brisa de la calle», en esa misma sección, remite al
28 título del tercer epígrafe de *La caja de plata*; «Caperucita feroz» es el
29 título de una de las canciones de la Orquesta Mondragón a las que el
30

poeta puso letra; «La visita II», en *Bloc de otoño*, remite a «La visita»,
de *El hacha y la rosa*, etc.

* * *

Partiendo del análisis del empleo de algunos títulos contextuali-
zadores de carácter histórico-cultural e intertextual, títulos alusivos y
títulos-cita, y el efecto que estos provocan en el proceso de lectura del
texto poético (si de hecho puede establecerse una diferenciación entre
texto y contexto), teniendo en cuenta los instrumentos metodológicos
que aporta la moderna titología y los caminos abiertos por los estudios
sobre la transtextualidad, la intención de las páginas precedentes ha
sido atender el estudio de la memoria cultural, en un sentido amplio
del concepto, inherente al ejercicio poético, en la escritura de Luis Al-
berto de Cuenca, como un archivo de referentes que se coloca en un
horizonte absoluto, pero que remite siempre a una situación actual, en
una forma de «fusión mítica». El estudio de este tipo de títulos con-
textualizadores que puede caracterizarse en un sentido global como
histórico-culturales, muestra la necesidad de actualizar en el proceso
de lectura una serie de competencias de carácter cultural y contextual
que excede los conocimientos lingüísticos y que apunta a efectos prag-
máticos. Entre otros elementos, es evidente que este tipo de títulos,
y el efecto que produce en el texto poético en la lectura, propone al
lector un juego o un desafío en relación con el campo literario y apela
a un *lector modelo* concreto, aquel que es capaz de reconocer el hipo-
texto aludido o el contexto referencial que enmarca el texto, y que,
por lo tanto, entra en el juego transtextual al comprender el diálogo
textual que establece el poema.

1 La aproximación al estudio de lo que, en términos generales, se ha
2 denominado como títulos-cita y su efecto en el poema, muestra, por
3 otro lado, una amplia tipología dentro de la poesía de Luis Alberto
4 de Cuenca: títulos-cita propiamente dichos, títulos alusivos con re-
5 ferencia intertextual, títulos con referencia cultural, impliquen estos
6 elementos meramente contextualizadores o simplemente alusivos a un
7 referente histórico-cultural, títulos-autocita y variaciones especifica-
8 das desde el título, bien como continuidad del hipotexto, bien como
9 diálogo, bien como refutación. Estos modelos titulares, y su efecto en
10 el poema, pueden adquirir o no un carácter paródico, bien a través de
11 algún tipo de cambio o deformación en la instancia titular, bien en la
12 relación que esta establece con el texto poético; a su vez, pueden mos-
13 trarse de modo explícito, haciendo evidente su presencia e incitando
14 al lector a su reconocimiento, o de modo implícito, sin que el lector
15 se sienta apelado, aunque pueda llegar a percibir la referencia intertex-
16 tual, estableciendo una complicidad con el texto; pueden, por último,
17 remitir a un enunciador y a un contexto fingido o a uno (pseudo)
18 ficticio. Los títulos-cita confirman la doble función de toda instancia
19 titular: referencial y contextualizadora.

20 La importancia de los títulos-cita, frente a las referencias inter-
21 textuales en el interior del texto poético, radica en que el título-cita
22 sobrecodifica el texto completo e implica no solo la reproducción de
23 información de textos precedentes, sino también un conflicto de siste-
24 mas y campos culturales. El título posee, por lo tanto, una relevancia
25 pragmática absoluta desde el momento en que se coloca al frente del
26 texto y se establece como una instrucción macrolingüística de expec-
27 tativas sobre este, condicionando su lectura y su interpretación. Ha
28 de entenderse, por otro lado, junto con el resto de los elementos para-
29 textuales que le afectan, como signo que se integra en un macrosigno
30 que es el poema completo y que se actualiza como tal en el proceso

1 de lectura. En este sentido, el título-cita, como todo título, en cuanto
2 instancia liminar del poema, realiza la función de marco: no solo de-
3 limita el contorno del texto al que pertenece y revierte en la unicidad
4 de la obra, sino que también opera como una señal que indica al lector
5 un espacio diferente al que se le invita a entrar. Además, su especial
6 carácter intertextual, en un sentido general, le permite remitir o alu-
7 dir a un contexto referencial que actualiza, estableciendo una relación
8 metafórica (por sustitución) o metonímica (por contigüidad) con el
9 resto del poema, con el que se integra en una unidad macrotextual
10 superior. Esa función de marco especial de referencia permite que el
11 poema pueda desarrollarse como un monólogo dramático, por obje-
12 tivación o por sustitución, al que el título contextualizador histórico-
13 cultural sirve de pórtico o de escenario, o bien se construya en torno
14 a un correlato objetivo, designado por la instancia titular. En estos
15 casos, el enunciador poético, tal como se anuncia desde muchos de
16 estos títulos, se va a manifestar en el poema como un *yo* desplazado,
17 como una primera persona ajena.

18 El estudio de los títulos-cita y su efecto en el poema ha permitido
19 acceder al estudio de la transtextualidad en la poesía de Luis Alberto
20 de Cuenca desde una perspectiva diferente, que parte precisamente
21 de las condiciones y elementos contextuales que actualiza la instancia
22 titular y las repercusiones que tiene en el lector en la construcción de
23 sentido del texto. El estudio de las relaciones y efectos entre el título-
24 cita y el texto poético ha permitido observar distintas modalidades
25 de transtextualidad, partiendo de las instancias titulares: desde meras
26 transformaciones formales, hasta diversas transformaciones semánti-
27 cas, transdiegetizaciones, transmotivaciones, transformaciones prag-
28 máticas, modelos de refutación o respuesta, actualización de tópicos,
29 interpolaciones textuales, traducciones, travestimientos, continuacio-
30 nes prolépticas, transliteraciones, escisiones, etc. El análisis de estas

1 modalidades no pretende agotar el estudio de la tipología transtextual
2 en la poesía de Luis Alberto de Cuenca; la intención, más bien, ha sido
3 mostrar en los casos analizados los efectos de sentido en el proceso de
4 lectura que la relación entre título y texto presenta, las condiciones y
5 expectativas de lectura que activa este tipo de títulos y su confirma-
6 ción o no en el texto poético.

7 Sin duda, una de las conclusiones más relevantes que se derivan de
8 este estudio es precisamente la que viene a confirmar un proceso evolu-
9 tivo dentro de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, estudiado también
10 desde otras perspectivas, desde lo que puede denominarse como «sa-
11 turación culturalista» de sus primeros textos hacia la construcción de
12 una «ironía intertextual», en el sentido que le otorga Eco, que apunta
13 a una evolución de modelos modernistas hacia formas netamente pos-
14 modernas en la práctica intertextual. Si hay algo que caracteriza a la
15 poesía de Luis Alberto de Cuenca, es precisamente ser un producto de
16 un *poeta doctus* que no renuncia en absoluto a esa condición en ningún
17 momento. El culturalismo, como muestra el juego intertextual de los
18 títulos-cita y su efecto en el poema, no desaparece en absoluto en su
19 poesía a medida que avanza su obra, sino que se transforma en un juego
20 irónico, que no excluye a aquel lector que no accede a las claves cultu-
21 rales convocadas por el texto, pero que recompensa a aquel que lo hace
22 y capta el guiño cultural invitándole a un diálogo infinito entre textos.

23 Hemos visto cómo esa ironía intertextual se manifiesta desde muy
24 pronto y va avanzando a medida que discurre la obra del poeta. Par-
25 tiendo del estudio del efecto de los títulos-cita en el poema, se han
26 visto ejemplos de interpolación textual, de parodia, de travestimiento,
27 etc. que van marcando un progresivo desplazamiento de la función
28 contextualizadora de los títulos poéticos desde la apelación culturalis-
29 ta hacia la ironía intertextual, poniendo en juego elementos paródicos
30 e incluso autoparódicos; un desplazamiento paralelo desde un *trobar*

1 *clús* a un *trobar leu*. La conformación tópica de ciertos modelos titu- 1
2 lares histórico-culturales en la archiestética novísima lleva pronto a 2
3 nuestro poeta a un distanciamiento crítico que, sin renunciar a los 3
4 referentes culturales implícitos y a una concepción asumida de la escri- 4
5 tura poética como *techné* y como glosa, como reescritura, cada vez más 5
6 distanciada del mito de la originalidad y de la novedad vanguardista y 6
7 del supuesto confesionalismo romántico, se manifiesta en diversas for- 7
8 mas de ironía, siendo una de las más características esa ironía intertex- 8
9 tual presente en los títulos-cita, títulos contextualizadores histórico- 9
10 culturales, y en su relación con el poema, que repercute en una serie 10
11 de procedimientos metaficcionales. El título-cita en sí o en su relación 11
12 con el texto poético presenta así un desplazamiento significativo que 12
13 va a tener como consecuencia primera un proceso de resemantización 13
14 de los referentes aludidos. La intertextualidad manifiesta en los títu- 14
15 los-cita es entonces la forma primera que tiene un texto de ser literario 15
16 y de unirse a una tradición cultural que reivindica desde su primera 16
17 instancia; la forma de establecer nuevas relaciones con el pasado. 17

18 En fin, la poesía de Luis Alberto de Cuenca ofrece un filón inago- 18
19 table para los estudios ocupados en la transtextualidad y en la inter- 19
20 medialidad. Sus libros no solo encarnan uno de los mejores modelos 20
21 de la Biblioteca de Babel borgiana, sino también una espléndida fil- 21
22 moteca y unas magníficas pinacoteca y discoteca, que hacen de su 22
23 obra un refugio de esa «memoria cultural» que nos otorga identidad 23
24 como individuos, pero también como colectividad, en la que se fun- 24
25 den diversos estratos culturales. Una «memoria cultural» que se ac- 25
26 tualiza en el momento de escritura, pero también en la lectura, y que 26
27 muestra una visión de la existencia ahormada por la cultura, *sub specie* 27
28 *culturae*. La apelación constante a esa «memoria cultural» nos recuer- 28
29 da nuestra identidad colectiva, una memoria común, una memoria 29
30 histórica y la concepción del hombre como animal cultural. También 30

1 expresa un modo de hacer poesía, como se lee en «Con todo y sobre
2 todo», de *Bloc de otoño*:

3
4 *Ha llegado el momento de hacer versos*
5 *con todo y sobre todo [...].*
6 *De hacer versos que formen,*
7 *alrededor del mundo,*
8 *una muralla china de recuerdos*
9 *que pueda verse desde las estrella*

(vv. 1-2 y 26-29)

BIBLIOGRAFÍA

- 15 ALONSO, Dámaso y José Manuel Blecua (ed.), *Antología de la poesía espa-*
16 *ñola. Lírica de tipo tradicional*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1982.
- 17 ANDRÉS EL CAPELLÁN, *Libro del amor cortés*, ed. P. Rodríguez Santi-
- 18 drián, Madrid, Alianza, 2006.
- 19 ASSMANN, Jan, «Collective Memory and Cultural Identity», *New Ger-*
- 20 *man Critique*, 65, 1995, pp. 125-133.
- 21 BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo
- 22 en la poesía de Luis Alberto de Cuenca» en *Las mañanas triunfantes:*
- 23 *asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla,
- 24 Renacimiento, 2018, pp. 25-47.
- 25 BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novella*, Madrid, Taurus, 1989.
- 26 —, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, FCE, 2004.
- 27 BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escri-*
- 28 *tura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- 29 BATAILLE, George, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1990.
- 30

BESA CAMPRUBÍ, Josep, *El títol i el text: una tipologia dels efects del títol*
en el text en poesia, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona,
2002.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, London-
Oxford-New York, Oxford University Press, 1973.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia,*
Decadencia, Kitsch, Posmodernismo, Madrid, Tecnos, 1991.

CARNERO, Guillermo, «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de
Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)» en *Novísimos,*
postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España, ed. Biruté Cipli-

jauskaitė, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 11-23.

CHANSON DE ROLAND. *CANTAR DE ROLDÁN Y EL RONCESVALLES NAVARRO*, ed.
M. de Riquer, Barcelona, El Acantilado, 2003.

CIORTEA, Raluca, y Patricia Lucas, «Imágenes *pop* en la poesía de Luis
Alberto de Cuenca», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de*
Europa Central, 5, 2014, pp. 181-193.

COMPAGNON, Anoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris,
Seuil, 1969.

CUENCA, Luis Alberto de, *Los retratos*, Madrid, Azur, 1971 [Reedición:
pról. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Huerga & Fierro, 2009; y pról.
L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015].

—, *Elsinore*, Madrid, Azur, 1972 (reedición: Santander, Los Libros del
Aire, 2014. *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Ma-

drid, Reino de Cordelia, 2017).

—, «Autocrítica de *Elsinore*», *Pueblo*, 2 de mayo de 1972, p. 38 [Recogida
en *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Rei-

no de Cordelia, 2017, pp. 349-350].

—, «Al margen de *Homenaje*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 318, 1976a,
pp. 505-541.

1 —, *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta, 1976b [2ª ed., Madrid, Nau-
2 sícaa, 2008].

3 —, «Épica y naipes: la fantasía contra el aburrimiento», *El País*, 3 de
4 mayo de 1978a.

5 —, *Museo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978b.

6 —, *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978c.

7 —, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.

8 —, «Las Lolas negras», *Marginalia*, 1, 1980a, pp. 53-64.

9 —, «Un franciscano en Oriente: Odorico da Pordenone», *Historia* 16, 47,
10 1980b, pp. 19-26 [Luego en: *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondad-
11 dori, 1991, pp. 182-190].

12 —, *Necrofilia*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983.

13 —, *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento, 1985.

14 —, *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987.

15 —, «La brisa de la calle» en *Sociedad y nueva creación*, ed. J. P. Aparicio,
16 Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990a, pp. 103-107.

17 —, *Poesía, 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 1990b.

18 —, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.

19 —, *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993a.

20 —, *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993b.

21 —, *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor Libros, 1996 [ed. ampliada: San
22 Sebastián de los Reyes, Universidad popular José Hierro, 2002].

23 —, «Respuestas a la encuesta» en M. Pfeiffer, *El destino de la literatura:*
24 *diez voces*, Barcelona, El Acantilado, 1999a, pp. 73-94.

25 —, *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999b.

26 —, *Los mundos y los días. (Poesía 1972-1998)*, Madrid, Visor Libros, 1998.

27 —, *Baldosas amarillas*, Madrid, Celeste, 2001.

1 —, *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor Libros, 2002.

2 —, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2005.

3 —, *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2006.

4 —, *Los mundos y los días (Poesía 1970-2002)*, 3.ª ed. corregida y ampliada,
5 Madrid, Visor Libros, 2007.

6 —, *Antología poética*, ed. J. Letrán, Madrid, Castalia, 2008.

7 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.

8 —, *Libros contra el aburrimiento*, ed. L.M. Suárez Martínez, Madrid,
9 Reino de Cordelia, 2011.

10 —, *Historia y Poesía*, Murcia, Nausícaa, 2012a.

11 —, *Palabras con alas*, Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá, 2012b.

12 —, «La alegre brisa de la literatura», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a*
13 *Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 9-17.

14 —, «Prólogo», en B. Stoker, *Drácula*, Madrid, Reino de Cordelia, 2014a,
15 pp. 13-21.

16 —, *Todas las canciones*, ed. J. César Galán, Madrid, Visor Libros, 2014b.

17 —, *Los mundos y los días (Poesía 1970-2005)*, 4.ª ed. corregida y ampliada,
18 Madrid, Visor Libros, 2012.

19 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.

20 —, *Los caminos de la literatura*, Madrid, Rialp, 2015.

21 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.

22 —, *Canciones completas (1980-2008)*, ed. C. Iglesias Díez, Madrid, Reino
23 de Cordelia, 2019.

24 —, y Miguel Ángel Elvira (ed. y trad.), G. de Aquitania y J. Rudel, *Can-*
25 *ciones completas*, Madrid, Editora Nacional, 1978.

26 —, Antonio Alvar (ed. y trad.), *Antología de la poesía latina*, 3.ª ed., Ma-
27 drid, Alianza, 1990 [1981].

1 DADSON, Trevor J., «Breve esplendor de mal distinta lumbre»: estudios sobre
2 *poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

3 DUCHET, Claude, «La Fille abandonnée et La Bête humaine, éléments de
4 titrologie romanesque», *Littérature*, 12, 1973, pp. 49-73.

5 DUQUE AMUSCO, Alejandro (ed.), *Cómo se hace un poema. El testimonio*
6 *de 52 poetas*, Barcelona-Valencia, El Ciervo-Pre-Textos, 2002.

7 ECO, Umberto, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto*
8 *narrativo*, Barcelona, Lumen, 1993.

9 —, *Sobre literatura*, Barcelona, Random House Mondadori, 2005.

10 ELIOT, T. S., *Selected Essays*, London, Faber & Faber, 1941.

11 —, «Introduction: 1928» en Pound, Ezra, *Selected Poems*, London, Faber
12 & Faber, 1968, pp. 7-21.

13 FERRATÉ, Juan (ed.), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Sirmio, 1991.

14 FERRY, Anne, *The Title to the Poem*, Stanford, Stanford University Press,
15 1996.

16 GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.), *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona,
17 Crítica, 1996.

18 GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid,
19 Taurus, 1989.

20 —, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

21 GIMFERRER, Pere, «Para una introducción al Marqués de Sade», en D.
22 A. F. de Sade, *La marquesa de Gange*, Barcelona, Llibres de Sinera,
23 1969, pp. 9-18.

24 —, *Los raros*, Barcelona, Plantea, 1985.

25 GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de
26 la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca» en *Actas del*
27 *IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*
28 *(Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. T. Blesa et al., Zaragoza,
29 Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151.

1 GUILLERMO DE AQUITANIA, *Poesía completa*, ed. L. A. de Cuenca, Ma-
2 drid, Siruela, 1983 (reed.: Sevilla, Renacimiento, 2007).

3 HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Univer-
4 sitarias, 2004.

5 HELLER, Agnes, «Memoria cultural, identidad y sociedad civil», *In-daga*,
6 1, 2003, pp. 5-17.

7 *Hervis de Metz*, ed. E. Stengel, Dresden, Max Niemayer, 1903.

8 HOEK, Leo H., *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique*
9 *textuelle*, The Hague-Paris-New York, Mouton, 1981.

10 HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1982.

11 JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.

12 KARRER, Wolfgang, «Titles and Mottoes as Intertextual Devices» en *In-*
13 *tertextuality*, ed. H. F. Plett, Berlin-New York, Walter de Gruyter,
14 pp. 122-34.

15 KRAMER, Samuel Noah, *La historia comienza en Sumer*, Barcelona,
16 Aymá, 1958.

17 KRISTEVA, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978.

18 LAHLOU, Naguib, «The Poetics of Titles: Further Discriminations» *PALA:*
19 *The Poetics and Linguistics Association*, 2, 1989, pp. 1-18

20 LANGBAUM, Robert, *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue*
21 *in Modern Literary Tradition*, Chicago-London, The Chicago Uni-
22 versity Press, 1985.

23 LANZ, Juan José, «Luis Alberto de Cuenca o el loco amor» (entrevista),
24 *Reverso*, 2, 1990, pp. 97-101.

25 —, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria de Nave-
26 gantes, 1991.

27 —, *La llama en el laberinto: poesía y poética en la generación del 68*, Méri-
28 da, Editora Regional de Extremadura, 1994.

1 —, «En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la
2 poesía última de Luis Alberto de Cuenca» en *Ludismo e intertextua-*
3 *lidad en la lírica española moderna*, ed. T.J. Dadson, y D.W. Flitter,
4 Birmingham, The University of Birmingham Press, 1998, pp. 136-167.
5 —, «Introducción» en Cuenca, en L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996. (La*
6 *caja de plata. El otro sueño. El hacha y la rosa. Por fuertes y fronteras)*,
7 Madrid, Cátedra, 2006, pp. 11-141.
8 —, «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de
9 *Cuenca» en Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la*
10 *lírica posmoderna peninsular*, ed. A. del Olmo Iturriarte y F. Díaz de
11 *Castro*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 115-147.
12 —, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Al-
13 *berto de Cuenca» en Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de*
14 *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
15 pp. 67-103.
16 —, «En los umbrales del poema: título y paratexto contextual. Algunos
17 *casos contemporáneos» en prensa.*
18 LETRÁN, Javier, *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
19 Renacimiento, 2005.
20 —, (ed.), L. A. de Cuenca, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2008.
21 LEVENSTON, E. A., «The significance of the title in lyric poetry», *The He-*
22 *brew University Studies in Literature and the Arts*, 6.1, 1978, pp. 63-87.
23 LEVIN, Harry, «The title as a literary genre», *The Modern Language Re-*
24 *view*, 72.4, 1977, pp. XXIII-XXXVI.
25 LEVIN, Iuri I., «La lírica desde el punto de vista comunicativo», *Criterios*,
26 13-20, 1986, 101-119.
27 LEVINSON, Jerrold, «Titles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*,
28 44.1, 1985, pp. 29-39.
29 LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel, «“Trenzas de violeta”: Safo en la poesía
30 *de Luis Alberto de Cuenca» en Las mañanas triunfantes: asedios a la*

poesía de Luis Alberto de Cuenca, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimien-
to, 2018, pp. 128-146. 1
2
LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, *El texto poético: teoría y metodología*, Sala-
manca, Colegio de España, 1994. 3
4
LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco
Libros, 2005. 5
6
MAIORINO, Giancarlo, *First Pages: A Poetics of Titles*, University Park,
Pennsylvania State University Press, 2008. 7
8
MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Ma-
drid, Cátedra, 2001. 9
10
—, *El lienzo de la página: la poesía y las otras artes*, León, Universidad de
León, 2017. 11
12
MÉNARD, Philippe, «“Berthe au grant pié, Bietris, Alis” ou La résurgence
de la culture épique dans la “Ballade des dames du temps jadis”»,
Romania, 405, 1981, pp. 114-129. 13
14
MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Al-
berto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*
a Tintín, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133. 15
16
ODORICO DA PORDENONE, *Les voyages en Asie au XIV siècle du bienheu-*
reux frère Odoric de Pordenone, religieux de Saint-François, ed. H.
Cordier, Paris, Ernest Leroux, 1841. 17
18
OLAY VALDÉS, Rodrigo, «Luis Alberto de Cuenca, de la prosa a la poesía: la
“traducción” a poema de doce artículos de ABC», en *Haré un poema de*
la pura nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca,
ed. A.J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019. 19
20
PAVLICIC, Pavao, «La intertextualidad moderna y la posmoderna», *Ver-*
sión, 18, 2006, pp. 87-113. 21
22
PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José, «Rita Macau en la poesía de Luis Al-
berto de Cuenca», *Ínsula*, 834, 2016, pp. 16-19. 23
24
25
26
27
28
29
30

1 PÉREZ BOWIE, José Antonio. «Para una tipología de los procedimientos
2 metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías*, 3, 1992, pp.
3 91-104.
4 —, «Lírica y biografía (Acerca de los poemas con personaje histórico ana-
5 lógico en la lírica española contemporánea» en *Biografías literarias*
6 *(1975-1997): Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Se-*
7 *miótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, ed. J.
8 Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Francisco, Madrid, Visor
9 Libros, 1998, pp. 593-608.
10 PÉREZ PAREJO, Ramón, *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poé-*
11 *tica. (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid, Visor Libros, 2007.
12 PETERSEN, Greg, «Titles, Labels, Names: A House of Mirrors», *Journal of*
13 *Aesthetic Education*, 40. 2, 2006, pp. 29-43.
14 PLETT, Heinrich F. (ed.), *Intertextuality*, Berlin-New York, Walter de
15 Gruyter, 1991.
16 PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Introducción. Tríptico de tinieblas», en L. A.
17 de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, Madrid, Reino de Cordelia,
18 2017, pp. 13-122.
19 PRIETO, Antonio (ed.), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur, 1971.
20 RODRÍGUEZ CAMACHO, Emma, «Luis Alberto de Cuenca: “La cultura
21 no es de izquierdas ni de derechas”» (entrevista), *Turia*, III, 2014, pp.
22 317-340.
23 ROY, Max, «Du titre littéraire et de ses effets de lecture», *Protée*, 36, 3
24 (hiver 2008), pp. 47-56.
25 SÁEZ, Adrián J. (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis*
26 *Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018.
27 —, «“Si fuese Luis Alberto de Cuenca, que lo soy”: la reescritura de Cec-
28 co Angiolieri», en «*Haré un poema de la pura nada: la intertextuali-*
29 *dad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez
30 *Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, 2019.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989. 1
SILES, Jaime, «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de 2
Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafar- 3
que y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 42-52. 4
SILVA CASTILLO, Jorge, «El diálogo del pesimismo. Traducción, notas y 5
comentarios de J. S. C.», *Estudios Orientales*, 6.1, 1971, pp. 82-92. 6
SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis* 7
Alberto de Cuenca, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010. 8
—, «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los* 9
mundos y los días. Poesía, 1970-2002», *Dicenda: Cuadernos de Filología* 10
Hispánica, 29, 2011, pp. 289-299. 11
—, «La tradición clásica en *El reino blanco*, de Luis Alberto de Cuenca», 12
Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 34.1, 2014, pp. 143-166. 13
—, «Prólogo» en L. A. de Cuenca, *Los retratos*, Madrid, Reino de Corde- 14
lia, 2015, pp. 9-15. 15
—, «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones*, de Luis Alberto de 16
Cuenca», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 30, 2017, pp. 341-364. 17
VALLS GORINA, Manuel, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza, 1994. 19
VILLON, François, *Lais, Testament, Poésies diverses. Ballades en jargon*, ed. 20
J.-C. Mühlethaler y E. Hicks, Paris, Honoré Champion Editeur, 2004. 21

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *BLOC DE OTOÑO*
DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ

EL último poemario de Luis Alberto de Cuenca, *Bloc de otoño* (2018), establece ya desde su propio título un indudable nexo con el anterior, *Cuaderno de vacaciones* (2014): las afinidades temáticas y formales son bastante claras. Y lo mismo cabe decir de la estructura, pues su división en cinco secciones se atiene a un orden cronológico –y no temático, como solía ser habitual anteriormente–, criterio que ya estaba presente en las primeras secciones de aquel cuaderno estival. Al igual que ocurría allí encontramos en este volumen quintaesenciadas las virtudes de su «línea clara», defendida de nuevo de manera explícita en un poema programático: «los poemas se escriben / para que, de primeras, se entiendan. Deben ser / claros» (vv. 2-4).

Del mismo modo, se reúnen aquí todos sus motivos característicos (el amor, la amistad, el paso del tiempo, el mundo de los sueños y de las pesadillas, las inextricables relaciones entre cultura y vida...); y también su universo cultural, desde el mundo clásico hasta el cine y el tebeo. Hay, en cierta manera, una voluntad de compendiar toda su trayectoria poética, desde sus inicios juveniles en la estética novísima hasta su «línea clara» de madurez. De ahí el protagonismo que adquiere ese mundo cultural antes aludido, reflejado en múltiples citas y nombres propios, o en los numerosos homenajes a sus autores y sus

obras favoritos. Y de ahí, igualmente –como ya ocurría en *Cuaderno de vacaciones*–, los abundantes guiños textuales al resto de su obra, a través de títulos, versos, o incluso poemas enteros que remiten a otros poemas o reelaboran textos en prosa anteriores¹.

Algo semejante cabe decir del tema que ahora nos incumbe, la tradición clásica, muy presente una vez más tanto en el plano temático –a través de numerosas referencias explícitas al mundo grecolatino– como en el formal, mediante la adaptación de las estructuras características del epigrama helenístico. De hecho, *Bloc de otoño* del mismo modo que es el libro más extenso (123 poemas) de Luis Alberto de Cuenca es también el más pródigo en reminiscencias clásicas².

Entre ellas, cobran especial protagonismo las que recrean –con frecuencia bajo la denominación genérica de «variación...»– textos líricos grecolatinos³. Vamos a comenzar por dos inspiradas por Catulo, uno de los poetas latinos favoritos de Luis Alberto de Cuenca. La primera se basa en un hipotexto bien conocido, el poema 5 del veronés:

«Variación sobre un tema de Catulo»

Muramos juntos, Lesbía mía, amémonos
como fieras en celo hasta el final,
sin dar tregua al deseo. Consumamos

1. No podemos extendernos ahora en un análisis de *Bloc de otoño*. Para un acercamiento más detallado, puede verse Suárez Martínez (2018).

2. Sobre los diversos aspectos de la tradición clásica en la obra de Luis Alberto de Cuenca remitimos a la bibliografía señalada en nuestro trabajo anterior (Suárez Martínez, 2017: 242, n2). A los estudios allí consignados, puede añadirse ahora el de Logroño Carrascosa (2018).

3. El término, por cierto, ya había dado título a toda una sección de *El hacha y la rosa* (1993: 79-90), en la que se incluían, como ahora, versiones diversas de textos clásicos y modernos.

1 nuestros cuerpos ajados en la hoguera
2 de nuestras obsesiones favoritas,
3 como herejes relapsos que persisten
4 en su error de quererse para siempre.
5 Y, después, suicidémonos, siguiendo
6 el ejemplo de Heinrich y de Henriette,
7 o el de Lotte y Stefan, para que
8 nadie pueda decir que nuestro amor,
9 como el de tanta gente, fue fugaz,
10 y para que el *flâneur* de cementerios
11 pueda leer, inscrito en nuestra tumba,
12 el siguiente mensaje: «Ahí os quedáis.
13 Nuestra es la eternidad».

14 Carmina, 5

15 *Vivamus mea Lesbia, atque amemus,*
16 *Rumoresque senum severiorum*
17 *omnes unius aestimemus assis!*
18 *soles occidere et redire possunt:*
19 *nobis cum semel occidit brevis lux,*
20 *nox est perpetua una dormienda.*
21 *da mi basia mille, deinde centum,*
22 *dein mille altera, dein secunda centum,*
23 *deinde usque altera mille, deinde centum.*
24 *dein, cum milia multa fecerimus,*
25 *conturbabimus illa, nesciamus,*
26 *aut nequis malus invidere possit,*
27 *cum tantum sciat esse basiorum*⁴.

28
29 4. El poema catuliano lo selecciona De Cuenca en su Antología de la poesía
30 latina, bajo el significativo rótulo «Combatiendo a la muerte», y lo traduce así:
«Vivamos, Lesbia mía, y amémonos, / y las murmuraciones de los viejos severos /

Ya desde la primera palabra («muramos») puede percibirse la intención de invertir el sentido del original latino, transformando lo que era una acuciosa exhortación al disfrute de la vida y del amor —una especie de «carpe diem *avant la lettre*», como lo denomina Cristóbal (1994: 61)— en una invitación al suicidio para imitar el ejemplo de otros célebres escritores y sus amadas (Heinrich von Kleist y Henriette Vogel, y Stefan Zweig y su esposa Lotte Altmann, vv. 9-10) y eternizar así la historia de su amor. Esta mezcla de referencias antiguas (Lesbia) y modernas (Heinrich y Henriette, Lotte y Stefan), que en realidad resulta anacrónica, tanto si atribuimos la responsabilidad de la enunciación al poeta latino como al moderno, es muy característica del proceso de actualización al que De Cuenca suele someter el mundo clásico. Por otra parte, la transformación textual es casi absoluta: únicamente el primer verso de Catulo («Vivamus mea Lesbia, atque amemus») deja su eco en el primer verso del poema luisalbertiano. El resto es una subversión del original latino. Esta transformación y su disparatado humor negro, que culmina en el epitafio final a modo de punta humorística, dotan a esta variación de un indudable tono epigramático⁵.

pensemos que no valen un ardite. / El sol puede morir y renacer; / nosotros, cuando muera esta breve luz, / tendremos que dormir una noche perpetua. Dame mil besos, luego cien, / luego otros mil, después cien más, / todavía otros mil y luego cien, / y, al fin, cuando contemos muchos miles, / confundamos la cuenta para no saber el total / y para que ningún malvado pueda aojarnos / al saber que los besos han sido tantos» (De Cuenca y Alvar, 1981: 25). A él se alude asimismo en «La maleta perdida» de El reino blanco (2010: 31). Por otra parte, el v. 6 de de Catulo aparece como cita preliminar en «Roland ofrece a Durendal y no a Aude como homenaje el último de sus pensamientos» (Elsinore, 1972).

5. La estructura de esta «Variación sobre un tema de Catulo» recuerda mucho a «Vamos a ser felices» de Por fuertes y fronteras (1996), donde también encontramos una exhortación a la amada —en un sentido bastante próximo al de Catulo— y un epitafio final justificativo.

1 Otra peculiar versión epigramática de un texto del poeta de Vero-
2 na la encontramos en «Variación sobre otro tema de Catulo»:

3
4 «Variación sobre otro tema de Catulo»
5 Me preguntas, Carmilla cuántos besos
6 tuyos me saciarían esta noche
7 de la razón en que las criaturas
8 lovecraftianas han tomado el mando
9 y no se mueve nadie sin permiso.
10 Y te respondo que con uno solo
11 con dientes (no con lengua) que horadase
12 mi yugular tendría suficiente.
13 No quiero seguir vivo en este mundo,
14 donde no hay más que monstruos iletrados
15 que han prohibido los mitos y los héroes.

16 Carmina, 7
17 *Quaeris, quot mihi basiationes*
18 *tuae, Lesbia, sint satis superque.*
19 *Quam magnus numerus Libyssae harenae*
20 *Lasarpiciferis iacet Cyrenis*
21 *Oraclum Iovis inter aestuosi*
22 *et Battiveteris sacrum sepulcrum;*
23 *aut quam sidera multa, cum tacet nox,*
24 *furtivos hominum vident amores:*
25 *tam te basia multa basiare*
26 *vesano satis et super Catullo est,*
27 *quae nec pernumerare curiosi*
28 *possint nec mala fascinare lingua*⁶.

29 6. De Cuenca traduce así el poema latino: «Me has preguntado, Lesbia, cuán-
30 tos besos / tuyos llegarían a saciarme. / Tantos como arenas hay en Libia, / junto a

1 La versión moderna traslada ahora de forma paródica el mundo
2 clásico al de la literatura de terror, tan querida por De Cuenca,
3 colocando como interlocutora no a la Lesbia catuliana sino a
4 Carmilla, la célebre protagonista de la novela homónima (1872) de
5 Joseph Sheridan Le Fanu. De esta forma, el poema de los besos
6 (innumerables) se transforma humorísticamente en el poema del beso
7 («uno solo / con dientes», vv. 6-7). Ese mundo terrorífico en el que
8 reina «la noche de la razón» (vv. 2-3) y en el dominan los «monstruos
9 iletrados / que han prohibido los mitos y los héroes» (vv. 10-11)
10 resulta tan insoportable que la única salida posible es la entrega a
11 los colmillos de su amada. Si en la composición anterior se apelaba
12 al suicidio, la solución a la que ahora sarcásticamente se recurre
13 es convertirse en un muerto viviente. En realidad, ese universo
14 terrorífico puede interpretarse como una metáfora del mundo
15 actual, despojado de cualquier valor épico o mítico⁷. Por otra parte,
16 en el plano de la estructura, una vez más nos encontramos con unos
17 versos finales en los que se concentra la «energía» del poema, en este
18 caso para subrayar su verdadero mensaje: la denuncia de la pérdida
19 de los valores heroicos en la sociedad actual, lo que lo convierte casi
20 en un epigrama moral.

21
22 Cirene, rica en laserpicio, / entre el oráculo del estivo Júpiter / y el sagrado sepulcro
23 del viejo Bato; / o como las estrellas que, en la noche callada, / contemplan los
24 amores furtivos de los hombres. / Tantos son, Lesbia, los besos tuyos / que podrían
25 saciar al loco de Catulo. / Tantos que los curiosos no pudieran contarlos / ni hechiz-
26 zarlos con lengua venenosa» (Cuenca y Alvar, 1981: 25). A este mismo poema alude

27 7. La nostalgia por el mundo mítico es un tema recurrente en De Cuenca:
28 ver Letrán (2005: 256-265). Esa pérdida de los valores heroicos aparece asimismo,
29 por ejemplo, al inicio de «España», en El otro sueño: «Es un lugar muy triste que
30 ha prohibido los héroes» (1987, v. 1), verso que parece resonar en el que cierra esta
variación (v. 11).

1 El resto de las variaciones clásicas presentes en *Bloc de otoño* to-
2 man sus modelos de la lírica arcaica griega, un ámbito literario bien
3 conocido por De Cuenca y asiduamente visitado desde su juventud
4 en sus lecturas, sobre todo a través de la antología *Líricos griegos*
5 *arcaicos* (1968) de Juan Ferraté, que está en el origen de mayoría de
6 estos versos⁸.

7 A Safo, que tiene una destacada presencia en el libro, están consa-
8 gradas dos de estas variaciones:

9
10 «Variación sobre un tema de Safo»

11
12 *No sé qué hacer. Mi sentimiento es triple.*
13 *Se reparte entre el miedo y el espanto*
14 *—que vienen a ser uno—, la ansiedad y la angustia*
15 *—que cuentan como una— y el amor y el deseo*
16 *—haz y envés de una misma cosa—. ¡Cómo quisiera*
17 *que fuese más sencillo mi sentimiento, sin*
18 *tanta maldita mezcla, puro, simple, desnudo,*
19 *amor solo, fusión con todo lo creado,*
20 *y no desear nada que no fuese inocente,*
21 *cándido, ingenuo, humilde, pródigo, generoso!*

22 El poema está construido sobre un brevísimo fragmento de la
23 poetisa de Lesbos, el 55 L-P («Ὅκ οἶδ' ὅτι θέω· δίχα μοι τὰ νοήματα»,
24 «No sé qué hacer. Mi pensamiento es doble»), a partir del cual, y
25 mediante el procedimiento de la *amplificatio*, De Cuenca crea un
26

27
28 8. Hay que recordar, además, que, entre labores filológicas de Luis Alberto de
29 Cuenca, estuvo la revisión del volumen *Lírica griega arcaica* (poemas morales y mo-
30 nódicos, 700-300 a. C.) (1980), preparada por Rodríguez Adrados para la editorial
Gredos.

1 epigrama amoroso⁹. La leve variación que introduce en el texto
2 original, cambiando «doble» por «triple» (v. 1), incide ya en el que
3 constituye el núcleo temático de la nueva composición: la compleji-
4 dad del sentimiento amoroso, cuya sintomatología tal como la des-
5 cribe (miedo, angustia, deseo..., sentimientos todos ellos que en úl-
6 timo término desembocan en el sufrimiento del amante) no es muy
7 distinta de la que la propia Safo recrea en sus versos¹⁰. Precisamente
8 a ella le ha atribuido el poeta madrileño en numerosas ocasiones
9 la «invención» de la pasión amorosa, con la que cobraba carta de
10 naturaleza el amor literario¹¹. Contra la complejidad de esa pasión
11 es contra lo que clama ahora el poeta¹². En el aspecto formal, se
12

13 9. Traducción la tomamos de Ferraté(2007: 253). En adelante, tanto el texto
14 griego como la traducción proceden de la antología de Ferraté, que es, según se ha
15 señalado, la edición que suele manejar el poeta. En cuanto a la numeración de los
16 fragmentos griegos se corresponden con las ediciones que, a su vez, maneja Ferraté.
17 Las abreviaturas son las siguientes: D [=Diehl(1954)]; L-P [=Lobel& Page (1955), P
18 [=Page (1962)]. La utilización de la amplificatio para recrear un pequeño fragmento
19 original lo encontramos ya en libros anteriores; por ejemplo, en «Optimismo» de La
20 caja de plata (1985: 35), donde da lugar a un divertido juego apócrifo. Sobre él, puede
21 verse un breve comentario en Suárez Martínez (2010: 184-186).

22 10. Y de forma particular, en el famoso fragmento 31 DL-P, al que hemos de
23 volver a referirnos varias veces más adelante. Significativamente, De Cuenca selec-
24 ciona y traduce dicho fragmento en el apartado IV («El deseo») de su libro Museo
25 (1978b: 49).

26 11. Escribe: «Sin los líricos griegos el amor no sería como es. Fue Safo, no la
27 biología, quien se inventó la pasión amorosa, que luego llevarían a niveles de com-
28 plicación difícilmente superables Platón en El Banquete, los elegiacos latinos, la
29 señora Murasaki, Petrarca, Garcilaso, Lope y Donne» (Cuenca, 2005: 21). La misma
30 idea la reitera también, como recuerda Logroño Carrascosa (2018: 128), en nume-
rosas entrevistas.

12. Ese lamento contra esa amalgama de sentimientos tan diferentes recuerda
en cierta manera «Contra las canciones de opósitos» («quiero volver atrás, al tiempo
en que las cosas / no eran tan complicadas», vv. 12-13) de El otro sueño (1987).

1 observa una vez más la estructura bipartita (descripción de los sen-
 2 timientos encontrados que suscita el amor y comentario del poeta,
 3 vv. 1-5 y 5-10) y cerrada del epigrama, esta vez marcada mediante la
 4 gradación de los versos finales.

5 Todavía más personal y profunda es la metamorfosis que experi-
 6 menta el hipotexto en «Sobre un poema de Safo»:

7
 8 «Variación sobre un poema de Safo»
 9
 10 Ven de una vez, di adiós a tu marido
 11 para siempre y refúgiate en mis brazos,
 12 que te están esperando desde siempre.
 13 Fuera, la brisa sopla con dulzura,
 14 celebrando la vuelta del otoño,
 15 y barre suavemente varias tribus
 16 de hojas que han caído de los árboles,
 17 prefigurando nuestra propia muerte.
 18 Ven aquí a perfumar con tu presencia
 19 mi templo, a consumirte de deseo,
 20 y pon fin a mi espera codiciosa
 con el néctar sin horas de tus labios.

(94 L-P)

23 τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω.
 24 ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν
 25 πόλλα, καὶ τόδ' ἔειπ.[
 26 «ὦ μ' ὥς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν.
 27 Ὑάπφ'· ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.»
 28 τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν.
 29 «χαίροισ' ἔρχεο ἄμμεθεν
 30 μέμναισ', οἶσθα γάρ, ὥς σε πεδήπομεν.

αἰ δὲ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω
 ὀμναισαι [...].[...]...αι,
 ...[] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν.
 πό[λλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων
 καὶ βρ[όδων]κίων τ' ὕμοι
 κα.. [] παρ' ἔμοι περεθήκαο
 καὶ πό[λλαις ὑπα]θύμιδας
 πλέκ[ταις ἀμφ' ἀ]πάλαι δέραι
 ἀνθέων.[] πεποημέναις.
 καὶ π...[].μύρωι
 βρενθείωι.[]ρυ [...] ν
 ἐξαλείψαο κα[ὶ βασ]ίληίωι,

καὶ στρώμ[αν ἐ]πὶ μολθάκαν
 ἀπάλαν πα.[...]ων
 ἐξίης πόθο[ν].νίδων,
 κωῦτετισ[]...τι
 ἱρον οὐδυ[]
 ἔπλετ', ὅππ[οθενᾶμ]μες ἀπέσκομεν
 οὐκ ἄλσος [].ρος
]ψοφος
] ... οἰδῖαι¹³

13. «De veras quisiera estar muerta. / Ella, al dejarme, / vertió muchas lágrimas / y decíame esto: / “¡Ay, qué pena tan grande! Safo, créeme, dejarte me pesa”. / Y yo, contestando le dije: “Ve en paz, y recuérdame. / Pues sabes el ansia/ con que te he mimado. Y por si no, quiero / recordarte... / ... y cuanto gozamos. / A mi lado, muchas coronas / de violetas y de rosas... / ... te ceñiste al cuerpo, / y en torno de tu cuello suave / muchas guirnalda entretejidas / que hicimos con ... flores. / Y ... con un perfume / precioso y propio de una reina / frotabas el cuerpo... / Y en blandas camas tendida / pudiste saciar tu deseo / de delicadas... / Y no había ningún sagrado / ... / de donde estuviéramos ausente, / ni arboleda...”» (Ferraté, 2007: 245-247). Ferraté omite en su traducción las dos últimas palabras griegas ψοφος (rumor) y οἰδῖαι (cantos).

1 En este caso, resulta difícil a primera vista establecer un vínculo tex-
2 tual entre el modelo y la variación, si no fuera porque el propio título
3 señala explícitamente un original griego¹⁴. De hecho, para identificar el
4 modelo exacto hay que tener en cuenta que el fragmento original –con
5 importantes lagunas textuales en su segunda parte, como bien puede
6 comprobarse–, ha sido interpretado por algunos filólogos como «un
7 canto de despedida de una muchacha que, seguramente, se va a casar
8 abandonando el círculo» (Calvo Martínez, 2009: 69). La palabra clave
9 aquí es, pues, la primera, «ven» (v. 1) que se opone al original «ἔρχεο»
10 (‘vete’, v. 7), lo que indica, como en otros textos ya analizados, que
11 estamos ante una versión paródica que subvierte el texto original. Así,
12 mientras en el hipotexto se exhorta a la joven a marcharse y a recordar,
13 para su consuelo, los momentos felices vividos junto a Safo, en el hi-
14 pertexto se le alienta a abandonar al marido y quedarse con la poetisa.

15 Por otra parte, resuenan también aquí otros ecos. Así, la imagen
16 de las hojas que caen de los árboles como metáfora de la caducidad
17 humana (vv. 7-8) es un recuerdo de un verso de la *Iliada* («οἷη περ
18 φύλλων γενεῇ τοιῇ δὲ καὶ ἀνδρῶν»,», 6.146), que De Cuenca había
19 incluido en el verso final de «Berlín, otoño de 1938» de *El reino blanco*
20 (2010, v. 17), traducido como «Las hojas y los hombres son del mismo
21 linaje». Se trata de una metáfora de raigambre clásica que tendrá un
22 notable recorrido en la tradición literaria¹⁵. Por último, existe una
23 reminiscencia interna, pues el verso final («con el néctar sin horas de

24 14. Y, en efecto, resulta difícil encontrar correspondencia incluso entre alguna
25 palabra, salvo la alusión en las dos poemas al deseo (πόθον) y a los árboles (ἄλσος),
26 aunque este vocablo puede significar también recinto sagrado, que se podría corres-
27 ponder con el «templo» del v. 10).

28 15. El símil pasará luego a Mimnermo –en un poema que, como se verá, sirve
29 de hipotexto a otra variación luisalbertiana– y Semónides, y continuará en Virgilio
30 o Dante hasta llegar a Machado en su celeberrimo «A un olmo seco» (Cristóbal,
2015: 286).

1 tus labios»), que es el mismo que cerraba «A Lucrecia, que llevaba un
2 reloj en su sortija de casada» de *Sin miedo ni esperanza* (2002, v. 11). Se
3 trata ahora, pues, de un caso de intratextualidad¹⁶.

4 Mimnermo inspira otras dos variaciones del libro. Como señala
5 Rodríguez Adrados (1990: 212), este «es el poeta de la invitación al
6 goce del amor y al disfrute de la juventud, unidos al recuerdo de su
7 contrapartida: el dolor por la vejez que se acerca». Así se observa en el
8 fragmento, que está en el origen de la primera, una amarga reflexión
9 sobre la vejez:

10 «Variación sobre un tema de Mimnermo»
11

12 Fuera de los regalos que dispensa Afrodita,
13 lejos de los placeres de la carne, ¿qué queda
14 que pueda resultar medianamente grato,
15 cuando lo principal nos dejó para siempre?
16 No es solo fealdad lo que trae la vejez,
17 sino también ruindad. De viejos, contemplamos
18 el mundo con rencor. Nos parece imposible
19 que haya acabado todo tan pronto, y se nos frunce
20 el ceño, y comenzamos a detestar palabras
21 como «joven», «frescor», «lozanía», «verano»,
22 y nos hacemos turbios, con posos permanentes
23 en el alma, envidiosos de cuanto nos rodea.
24 Esos cuerpos triunfantes, esas miradas limpias
25 e ingenuas, esos pechos erguidos, esos muslos
26 compactos continúan tentando nuestra carne
27 fofa, inútil, añosa. Siguen soliviantándonos
28 como antes. Pero antes no éramos invisibles
29 para ellos, y ahora somos apenas sombras
30 que les salen al paso, regiones devastadas
por la edad, repulsivas reliquias de otro tiempo.

16. Sobre el término intratextualidad, ver, Martínez Fernández (2001: 81).

I	(ID)	
2		
3		Τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
4		τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
5		κρυπταδὴ φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή,
6		οἷ' ἥβης ἀνθεα γίνεταί ἀρπαλέα
7		ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ
8		γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ,
9		αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακὰ τεύρουσι μέριμναι,
10		οὐδ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἥελιου,
11		ἄλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·
		οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός ¹⁷ .

Los cuatro primeros versos de nuestro poema se corresponden con el primero de Mimnermo, mientras que el 5 y el 6 («No es solo fealdad lo que trae la vejez, sino también ruindad»), a su vez son un reflejo del v.6 del original («γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ», la triste / vejez, que hace al hombre feo y malo a la par); el resto es un desarrollo de ese enunciado y, por tanto, se centran en la descripción de los estragos de la vejez. Las ideas de hipertexto e hipotexto son semejantes. Sin embargo, De Cuenca ha acentuado la visión negativa de la vejez, subrayando los rasgos de la degradación física («carne / fofa, inútil, añosa»; «regiones devastadas / por la edad, repulsivas reliquias de otro tiempo», vv. 15-16) y su contraste con el esplendor de la juventud (vv. 10 y 14), y resaltando igualmente sus miserias morales: «contemplamos el mundo con rencor» (v. 7), «nos hacemos turbios (v. 11),

17. «¿Y qué vida, y qué goce, quitando a Afrodita de oro? / Morirme quisiera, cuando no importen ya más / los amores ocultos, los dulces obsequios, la cama, / cuanto de amable tiene la flor de la edad / para hombre y mujer; pues tan pronto llega la triste / vejez, que hace al hombre feo y malo a la par, / sin cesar le consumen el alma los viles cuidados, / ya no se alegra mirando a los rayos de sol, / los muchachos le odian, lo vejan también las mujeres; / tan terrible dispuso Dios la vejez» (Ferraté, 2007: 61).

«envidiosos de cuanto nos rodea» (v. 12), etc. Los cinco versos y medio que Mimnermo dedicaba a describir los males de la vejez, De Cuenca los ha convertido en 16 (vv. 5-20). Así pues, la *amplificatio* responde al designio de subrayar las amarguras de la senectud.
Un tono bastante distinto se advierte en «Variación sobre otro tema de Mimnermo» que desarrolla un motivo semejante:

«Variación sobre otro tema de Mimnermo»

No sabemos qué guardan los dioses, allá arriba,
en sus tronos de mármol. Cuánto mal, cuánto bien
reservan a los hombres en sus laboratorios.
Sí sé que todo el bien que para mí guardaban
lo he gastado en los años que he vivido hasta ahora.
Para que la balanza siga en su fiel eterno,
debo afrontar el mal que me está reservado
en el futuro con humor y escepticismo.
Va a dar igual, pero es mucho mejor
no perder la sonrisa ante lo irremediable.

(2 D)

Ἡμεῖς δ', οἷά τε φύλλα φύει πολυάνθεμος ὦρη
ἔαρος, ὅτ' αἰψ' αὐγῇ(ς) αὖξεται ἥελιου,
τοῖς' ἱκέλοι πῆχυιον ἐπὶ χρόνον ἀνθεσιν ἥβης
τερπόμεθα, πρὸς θεῶν εἰδότες οὔτε κακόν
οὔτ' ἀγαθόν· Κῆρες δὲ παρεστήκασιν μέλαιναν,
ἣ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
ἣ δ' ἐτέρῃ θανάτοιο· μίνυνθα δὲ γίνεταί ἥβης
καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἥελιος.
αὐτὰρ ἐπὴν δὴ τοῦτο τέλος παραμείψεται ὦρης,
αὐτίκα δὴ τεθνάναι βέλτιον ἢ βίος·
πολλὰ γὰρ ἐν θυμῷ κακὰ γίνεταί· ἄλλοτε οἶκος
τρυχοῦται, πενίης δ' ἔργ' ὀδυνηρὰ πέλει.

1 ἄλλος δ' αὖ παιδῶν ἐπιδεύεται, ὦν τε μάλιστα
 2 ἱμείρων κατὰ γῆς ἔρχεται εἰς Ἀΐδην·
 3 ἄλλος νοῦσον ἔχει θυμοφθόρον· οὐδέ τις ἐστὶν
 4 ἀνθρώπων, ὦι Ζεὺς μὴ κακὰ πολλὰ διδοί¹⁸.

5 La «variación» parte ahora de los versos 4-5 del original y prescin-
 6 de del resto para ofrecer un poema más breve y de sentido distinto.
 7 Mientras el poeta griego se extiende en pintar las penas de la vejez, De
 8 Cuenca, sin ocultar la amargura por el paso del tiempo, muestra una
 9 actitud resignada, casi estoica, ante los inevitables males del futuro,
 10 que prefiere afrontar con humor y escepticismo (vv. 8-10). Además,
 11 los males venideros son aceptados como un contrapunto inexorable
 12 de todos los bienes disfrutados hasta ahora («todo el bien que para mí
 13 guardaban / lo he gastado en los años que he vivido hasta ahora», v. 5),
 14 lo que implica una visión positiva del tiempo vivido. De esta manera,
 15 se introduce un importante cambio de tono respecto al modelo.

16 Otro lírico griego de la época arcaica, Simónides, proporciona los
 17 modelos de otras dos variaciones de distinta índole:

18 «Variación sobre un tema de Simónides»
 19

20 Mientras el agua fluya y el mar se rompa en olas,
 21 y los árboles crezcan hasta rozar el cielo
 22 y luego se desplomen y alimenten la tierra

23 18. Traducción: «Nosotros, como las hojas que brotan al tiempo florido / de pri-
 24 mavera y que cunden de súbito al sol, / igual, de la flor de la edad disfrutamos lo poco
 25 que alcanza / un palmo, sin saber nada del mal ni del bien / que guardan los dioses;
 26 las negras Keres nos cuidan, que rigen / el plazo, una, de la afligida vejez / y el de la
 27 muerte, la otra; y no duran de joven los frutos / más que cuanto en la tierra derráma-
 28 se el sol. / Pero después que esa edad del hombre ha pasado, sin duda / que ya estar
 29 muerto resulta mejor que vivir. / Son muchas las penas del alma: de unos la casa se
 30 hunde / y vienen las tristes obras de la escasez; / a otro le faltan los hijos y al Hades se
 va bajo tierra / sin que haya podido su ansia acallar; / otro sufre un morbo acerbo; y así
 no hay humano / a quien no le envíe de males un cúmulo Zeus» (Ferraté, 2007: 61-63).

con su vil podredumbre; mientras el Sol encienda
 sus luces en lo alto, alumbrando la vida,
 y la Luna nos muestre caminos en la noche,
 y Venus brille, altiva, en la bóveda etérea,
 estaré aquí, mi vida, velando tu reposo,
 limpiando de maleza y de musgo tu tumba,
 repitiendo tu nombre hasta el fin de mis días.

(76P)

χαλκεῇ παρθένος εἰμί, Μίδεω δ' ἐπὶ σήματι κεῖμαι·
 ἔστ' ἂν ὕδωρ τενάηι, καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήληι,
 ἥελιός δ' ἀνιῶν λάμπηι, λαμπρὰ τε σελήνηι,
 καὶ ποταμοὶ γε βέωσιν, ἀνακλύζηι δὲ θάλασσα,
 αὐτοῦ τῇιδε μένουσα πολυκλαύτῳ ἐπὶ τύμβῳ
 ἀγγελέω παριοῦσι Μίδας ὅτι τῇιδε τέθραπται¹⁹.

En realidad, el texto griego no pertenece a Simónides sino al filósofo Cleobulo de Lindos, o, según algunas fuentes, a Homero o a otros autores²⁰. No obstante, sí está relacionado con Simónides porque este escribió una conocida réplica al epitafio²¹. En cualquier caso, hay que recordar que el «Epitafio de Cleobulo» era uno de los hipotextos de «Julia», que posteriormente alteraría su título por el de «La despedida»

19. Traducción: «Soy una virgen de bronce, y yazgo en la tumba de Midas: / mientras el agua mane y crezcan los árboles altos / y salga el sol refulgente y la luna brillante ilumine / y fluyan los ríos y hierva el mar moviendo las olas, / yo seguiré estando aquí, sobre esta tumba llorada, / anunciando al viajero que aquí sepulto está Midas» (Ferraté, 2007: 225).

20. Sobre la transmisión del epigrama, ver Barrio Vega (2008: 144-145).

21. Tanto el epitafio de Cleobulo como la réplica de Simónides, aparecen recogidos en la antología de Ferraté (2007: 225).

1 *El otro sueño*, 1987), como en su momento señaló Lanz (2009: 59). Así
 2 pues, hay, además, en esta variación un guiño textual a aquel poema,
 3 que los lectores reconocerán enseguida. Concurren aquí, por tanto,
 4 intertextualidad e intratextualidad, recurso este último muy presen-
 5 te en *Bloc de otoño*, según hemos tenido ya ocasión de comentar. Al
 6 igual que «Julia», este poema es un canto a la permanencia del amor.
 7 No obstante, aparece aquí un importante detalle que se desvela en los
 8 versos finales, cuando descubrimos que el autor se dirige en realidad a
 9 la amada muerta. El recuerdo de Rita Macau, pues, tan recurrente en
 10 Luis Alberto de Cuenca, vuelve a hacer su aparición.

11 El poeta de Ceos inspira todavía otra variación:

12 «Variación sobre otro tema de Simónides»

13 Igual ración de muerte nos aguarda,
 14 en el festín final, a los seres humanos
 15 sin excepción, a aquellos que han practicado el bien
 16 y a los que han estafado, violado, asesinado.
 17 Ese hecho irrefutable podría conducirnos
 18 a prescindir de códigos morales elevados
 19 y entregarnos al caos, pero eso no resulta
 20 consolador ni estético, y sería un fracaso
 21 reconocer la magia perversa de los dioses
 22 e ir por ahí robando, violando, asesinando.
 23 Por mucho que la muerte nos aguarde, no echemos
 24 leña al fuego, y en este lamentable teatro
 25 que premia al malhechor y perjudica al héroe
 26 no juguemos jamás el papel de villano.
 27 Lo bueno es bello siempre y lo bello es lo único
 28 que merece la pena en este desdichado
 29 mundo en el que vivimos y morimos, en este
 30 pudridero de angustia y desengaño.

(12P)

1
 2
 3 ἀνθρώπων ὀλίγον μὲν
 4 κάρτος, ἄπρακτοι δὲ μεληδόνες,
 5 αἰῶνι δ' ἐν παύρῳ πόνος ἀμφὶ πόνῳ·
 6 ὁ δ' ἄφυκτος ὁμῶς ἐπικρέμαται θάνατος·
 7 κείνου γὰρ ἴσον λάχον μέρος οἱ τ' ἀγαθοὶ
 8 ὅστις τε κακός²².

9 En este epigrama moral De Cuenca reflexiona sobre las conse-
 10 cuencias éticas que se pueden derivar del irrefutable poder igualato-
 11 rio de la muerte, motivo literario que sobre todo en la Edad Media
 12 conocerá un importante desarrollo. Pero el planteamiento moral
 13 será muy distinto. De Cuenca estructura su poema en dos partes:
 14 planteamiento del tema enunciado por Simónides («κείνου γὰρ ἴσον
 15 λάχον μέρος οἱ τ' ἀγαθοί / ὅστις τε κακός», vv. 1-4), y reflexión personal
 16 sobre el mismo (vv. 5-18), parte que constituye la variación propia-
 17 mente dicha.

18 Esta reflexión ofrece una imagen negativa del mundo, perfecta-
 19 mente resumida en esa metáfora del último verso «pudridero de an-
 20 gustia y desengaño». Destaca ante todo esa identificación del mundo
 21 con un teatro (v. 12) –siguiendo el tópico clásico del *theatrum mun-*
 22 *di*–, en el que el malvado prevalece sobre el héroe, motivo ya desa-
 23 rrollado en «Variación sobre otro tema de Catulo»²³. Sin embargo,
 24 frente a las posibles derivaciones éticas que se podrían extraer de este

25
 26 22. Traducción: «La humana fortaleza es poca, / y vanos, los cuidados, / y
 27 nuestra vida breve añade / trabajo a los trabajos; / la muerte ineluctable a todos /
 28 igual nos amenaza; / que igual porción de muerte toca / a buenos y a malvados»
 (Ferraté, 2007: 209).

29 23. Sobre este tópico, su origen clásico y su desarrollo posterior, puede consul-
 30 tarse Curtius (1989 I: 203-211).

1 hecho –el desprecio de los códigos éticos y la entrega al caos– el suje-
 2 to poético, a falta de otras incitaciones morales positivas, aboga por
 3 una conducta basada en un principio estético que identifica lo bueno
 4 con lo bello (v. 15), identificación que remite a la filosofía platónica²⁴.
 5 En definitiva, esta solución estética permite evitar las caóticas con-
 6 secuencias de una interpretación nihilista del poder igualatorio de
 7 la muerte.

8 Arquíloco de Paros, un autor presente ya en los versos juveniles
 9 de Luis Alberto de Cuenca, inspiran también sendas variaciones²⁵.
 10 Veamos la primera, adaptación de un fragmento de los *yambos* archi-
 11 loqueos, que, según Aristóteles, constituía un elogio de la medianía
 12 puesto en boca de un carpintero llamado Carón (Rodríguez Adrados,
 13 1990: 54):

14 «Variación sobre un tema de Arquíloco»

15
 16 No me importa el dinero. No me atraen
 17 el poder de los dioses ni la gloria
 18 del artista. No quiero propagarme
 19 en las lenguas ajenas, ni en las letras
 20 de molde de los libros. Solo quiero
 21 tener entre mis brazos a mi amada
 22 y acariciar sus muslos muy despacio,
 23 rozándolos apenas, y enlazar
 24 mi cuerpo con el suyo.

27 24. La identificación entre ambos conceptos está presente, por ejemplo, en Pro-
 28 tágoras (358), Gorgias (474), La república, Timeo, etc.

29 25. Ver, por ejemplo, «Apuntes para un posible autorretrato» de Los retratos
 30 (1971).

(22D)

Οὔ μοι τὰ Γύγῳ τοῦ πολυχρύσου μέλει
 οὐδ' εἰλέ πώ μεζήλος οὐδ' ἀγαίομαι
 θεῶν ἔργα, μεγάλης δ' οὐκ ἔρέω τυραννίδος.
 ἀπόπροθεν γάρ ἐστιν ὀφθαλμῶν ἐμῶν²⁶.

De nuevo en la adaptación moderna se aprecia una clara estructura
 bipartita, cuyas secciones ocupan idéntica extensión (cuatro versos y
 medio). La primera, que se extiende hasta la primera mitad del quinto
 verso, imita, actualizándolo, el fragmento de Arquíloco, y describe
 una serie de bienes considerados deseables por los hombres (el dinero,
 el poder de los dioses, la gloria del artista y la fama, elementos estos
 dos últimos que sustituyen al poder político del original) que el poe-
 ta rechaza. La segunda parte (desde la segunda mitad del v. 5 hasta
 el final), sin correspondencia con el original, constituye el núcleo de
 la variación, y contrapone a los elementos anteriormente descritos el
 amor, considerado ahora el bien máspreciado. Se trata, por lo demás,
 de un motivo bien atestiguado entre los líricos griegos, incluso con
 un esquema retórico semejante al desarrollado por De Cuenca, que
 constituye una variante de la *priamel*²⁷. Precisamente, este esquema

26. «No me importa, todo el oro de Gíges / –jamás se lo envidié–, ni tengo
 celos / del poder de los dioses, ni me atrae / la altiva tiranía. No es bastante / para
 que en ello mi atención yo fije » (Ferraté, 2007: 115).

27. En efecto, en su poema encontramos esa contraposición entre una serie de
 elementos enumerados y otro que se establece como superior. Ambas partes son
 denominadas por Race (1982: IX), respectivamente, «foil» y «climax». Uno de los
 primeros ejemplos de priamel en la lírica griega lo constituye el frag. 16 L-P de Safo,
 recreado por De Cuenca en «Corrigiendo a Safo» de Cuaderno de vacaciones (2014).
 En él la poetisa griega se sirve de este recurso retórico para exaltar precisamente el
 amor por encima de todas las cosas bellas. Por otra parte, hay que recordar, como

1 contribuye a subrayar la estructura cerrada del poema y, por tanto, su
2 carácter epigramático²⁸.

3 Un notable interés ofrece asimismo «Contra un fragmento de
4 Arquíloco», cuyo hipotexto es quizás uno de las composiciones más
5 conocidas del poeta de Paros (encontrará eco, entre otros, en Alceo,
6 Anacreonte u Horacio):

7
8 «Contra un fragmento de Arquíloco»

9 Nunca solté mi escudo.
10 Nunca inicié una fuga vergonzosa,
11 dejándolo en el suelo.
12 Ningún tracio lo lleva,
13 presumiendo de habérmelo quitado.
14 Conservar ese escudo me importa más que nada
15 en el mundo: es la joya de mi corona íntima,
16 la cifra de mi honor.
17 No hay otro como él
18 en la forja de Hefesto, ni en las manos
19 del belicoso Ares.

20 (6 D)

21 ἀσπίδι μὲν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἣν παρὰθάμνῳ
22 ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων,
23 αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα, τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;
24 ἐρρέτω· ἔξαυτίς κτήσομαι οὐ κακίῳ²⁹

25
26 ya señaló Siles (2013: 49), que nuestro poeta ya había recurrido a la estructura de la
27 priamel en «Marítima» de Elsinore (1972).

28 28. Varios ejemplos de la priamel en el epigrama clásico, así como algunos tra-
29 bajos sobre el tema, son citados por Laurens (1989: 315).

30 29. Traducción: «Un tracio es quien lleva, ufano, mi escudo: lo eché sin pen-
sarlo, / junto a un arbusto, al buen arnés sin reproche, / pero yo me salvé. ¿Qué me

1 Según Rodríguez Adrados (1990: 32), «en él no hay cinismo ni
2 jactancia, sino relato objetivo del hecho —eso sí sin rastros del antiguo
3 ideal heroico—. Y eso es ciertamente lo que llama la atención, su falta
4 de cualquier ideal heroico, que tanto contrasta con los cantos marcia-
5 les de Calino o de Tirteo. De hecho, según Plutarco (*Moralia*, 239a),
6 por haber escrito este poema Arquíloco fue expulsado de Esparta. Es
7 esta actitud, en la que quizás algunos lectores no dejarán de encontrar
8 un punto de cinismo, la que rectifica en su versión De Cuenca³⁰. De
9 hecho, en la primera parte (vv. 1-5) se niega, uno a uno, todos los deta-
10 lles de la vergonzosa huida; y en la segunda (vv. 6-11) se canta el honor
11 guerrero. Por lo tanto, se trata de una rectificación en toda regla del
12 hipotexto —el propio título implica una actitud polémica—, o de una
13 auténtica palinodia si imagináramos estos versos en boca del propio
14 Arquíloco. De cualquier forma, reflejan, ahora sí, un espíritu heroico
15 más acorde con el antiguo ideal griego que volveremos a encontrar
16 en otras composiciones como «La muerte bella», analizadas un poco
17 más adelante.

18 Una temática muy distinta se desarrolla en «Variación sobre un
19 tema de Íbico», basado en un fragmento que desarrolla otro lugar co-
20 mún de la lírica griega arcaica, la nueva visita del Amor al poeta³¹:

21
22 importa, a mí, aquel escudo? / ¡Bah! Lo vuelvo a comprar que no sea peor» (Ferraté,
23 2007: 109).

24 30. Esta falta de correspondencia con el ideal heroico resulta evidente, sobre
25 todo si se tiene en cuenta todo lo que simboliza el abandono del escudo en contra-
26 posición a la famosa frase con que las madres espartanas despedían, según Plutarco
27 (*Moralia*, 241f) sus hijos: «ἢ τὰν ἢ ἐπὶ τᾷς» («O con él o sobre él»; es decir, o regresa-
28 ban victoriosos con el escudo o muertos sobre él, tras caer heroicamente. No había
lugar, pues, para una vergonzosa huida como la que confiesa el de Paros.

29 31. Está presente, por ejemplo, en Safo (130 L-P), Anacreonte (13 P), Alcman (59a
30 P), etc. Estos fragmentos pueden leerse en Ferraté (2007: 178; 257 y 305).

I	«Variación sobre un tema de Íbico»	
2		
3	Otra vez ese niño insoportable, Eros,	
4	me apunta con su flecha y da en el blanco.	
5	Nunca yerra el canalla. Tiene la puntería	
6	de un Robin Hood o de un Guillermo Tell.	
7	Recibo su mortífero flechazo	
8	en pleno corazón, y me desplomo	
9	como un fardo en la red inextricable	
10	de la rubia Afrodita, de donde es tan difícil escapar.	
11	¡Y cuidado que ha envejecido el niño!	
12	Pero sigue en activo, y no ha perdido un ápice	
13	de maldad, y sus ojos siguen igual de lánguidos	
14	y perversos, y no respeta canas	
15	ni se para a pensar a quién apunta,	
16	ni para qué lo hace, ni por qué.	
17	Atrapado en la red, me da un ataque	
18	de temblor, y me cubre con un sudor frío,	
19	y me pongo amarillo como un muerto,	
20	y no veo otra cosa que no sea tu imagen,	
21	y me pudro en la cárcel de tu amor.	
22		
23	(6 P)	
24		
25	Ἔρος αὐτὲ με κυανέοισιν ὑπὸ	
26	βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος	
27	κηλήμασι παντοδαποῖς ἐσβήλει	
28	ρα δίκτυα Κύπριδο ἐσβάλλει	
29	ἢ μὲν τρομέωνιν ἐπερχόμενον,	
30	ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι	
	ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἀμιλλαν ἔβα ³² .	
	32. Traducción: «Otra vez Eros / debajo de los párpados azules / me mira con los	
	ojos lánguidos: / con varias seducciones / me echa en la red de Cipris, inextricable. /	

I	De Cuenca actualiza el tópico antiguo a través de algunas referencias	1
2	modernas (Robin Hood y Guillermo Tell, ilustres arqueros con los que	2
3	se compara al dios Eros, v. 4) que reflejan un tono humorístico muy	3
4	presente en el resto del poema. Por lo demás, la imaginería es la propia	4
5	de la lírica amorosa clásica –basta, por ejemplo, con echar un vistazo al	5
6	libro V de la <i>Antología Palatina</i> –, pues el dios aparece con sus atributos	6
7	tradicionales, el arco y las flechas, con los que asaetea al protagonista.	7
8	De cualquier modo, los ecos de Íbice resuenan en todo el poema.	8
9	Así, aparte del verso inicial, se observan las siguientes corresponden-	9
10	cias: la alusión a la red inextricable de Afrodita (v. 6) remite a ἀπείρα	10
11	δίκτυα (vv. 4-5); mientras que «sus ojos siguen igual de lánguidos» (v.	11
12	12) se corresponde con «τακέρ' ὄμμασι» y «Atrapado en la red, me da	12
13	un ataque / de temblor» (vv. 16-17), remite a «τρομέωνιν ἐπερχόμενον»	13
14	(v. 5). Incluso en esa humorística alusión a la vejez de Eros (v. 10) –un	14
15	dios que acompaña a lírica occidental desde hace más de dos milenios–	15
16	puede ser un eco burlesco del símil del caballo viejo del v. 6 de Íbico.	16
17	Por otro lado, se ha querido también rendir, en los vv. 16-18, un	17
18	nuevo homenaje a Safo, ya que se describen los síntomas del amor	18
19	exactamente en los mismos términos en los que lo hace aquella en uno	19
20	de sus fragmentos más célebres, al que ya hemos tenido ocasión de refe-	20
21	rirnos: «κάδδ' ἐμ' ἰδρὼς ψύχρος ἔχει, τρόμος δὲ / παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα	21
22	δὲ ποίας / ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσῃν / φαίνομαι» (frag. 31 L-P) ³³ .	22
23	Puesto que se recrean dos hipotextos distintos, podríamos hablar de	23
24	una variación «compuesta». Debe notarse, por último, que en estos	24
25		25
26	Tiemblo, es verdad, cuando se acerca; / como un caballo campeón, de tiro, que	26
27	ronda la vejez / y vuelve, renuente, a competir con los veloces carros» (Ferraté, 2007:	27
28	199-201).	28
29	33. Traducción: «Baña mi cuerpo un sudor frío, / tiemblo toda, más verde que	29
30	la hierba / me vuelvo, poco me falta para sentirme / muerta». Reproducimos la tra-	30
	ducción del propio De Cuenca (1978b: 49).	

1 versos finales inspirados por la poetisa de Lesbos concentran, como
2 es propio de la estructura cerrada del epigrama, la energía del poema,
3 pues desvelan a su verdadera destinataria, la amada del sujeto poético.

4 Los mismos versos de Íbico inspiran «Otra vez Eros»:

5 *Ya no pienso en asuntos importantes,*
6 *ni leo los periódicos, ni opino*
7 *sobre la conveniencia de que el mundo*
8 *vuelva a ser el de antes de las revoluciones,*
9 *ni escucho a Heinrich Schütz,*
10 *ni releo a los clásicos.*
11 *No necesito ya saber más cosas,*
12 *ni apetezco más cosas que una piel,*
13 *un cuerpo que se rinde, un abandono*
14 *con curvas, una voz, una mirada.*
15 *Me he vuelto a enamorar.*
16 *De nuevo soy un ramo de temores,*
17 *un manojo de afanes y deseos.*

18 Ahora es el propio título el que revela la relación intertextual con
19 el poema griego. Su estructura, por otro lado, es muy semejante a
20 «Variación sobre un tema de Arquíloco», pues también aquí se utili-
21 za una variante de la *priamel* en los vv. 1-10 –que constituyen la pri-
22 mera parte del poema– para acabar resaltando una vez más el amor
23 como el bien más apreciado por el sujeto lírico. En efecto, los seis
24 primeros versos enumeran una serie de aficiones que este ha aban-
25 donado –entre ellas su música y sus libros favoritos– para resaltar en
26 los versos siguientes el motivo de ese cambio de actitud: el amor. Los
27 tres últimos versos constituyen la conclusión y en ella se resumen la
28 nueva situación del poeta. Tanto ese «he vuelto» (v. 11) como ese «de
29 nuevo» (v. 12) remiten al αὐτέ del original, mientras que, en cambio,
30 los síntomas del amor («un ramo de temores, / un manojo de afanes

y deseos», vv. 12-13) son los mismos que se describían en «Variación
sobre un tema de Safo». De modo que la alargada sombra de Safo
acompaña aquí a Íbico³⁴.

Para concluir este apartado, debemos añadir «Variación sobre un
tema de Alcmán», cuyo hipotexto es asimismo uno de los más cono-
cidos e imitados del poeta griego:

«Variación sobre un tema de Alcmán»

Duermen las cordilleras, las cumbres y los valles,
y el bosque y cuantos viven en él, ya sean plantas
o animales, y duermen los peces en los ríos
y en los océanos, y duermen en la selva
las fieras, y las aves de largas alas duermen
en sus nidos, y duermen las abejas en las
colmenas, y las rosas duermen en los jardines.
No comprendo por qué, si toda criatura
duerme en este hemisferio tan apaciblemente,
tengo que ser el único que no puede dormir,
ni con pastillas, hoy, mañana ni pasado
por culpa del terror que atenaza mi espíritu.
A este paso, me temo que solo cuando esté
muerto podré dormir tranquilo y sin angustia.

(89P)

εὐδουσι δ' ὀρέων
κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι

34. La propia Safo (130 L-P) desarrolla el mismo tópico que Íbico, según se in-
dicó ya (ver supra). Estos versos finales recuerdan, asimismo, otros de Luis Alberto
de Cuenca, los que concluyen «No quiero ser rey» de Cuaderno de vacaciones: «Soy
y seré hasta el día de mi muerte / un cóctel de temor y de deseos» (2014, vv. 6-7).

1 ὕλα τ'έρπετά τ'ὄσσα
 2 μέλαινα γαῖα
 3 θῆρές τ'ὀρεσκῶιοι
 4 καὶ γένος μελισσᾶν
 5 καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσσι πορφυρέας ἁλός·
 6 εὖδουσιν δ'οἰωνῶν
 7 φύλα τανυπτερύγων³⁵

8 La adaptación en bastante fiel. Como puede observarse, el epi-
 9 grama se estructura en dos partes perfectamente simétricas. La pri-
 10 mera (vv. 1-7) recrea el texto griego de una manera que si bien no
 11 es literal, sí recoge en buena medida su contenido: el reposo de los
 12 elementos de la naturaleza, tanto animados (animales, peces, aves,
 13 abejas...) como inanimados (cordilleras, cumbres, montañas...). La
 14 segunda (vv. 8-14), la variación propiamente dicha, contrapone con
 15 un indudable tono humorístico al reposo nocturno de la naturaleza
 16 el insomnio del poeta³⁶. En los dos versos finales el protagonista
 17 sintetiza su situación y sus sentimientos con un comentario no exen-
 18 to de humor negro («A este paso, me temo que solo cuando esté /

19
 20 35. Traducción: «Duermen de las montañas / las cumbres y los valles, / y alcóres
 21 y barrancas, / y el bosque, y cuantos animales / la tierra oscura cría, / y las fieras del
 22 monte, y los enjambres, / y el monstruo en los fondos del mar rielante; / y duermen
 23 las muchedumbres / de aves de largas alas» (Ferraté, 2007: 181).

24 36. El asunto del contraste entre la naturaleza dormida y el sujeto insomne o
 25 inquieto, se enmarca en una tradición literaria documentada desde la época helenística
 26 (Apolonio de Rodas, Teócrito...) y tiene luego una larga descendencia (Vir-
 27 gilio, Estacio, Petrarca, Fray Luis de León, Goethe...). Sobre esto, se pueden ver,
 28 por ejemplo, los trabajos de Alfageme (1978: 14), Laguna Mariscal (1990: 127), etc.
 29 Precisamente el «Nocturno» de Alcman constituye, según algunos estudiosos, el
 30 precedente de dicho motivo literario. Este epigrama, por otra parte, recuerda el
 titulado «Insomnio» de La caja de plata (1985). Solo que allí el contraste se producía
 entre la fugacidad del tiempo y la lentitud de la noche del poeta insomne.

1 muerto podré dormir tranquilo y sin angustia», vv. 13-14), que cons-
 2 tituye la punta epigramática.

3 Así pues, nos encontramos nada menos que con trece recreaciones
 4 de textos clásicos a lo largo del libro. En ellas se reflejan diversas for-
 5 mas de variaciones ensayadas por el autor sobre todo en su etapa de
 6 «línea clara», aunque con algunos antecedentes en su obra novísima,
 7 por ejemplo en «Ὅστρακον» (*Elsinore*). Algunas de aquellas variacio-
 8 nes recreaban con bastante fidelidad los modelos originales, incluso
 9 casi se acercaban a la traducción (así en la sección homónima de *El*
 10 *hacha y la rosa*, por ejemplo, en «Sobre una oda de Horacio»; mientras
 11 que otras, como «Dedicatoria», «Optimismo» (ambos de *La caja de*
 12 *plata* 1985) o «Álzate, corazón» (*Por fuertes y fronteras*, 1996: 74) consti-
 13 tuían libérrimas versiones, respectivamente, de sendos fragmentos de
 14 Calímaco, Lucilio o Arquíloco. Esa misma disparidad la encontramos
 15 en los textos analizados de *Bloc de otoño*. En definitiva, quieren ser to-
 16 das ellas ejemplos actualizados de la técnica clásica de la *imitatio cum*
 17 *variatione*, tan característica del epigrama clásico, pero la variación es
 18 tan intensa en algunos casos que estarían más cercanas a la *aemulatio*.
 19 Menos sencillo resultaría encontrarle un acomodo estricto dentro de
 20 las categorías intertextuales de Genette³⁷.

21 Continuando con el análisis de las presencias clásicas en *Bloc de*
 22 *otoño*, habría que distinguir un segundo apartado en el que se inclui-
 23 rían aquellos poemas que contienen homenajes literarios o reflexiones
 24 varias sobre la cultura o el arte grecolatinos. Un ejemplo del primer
 25 tipo se encuentra en el «Elogio de Luciano de Samósata»:

26 37. Sobre el arte de la variación en el epigrama clásico, se puede consultar, entre
 27 otros, Laurens (1989: 76-96). Respecto a las relaciones entre el concepto clásico de
 28 imitatio y el moderno de intertextualidad, puede consultarse, por ejemplo, Mar-
 29 tín Jiménez (2015). Los diversos mecanismos intertextuales utilizados en la poesía
 30 luisalbertiana han sido analizados desde las categorías de Genette (1982) por Lanz
 (1998, 2011 y 2018) y Letrán (2005: 109-172).

1 *Platón fue el inventor de la literatura*
2 *dialogada. Sus diálogos, maravillosamente*
3 *redactados, pecaban de cierta infatuación,*
4 *como suele ocurrir con las obras maestras*
5 *de la filosofía. Luciano de Samósata,*
6 *muchos siglos después, se sirvió del diálogo,*
7 *pero en otro sentido más liviano, sin tanta*
8 *gravidad conceptual, sin tanta trascendencia.*
9 *Me encanta la Segunda Sofística. Me encanta*
10 *ese relativismo que la caracteriza,*
11 *su culto a la retórica, su carencia de dogmas,*
12 *y su descreimiento, y su capacidad*
13 *de embaucar al lector, y el sano escepticismo*
14 *que impregna sus creaciones. Dentro de la Segunda*
15 *Sofística, Luciano representa la gracia*
16 *dislocada, el humor, la agudeza y el wit*
17 *sobre todas las cosas. Fue, más que un escritor,*
18 *un palabrero irónico que se rio de todo*
19 *y levantó castillos vacíos en el aire*
20 *que evidenciaban nuestra contingencia*
21 *y nuestra vanidad, dando la imagen*
22 *exacta de lo humano.*

23 Se trata de un texto incluido en el volumen de homenaje al pro-
24 fesor Alfonso Martínez Díez (López Férez 2016: 9), lo que explica su
25 contenido filológico, una especie de apunte crítico en verso, aunque
26 sin duda primen en él los gustos del lector sobre los del filólogo³⁸. El
27 marco filológico explica quizás también la ordenada estructura del

28 ³⁸. De hecho, en su reseña «El antecedente de nuestro Lazarillo», consagrada
29 a las cuatro obras breves de Luciano de Samósata editadas por el profesor López
30 Rodríguez en la serie «Letras Universales» de Cátedra, De Cuenca (2018b: 9) reitera
frases e ideas aquí expresadas y cita este mismo poema.

1 poema: comparación entre el diálogo platónico y el lucianesco (vv. 1
2 1-8); enumeración y elogio de las características de la segunda sofísti- 2
3 ca (vv. 9-14); y elogio de Luciano (vv. 14-22); es decir, consideraciones 3
4 sobre el género, la época y el autor. Ya desde el inicio, el contraste en- 4
5 tre Platón y Luciano muestra claramente la preferencia del poeta por 5
6 la sencillez y la liviandad conceptual de este último. Hay sin duda 6
7 en esta preferencia una afinidad estética y espiritual que se detalla en 7
8 los versos restantes. Y es que tanto las características de la Segunda 8
9 Sofística (relativismo, culto a la retórica, escepticismo...) como las de 9
10 Luciano (en particular, «la gracia / dislocada, el humor, la agudeza 10
11 y el wit», vv. 15-16) guardan innegables afinidades con la poesía de 11
12 «línea clara» de nuestro autor³⁹. 12

13 La literatura y el arte griegos están en el origen de «La muerte be- 13
14 lla» (título, por cierto, también de un poema de Juan Ramón Jiménez, 14
15 que nada tiene que ver con nuestro texto), composición relacionada, 15
16 como la anterior, con un contexto académico: el Museo Arqueológico 16
17 Regional de la Comunidad de Madrid albergó, desde marzo a julio 17
18 de 2015, la exposición *Dioses, héroes y atletas. La imagen del cuerpo en* 18
19 *la Grecia antigua*. Para el catálogo de esta exposición (2015: 14-16), que 19
20 iba acompañado de diversas ilustraciones relativas al tema, escribió De 20
21 Cuenca estos versos: 21

22
23 *Desnudo y muerto. ¿Qué mejor destino*
24 *para el héroe después de la batalla?*
25 *La belleza perfecta para Poe*
26 *era el cadáver de una mujer joven.*
27 *(Los necrófilos saben de qué hablo.)*

28 ³⁹. Tampoco son muy distintas de las que se atribuyen a la estética de postmo- 28
29 dernidad, tan relacionada con la poesía última de Luis Alberto de Cuenca, como 29
30 han estudiado Gómez-Montero (1994) y Letrán (2005). 30

1 *Pero encontrar la muerte en el combate*
 2 *cuerpo a cuerpo, embellece al que la sufre,*
 3 *lo convierte en un mito del coraje,*
 4 *en un emblema de la valentía.*
 5 *Los dioses aman a quien muere joven*
 6 *y, si muere en el campo de batalla,*
 7 *lo aman más todavía. El viejo Homero*
 8 *cantó la sangre que fluía, tibia,*
 9 *por la llanura en torno al Escamandro.*
 10 *Y era hermoso morir por un fantasma*
 11 *hecho de nube (que es lo que era Helena,*
 12 *si hacemos caso al bueno de Estesícoro*
 13 *en su provocadora Palinodia),*
 14 *y morir bello, roto pero hermoso,*
 15 *sin causa, sin motivo, ni siquiera*
 16 *para honrar a la patria o deshacer*
 17 *un entuerto. Morir por la belleza*
 18 *de lo inútil, que no por la verdad*
 19 *ni por el bien, esos fantasmas vanos.*
 20 *La cruel dentellada del león*
 21 *no quita, sino añade, fortaleza*
 22 *a la recia textura del guerrero*
 23 *que la padece. Y ese galo muerto,*
 24 *caído sobre el propio escudo inane,*
 25 *no puede ser más bello. Las muchachas*
 26 *del mundo se emocionan al mirarlo,*
 27 *se lamentan, lo lloran, lo desean,*
 28 *como desean a ese otro gálata*
 29 *que se atraviesa con la espada el cuello,*
 30 *o al caído de Egina, sonriente*
 ante la nada, o al gentil Patroclo,
 que mató a Sarpedón y fue vencido

por Héctor a su vez, almas hermosas
 en cuerpos deslumbrantes, infinita
 secuencia de guerreros en el Hades
 en lugar de en el lecho del amor,
 huérfano ahora de virilidad,
 ayuno de los brazos y los músculos
 que te instalaban en el paraíso.
 Y mientras los taladran con los ojos,
 absortas en su inmóvil hermosura,
 las muchachas del mundo consideran
 la vanidad de todo y reflexionan,
 unidas por un mismo pensamiento:
 Desnudo y muerto, ¿qué mejor destino
 para el héroe después de la batalla?

En él se unen épica y estética para exaltar la belleza del joven
 guerrero caído en la batalla, idea expresada en la apertura y el cierre,
 que marcan así una estructura circular. Y es que, como se señala tras
 la alusión –no exenta de humor– a Poe, esa muerte gloriosa cons-
 tituye una auténtica «muerte bella» («καλὸς θάνατος», vv. 6-9)⁴⁰. Se
 recuerda luego (v. 10) una cita del comediógrafo griego Menandro:
 ὃν θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος («A quien los dioses aman, muere
 joven», *El doble engaño*, 115 K.-Th) que luego repetirá Plauto («Quem
 dii diligunt, adulescens moritur»; *Bacchides*, vv. 816-817). Pero es
 Homero, como se señala a continuación (vv. 12-14), quien mejor re-
 fleja esa idea en su epopeya consagrada precisamente a la guerra de
 Troya. La llanura del Escamandro, donde estaba situada la ciudad,
 será escenario de múltiples batallas en la *Iliada*, y junto al propio río,

40. Este concepto, como estudió Vernant (2011: 45-80), está muy presente en la
 Grecia arcaica, particularmente en el mundo homérico.

1 que se cubrirá de sangre y de cadáveres, se librerá otra encarnizada
2 batalla (canto XXI).

3 Sobre la guerra troyana existen, sin embargo, otras tradiciones que
4 difieren de la de Homero. Entre ellas, la de Estesícoro (*ca.* vii-vi a.C.)
5 aludido en los vv. 15-18. Según la leyenda, este poeta griego se ha-
6 bía quedado ciego tras haber censurado la conducta de Helena en
7 un poema, pero recuperó la vista tras escribir una *Palinodia* en la
8 que se retractaba de sus palabras y ofrecía una nueva versión de los
9 hechos: Paris no había raptado a Helena sino a un fantasma o imagen
10 suya. La heroína griega, por lo tanto, nunca había estado en Troya y,
11 en consecuencia, era inocente de la acusación anteriormente lanzada
12 contra ella por el propio Estesícoro⁴¹. Esta versión, que luego utilizaría
13 también Eurípides en su tragedia *Helena*, implicaba, como se recuer-
14 da aquí, que aqueos y troyanos luchaban «por un fantasma hecho de
15 nube» (vv. 15-16), y que, por tanto, sus guerreros morían «sin causa, sin
16 motivo» (v. 20). En definitiva, el heroísmo de los guerreros se traducía
17 al final, si era cierta la versión de Estesícoro, en «Morir por la belleza /
18 de lo inútil» (vv. 22-23).

19 En los versos siguientes, De Cuenca realiza varias referencias a
20 diversas esculturas de la antigüedad (incluidas en el citado catálogo
21 de la exposición) que constituyen sendos ejemplos, desde el punto de
22 vista del arte, de la muerte bella en el mundo griego: «El Gálata mo-
23 ribundo», también llamado «Galo moribundo» («Ese galo muerto, /
24 caído sobre su propio escudo inane», vv. 28-29) y «El galo suicida o
25 Gálata Ludovisi» («ese otro gálata / que se atraviesa con la espada
26 el cuello», vv. 33-34), estatuas ambas que forman parte del mismo

27
28
29 41. De Cuenca parodia a Estesícoro en «Elena: palinodia» de El hacha y la
30 rosa. Para un comentario del poema, se puede ver Letrán (2007: 116-121) y Suárez
Martínez (2010: 233-238).

conjunto escultórico⁴²; y el «Guerrero moribundo» procedente del
frontón este del templo de Afaia en Egina («el caído en Egina, son-
riente, / ante la nada» (v. 35)⁴³.

A partir del verso 36 se regresa a la literatura para recordar otros
dos modelos ilustres de muerte bella: la de Sarpedón a manos de Pa-
troclo (*Ilíada*, XVI, 479-503) y la de este a manos de Héctor (*Il.*, XVI,
818-855), quien, a su vez, perecerá a manos de Aquiles (*Il.*, XXII, 326-
363), condenándose así él mismo a morir a manos de Paris, como le
vaticinará Héctor ya moribundo (*Il.*, XXII, 358-360). Todos ellos for-
man parte de esa «infinita / secuencia de guerreros en el Hades» (vv.
39-40) que provocará la guerra de Troya cantada por Homero⁴⁴. En
definitiva, el poeta reflexiona sobre este concepto antiguo de «muerte
bella» través de diversos ejemplos del arte y de la literatura griegos.

En el ámbito de la literatura y de la filología se sitúan dos com-
posiciones que tienen como motivo de partida la transmisión
fragmentaria de la lírica arcaica griega. La primera se titula «Estética
de lo fragmentario»:

42. Se trata de un conjunto formado por seis esculturas, antigua copia ro-
mana de un grupo escultórico ya desaparecido, probablemente hecho en bronce,
encargado entre 230 y 220 a. C. por Átalo I de Pérgamo para conmemorar la victoria
sobre los gálatas, en el 233 a. C. y que se expone en el Museo Nacional Romano
del Palacio Altemps. En el centro figuraba el «Gálata Ludovisi», el cual acababa de
matar a su mujer; mientras sujeta el cadáver giraba la cabeza hacia su enemigo al
tiempo que se suicidaba; a su alrededor se sitúan otros cuatro gálatas tendidos en el
suelo, entre ellos el «Gálata moribundo».

43. La escultura (de hacia 490 A.C.), albergada en la Glipoteca de Munich,
representa a un guerrero moribundo con escudo y formaba parte de un conjunto
escultórico relacionado con la guerra de Troya.

44. Quizás en «secuencia infinita de guerreros en el Hades» haya un eco de los
versos 3-5 de la *Ilíada*: «[Μῆνιν] οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε, / πολλὰ δ' ἰ-
φθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν / ἡρώων» «cólera funesta que causó infinitos males a los
aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes»).

«Hasta las ruinas mueren», leemos en Lucano,
 al contar la visita de César a las ruinas
 de Ilión. No queda rastro de la fuerte muralla
 que vio la despedida entre Héctor y Andrómaca
 («tú, Héctor, padre y madre para mí, hermano mío,
 radiante compañero de lecho...»). Todavía
 Schliemann no había hecho de las suyas, y nadie
 sabía dónde estaba la Troya de la *Iliada*.
 Hasta las ruinas mueren, pero vale la pena
 soñarlas, como hicieron los viejos paisajistas
 del siglo XVII o XVIII, gente
 como Poussin o como el genial Piranesi.
 Hoy elijo soñarlas de Constantinopla
 en 1204, después del concienzudo
 saqueo al que los francos sometieron la urbe.
 Esas ruinas tan tristes nos legaron la estética
 del fragmento, estandarte de la lírica hispánica
 en este primer tercio del siglo XXI.
 Se habían conservado en Bizancio los corpora
 más o menos completos de la lírica griega
 primitiva, y la Cuarta Cruzada se encargó
 de borrarlos del mapa. Diríamos que aquel
 estrago resultó providencial, pues Safo
 y Alceo ganan mucho en estado ruinoso.
 Quién nos iba a decir que aquellos invasores,
 tan poco complacientes con la cultura antigua,
 iban a subvertir, ochos siglos más tarde,
 nuestra visión del mundo, tirándonos al pozo
 del gusto por las ruinas y por lo fragmentario.

Esta composición constituye otro ejemplo de intertextualidad interna o intratextualidad, pues tiene su origen en artículo publicado por Luis Alberto de Cuenca en el diario *ABC* con el título de «Ruinas»:

«Etiam periere ruinae», que dijera Lucano al referir la visita de César a las ruinas de Ilión. «Hasta las ruinas perecieron». No quedaba ni rastro de la fuerte muralla que contempló la despedida entre Héctor y Andrómaca: «Tú, Héctor, padre y madre para mí, hermano mío floreciente hermano de lecho...». Todavía no había nacido Schliemann y, por tanto, nadie sabía dónde estaba la Troya homérica [...]

Pero, mientras me quede un pedazo de carne en el espíritu, seguiré soñando con ruinas [...]. Con las ruinas de Constantinopla, por ejemplo, después del concienzudo saqueo y tenaz destrucción a que sometieron Balduino de Flandes y los suyos hace setecientos noventa años. Con unas ruinas bizantinas que trajeron consigo, entre otras cosas, el gusto por lo fragmentario, porque a partir de entonces, y para beneficio de la imaginación occidental, se perdería para siempre gran parte de la literatura antigua. Desde ese inmortal año de 1204 podemos deleitarnos, por ejemplo, con los versos aislados de Safo y Alceo, poetas que de haberse conservado en su integridad hubiesen aburrido al mismísimo Eric Rohmer [...].

Soñar con las ruinas del pasado, como hicieran los humanistas del Renacimiento, es una obligación de cualquier persona sensible (Cuenca 1999: 79-80).

Según puede comprobarse, buena parte del contenido del artículo —y con frecuencia de manera bastante literal— se vierte en verso en «Estética de lo fragmentario». Tal como se estructura el texto poético pueden reconocerse en él tres partes. La primera (vv. 1-12) constituye una especie de preámbulo. Se parte de una cita de la *Farsalia* de Lucano: «Etiam periere ruinae» (*Farsalia*, IX, 969). Como el propio poeta aclara, la cita se enmarca en el pasaje (IX, 960-986) en el que César, tras la batalla de Farsalia, pasa a Frigia y visita las ruinas de Troya para constatar allí, en efecto, que hasta las ruinas de la antigua Ilión son víctimas del tiempo. Este episodio da pie recordar un pasaje de la *Iliada*:

1 «Ἑκτορ ἄτὰρ σὺ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ, / δὲ κασίγνητος, σὺδέ μοι
2 θαλερὸς παρακοίτης» (Il., 6, 429-430)⁴⁵. Son las palabras que Andróma-
3 ca dirige a su esposo Héctor, antes de que este se dirija a la batalla, en
4 la célebre escena que, según De Cuenca, constituye «la despedida más
5 célebre de la literatura universal» (1999b: 156). El episodio homérico, a
6 su vez, deriva en la evocación del descubridor, en 1872, de la ciudad de
7 Troya, Heinrich Schliemann. El preámbulo se cierra con un recuerdo
8 de dos pintores que reflejaron en sus cuadros el motivo de las ruinas, el
9 francés Nicolas Poussin y el italiano Giovanni Battista Piranesi.

10 El núcleo central (vv. 13-24) lo constituye la evocación de un hecho
11 histórico, el saqueo en 1204 por los cruzados de la ciudad de Constan-
12 tinopla y una de sus consecuencias catastróficas: la pérdida de los tex-
13 tos griegos antiguos conservados por los bizantinos. Lo llamativo es el
14 carácter providencial que el poeta otorga a este hecho calamitoso para
15 la cultura universal, pues, según él, trae consigo la aparición de una
16 nueva estética, la del fragmentarismo⁴⁶. Esta paradójica conclusión
17 desempeña, en el aspecto formal, la función de cierre epigramático.

18
19 45. Estos mismos versos de la Ilíada, en griego, inician «Eugénie Grandet» de
20 Elsinore. Como puede observarse, la traducción en «Estética de lo fragmentario» no
21 coincide exactamente con la cita traducida en el artículo que le sirve de origen, lo
22 que se explica por motivos métricos.

23 46. Esta idea, por cierto, ya había sido enunciada muchos años antes por De
24 Cuenca en su comentario de los epigramas de Calímaco (1974: 293 y luego reiterada
25 en 2011: 129). La relación de la poesía griega conservada de manera fragmentaria con
26 la estética moderna es asimismo subrayada por Ferraté: «Nuestra época ha venido
27 a adorar todo lo fragmentario, todo lo sistemáticamente deforme o contingente en
28 las obras de los escritores y los artistas, desde la ecolalia a los objets trouvés, desde
29 las esculturas de chatarra a la poesía concreta o “popcreta” de los brasileños de
30 Stuttgart, todas las roturas y aperturas, en suma, de que es capaz de la obra de arte»
(Ferraté, 2007: 15). El gusto por lo fragmentario es perceptible también en la estética
novísima, como muy bien muestra un texto de Elsinore del propio De Cuenca, el ya
citado «Ὅστροakon», inspirado en el famoso «Papyrus» de Pound, que a su vez quería

El mismo tema de «Estética de lo fragmentario» aparece en «Quie-
ro decirte algo»:

«Quiero decirte algo, mas no me lo permite
la vergüenza...». Los puntos suspensivos
suplen ese silencio que el fragmento
destila. ¿Qué querría decir Safo
a su amada? ¿O tal vez no era su novia
la receptora de la frase? Todo
se inscribe en el enigma indescifrable
que supone acercarse a estas astillas
del tronco de la lírica, retazos
que, víctimas del paso de los siglos,
fueron todo y acaban siendo nada.
Nunca sabremos lo que la vergüenza
prohibió decir a Safo. Quizás fuese
solo una obscenidad, una salida
de tono, un exabrupto. ¿Quién lo sabe?
Todo lo que ha llegado hasta nosotros
de la poeta lesbiana está impregnado
de misterio. También lo es que mi boca,
cuando estás a mi lado y me sonríes,
no sea capaz de articular palabra.

Al igual que en la composición anterior, el primer verso se abre
con una cita, ahora el fragmento 137 L-P de Safo: «θέλω τί εἶπην, ἀλλὰ
με κωλύει αἰδώς». El sujeto poético plantea aquí el significado de un

imitar un fragmento de Safo. En realidad, ya en aquel poema De Cuenca sugería,
de otro modo y con otra estética, una reflexión semejante a la planteada en «Estética
de lo fragmentario». Un pequeño comentario de «Ὅστροakon» puede leerse en Suárez
(2010: 106-108). Respecto al fragmentarismo en la poesía contemporánea, puede
verse, entre otros, el trabajo de Martínez Fernández (1996).

1 fragmento aislado, cuya falta de contexto impide una clara interpre-
2 tación. Sin embargo, como ya se señalaba en «Estética de lo fragmen-
3 tario», esa circunstancia le otorga un rasgo de interés que seguramen-
4 te no existiría de conservarse el poema íntegro: el misterio, fuente a
5 su vez de deleite estético, con lo que la poesía de Safo, al final, sale
6 ganando. La novedad estriba aquí en el inesperado desenlace, con
7 ese brusco cambio de perspectiva, de la reflexión filológica a la decla-
8 ración amorosa. Es un buen ejemplo de la técnica epigramática del
9 ἀπροσδόκητον o final inesperado, que aquí vuelve a marcar la estruc-
10 tura cerrada el poema. Por otra parte, en estos versos finales resuena
11 claramente otro eco de Safo, los primeros versos del fragmento 31 L-P,
12 ya citado (ver *supra*):

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἐμμεν' ὤνηρ ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσθάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεῖ-
(...)
ὥς γὰρ ἔς σ' ἶδω βρόχε' ὥς μεφώναι
σ' οὐδ' ἐνέτ' εἴκει[...]⁴⁷.

Podemos incluir en este apartado otras composiciones que giran en
torno a un motivo enunciado en una o varias citas clásicas, que le sirve
de título, preámbulo o cierre. La primera, «Redención por el agua»,
nos presenta una escena en que a un personaje abrumado por la culpa
contempla, en medio de un aguacero, la aparición de un fantasma que

47. Traducción: «Me parece el igual de un dios, el hombre / que frente a ti se
sienta, y tan cerca / te escucha absorto hablarle con dulzura / y reírte con amor. /
Eso, no miento, no, me sobresalta / dentro del pecho el corazón, pues cuando / te
miro un solo instante, ya no puedo / decir ni una palabra» (Ferraté, 2007: 243).

hace un elogio del agua como elemento purificador de las culpas, y
concluye su alegato con una cita de Píndaro:

[...] *Sal del infierno*
de tu memoria, déjate de llamas
autoinquisitoriales y recuerda
que somos agua en una proporción
abrumadora y que jugarse el tipo
en el tablero de ajedrez del fuego
carece de sentido. Desengáñate:
lo mejor es el agua. El viejo Píndaro
lo tenía muy claro.

La máxima corresponde al comienzo de la primera *Olimpica*, dedi-
cada a Hierón de Siracusa vencedor en la carrera de caballos: «ἄριστον
μὲν ὕδωρ...». Como anota Suárez de la Torre (1988: 56 n1), la frase ha
sido interpretada por los filólogos de diversas maneras, tanto en sen-
tido figurado (agua como símbolo de la poesía) como literal (el agua
como elemento primordial). Este último significado es el que toma
aquí De Cuenca aplicándolo al contexto de su propio poema⁴⁸. Por
otra parte, este cierre con una sentencia que se deduce, a modo de con-
clusión, de la anécdota relatada en el poema es el típico del llamado
epigrama «epidíctico» griego, del que encontramos diversos ejemplos
en el poeta madrileño (Suárez Martínez, 2017: 351, n. 29).

La misma cita pindárica, si bien ahora extendida a parte de los dos
primeros versos originales («ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον
πῦρ / ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μέγαν ὁρος ἔξοχα πλούτου»), «Lo mejor de todo

48. Esta idea del agua como elemento primordial que lava y limpia aparece
también, asociado a las lágrimas de la amada, en «Dedicatoria» y «La lágrimas de
Beba» de La caja de plata.

es el agua, y el oro, esplendoroso fuego que se enciende en la noche y borra los tesoros de la riqueza infatuada», vuelve a aparecer en el título y el comienzo de «Lo mejor es el agua»⁴⁹:

*«Lo mejor es el agua», dijo Píndaro al frente
de su primera Olímpica. Y tenía razón.
Luego hablaba del oro, «esplendoroso fuego
que se enciende en la noche», pero siempre después
del agua, origen último de la vida.*

(vv. 1-5)

Y para ilustrar este aserto inicial se aduce la particular relación con el agua de los tres grandes poetas románticos ingleses, Byron, Keats y Shelley. Del primero se recuerdan sus proezas natatorias:

*Lord Byron
se sentía en el agua como un pez: cruzó
a nado el Helesponto, sintiéndose un Leandro
post litteram, y cuando vivía en la ciudad
de los Dogos, en el Palazzo Mocenigo,
se lanzaba a diario a las aguas infectas
del Gran Canal, buscando los aplausos del pueblo
veneciano que, atónito, lo veía bracear
entre la porquería, como un nuevo Neptuno [...].*

(vv. 6-14)

La primera es la más conocida de todas: el paso a nado del Helesponto, desde Sestos a Abidos, el 3 de mayo de 1810. Con ella emulaba la travesía

49. El poeta toma la traducción castellana de estos versos del volumen de las *Olímpicas* (1973: 36) preparado por Francisco de P. Samaranch para la editorial Aguilar. Según él mismo, en esta edición leyó por primera vez a Píndaro.

de Leandro para visitar a su amada Hero, y demostraba que, más allá del mito, dicha travesía a nado era perfectamente posible⁵⁰. Asimismo, se alude a la fama de nadador que Byron tenía en Venecia, lo que da pie a compararlo con el dios romano Neptuno. Tenemos aquí un ejemplo de una técnica muy frecuente en nuestro autor, documentada ya desde su poesía juvenil y de la que también tendremos ocasión de ver en otros poemas de *Bloc de otoño*: la utilización de referencias clásicas como término imaginario de símiles y metáforas aplicadas a diversos personajes o situaciones cotidianas⁵¹.

En cuanto a los otros dos poetas, nos interesa ahora solo recordar una última referencia clásica en los versos dedicados Keats:

*[...] Y escrito ha quedado su nombre
para siempre en el agua de la inmortalidad,
que fluye y permanece a la vez, confundiendo
en un mismo crisol a Heráclito y Parménides,
el panta rei y el Ser [...].*

(vv. 23-24)

Esa agua que fluye y permanece a la vez, símbolo, según De Cuenca, de la inmortalidad de Keats, suscita la evocación de dos

50. Sobre algunas particularidades de la hazaña de Byron – de la que, como es sabido, surgió su poema «La prometida de Abydos»– y el mito de Hero y Leandro, véase Ruiz de Elvira (2003: XXXI-XXXIII). A la trágica historia de los dos amantes dedicó De Cuenca una composición de Cuaderno de Vacaciones, «Hero y Leandro», a su vez inspirado en un artículo periodístico anterior (1999: 77-78). Para un comentario sobre el poema en cuestión, puede consultarse Suárez Martínez (2017: 347-350).

51. Por ejemplo, en *Elsinore* pueden leerse los siguientes símiles o metáforas dedicados a la amada: «bella y multicolor como un hexámetro» («The return of Scarlet», v. 8), «Pentámetros de amor en tu piel» («Germania Victrix», v. 30), «Tus palabras de ménade inviolada» («El fin de Scaramouche», v. 2), etc.

1 ilustres pensadores griegos que representan dos concepciones filosó-
 2 ficas frecuentemente presentadas como contrapuestas (Lesky, 2005:
 3 239): Heráclito, filósofo del devenir o cambio, concepto resumido en
 4 esa sentencia que se le atribuye («πάντα ῥεῖ καὶ οὐδὲν μένει», «Todo flu-
 5 ye y nada permanece»), y Parmédides, el filósofo del Ser, identificado
 6 con lo inmutable.

7 La misma sentencia de Heráclito se glosa aplicándola a la particu-
 8 lar circunstancia del protagonista de «Panta rei»:

9
 10 «Solo quiero que todo se quede como está»,
 11 pensé entonces (y pienso ahora lo mismo):
 12 pensamientos de miser puer aeternus).
 13 Pero las cosas —ya lo dijo Heráclito—
 14 no permanecen nunca como estaban,
 15 ni como están, y todo fluye tanto
 16 que hasta desaparece cuando menos
 17 lo espera uno, y es mejor así:
 18 de repente, a traición, sin previo aviso.

19
 20 Con una cita clásica se cierra «Webster, Sidney, Menandro», elogio
 21 literario de *La duquesa de Malfi* de John Webster. En él se recuerdan
 22 diversas citas de esta célebre tragedia que resonarán luego en la *Arca-*
 23 *dia* de Philip Sidney. Una de ellas («Cubre su rostro. Me deslumbra.
 24 Muere joven», v. 23) se remonta a Menandro, según se nos recuerda
 25 pertinentemente: «(Mil novecientos años antes, un comediógrafo /
 26 ateniense, Menandro, había dejado escrito: / “Muere joven aquel a
 27 quien los dioses aman”)» (vv. 24-26). Es la misma máxima que apare-
 28 ció ya citada en «La muerte bella» (ver *supra*).

29 Por último, a la literatura latina, con una buena dosis de humor y
 30 de ironía, nos traslada «Geórgica»:

¿Es posible esta paz? ¿Hay vida más allá
 de la, por otra parte, deliciosa
 muerte de la ciudad y de su asfalto?
 Para que todo cuadre con Virgilio,
 hasta hay unas abejas que susurran,
 lo mismo que en la égloga tercera
 de Garcilaso, dándole al silencio
 de la tarde pagana un toque arcaico.
 ¿De qué cuadro de Caspar David Friedrich
 o de qué Afinidades electivas
 surge esta metafísica campestre?
 No de la realidad, sino del arte,
 Que es mucho más real. Porque esta geórgica
 no es más que un homenaje a la ficción
 de lo que crea el hombre, no a ese juego
 cruel a la que nos tiene acostumbrados
 la vil Naturaleza que nos mata.

El título remite al poema de Virgilio dedicado a las labores del
 campo, que tanto contribuyó junto a las *Bucólicas* a difundir en la tra-
 dición literaria el tópico de la naturaleza idílica. Sin embargo, desde
 los primeros versos se adivina el espíritu burlón de un urbanita irre-
 dento (vv. 1-3). De hecho, lo que se alaba es la imagen de la naturaleza
 transmitida por la literatura (Virgilio sobre todo, pero también Gar-
 cilaso⁵² o Goethe, que se sitúan en su estela) y el arte (Caspar David
 Friedrich) (vv. 4-11), no la naturaleza real, que el sujeto poético detesta

52. El conocido verso de Garcilaso «En el silencio sólo se escuchaba un susurro
 de abejas que sonaba» de la Égloga III (vv. 79-80), remite, en efecto, a la primera
 Égloga de Virgilio: «Et saepe levi somnium suadebit inire susurro» (I, 56) («te invi-
 tará a menudo a dormitar con su suave susurro»).

1 y convierte en objeto de vituperio (vv. 15-16), al igual que ocurría en
2 «Cruel naturaleza».

3 En un cuarto apartado habría que incluir las referencias varias que
4 de forma puntual aparecen aisladas en diversos poemas. Entre ellas,
5 destacan las referencias clásicas utilizadas como términos imaginarios
6 de una comparación o una metáfora. Ejemplos de este último recurso
7 lo encontramos en «El increíble hombre menguante», título de remi-
8 niscencias literarias y cinematográficas, donde la pérdida de protago-
9 nismo del poeta en sus propios sueños le lleva a identificarse con un
10 integrante de un coro teatral griego: «Cada vez / represento un papel
11 más secundario: / el mayordomo del protagonista, / el que prepara las
12 bebidas de ella [...], un coreuta / suplente » (vv. 3-13); o en «Con todo y
13 sobre todo», donde identifica a la amada con la diosa Venus: «contigo,
14 por supuesto, que renaces / sin cesar cada día de la espuma / del mar
15 de mis deseos más ocultos» (vv. 10-12). En «La montaña» la quimérica
16 búsqueda del protagonista se asimila a la búsqueda del vellocino de
17 oro: «Te has montado una *queste* en busca / de algún dorado vello-
18 cino» (vv. 5-6). Al mismo referente mitológico se alude en «La paja y
19 el grano»: «Fuiste esposa de reyes, / te colgaste en el cuello, entre los
20 senos, / el Vellocino de Oro» (vv. 1-3), para simbolizar los logros vitales
21 de la protagonista. La mitología clásica, ciertos elementos pitagóricos
22 y la *Divina comedia* se funden en la plegaria del poeta en «Dios mío»,
23 donde los círculos del Hades son una metáfora del mundo: «Dios mío,
24 tú creaste el mundo a base / de números y letras [...]. / Tú, que eres
25 toda la mitología / que leí y olvidé, dame la mano, / guíame por los
26 círculos del Hades» (vv. 1-11).

27 En cuanto a los símiles, «Cartas de amor» equipara, de forma hi-
28 perbólica –y, a la vez, erudita–, el lejano tiempo de la juventud al de la
29 antigua civilización micénica:

30

[...] vivía entonces
a una manzana de su casa, en tiempos
tan remotos como las oleadas
dorias del siglo XII antes de Cristo,
la conquista de Troya o las tablillas
micénicas de Cnoso, Pilo o Tebas⁵³.

(vv. 8-13)

«Sueño de Paco Rico» ofrece otro ejemplo de comparación clásica,
ya que la larga charla del poeta con su amigo Francisco Rico prolon-
gada hasta el anochecer, da lugar a una evocación homérica: «nuestra
charla / devenía infinita, interminable, / como la noche en el palacio
feérico / de Alcínoo» (vv. 15-17). Se alude aquí a un pasaje de la *Odisea*,
en el que Alcínoo, el hospitalario rey de los feacios que ha acogido a
Odiseo en su palacio, le insta a continuar el relato de sus aventuras
con estas palabras: «νύξ δ' ἤδε μάλα μακρὴ, ἀθέσφατος, οὐδὲ πω ὥρη /
εὔδειν ἐν μεγάρῳ» («La noche es muy larga, inmensa, y aún no llegó la
hora de recogerse en el palacio», *Od.* XI, 373-374)⁵⁴.

53. Todas las referencias históricas de estos versos están relacionados con la civili-
zación micénica, que alcanzó su apogeo hacia el siglo XIII a. C. Su escritura, utilizada
solo con fines administrativos, se conservó en las conocidas tablillas halladas en los
principales palacios del mundo micénico: Cnoso, Pilo y Tebas, principalmente, ade-
más de Micenas. La lengua de las tablillas, conocida como lineal B –una forma arcai-
ca de la lengua griega– fue descifrada en 1952 por Michael Ventris, al que De Cuenca
le dedicó un poema de homenaje en Scholia (1978: 41). Con la civilización micénica
hay que relacionar asimismo la guerra de Troya, reflejo mítico de un hecho histórico
que se produjo tal vez entre los siglos XIII o XII a. C., aunque no fue recogido por Ho-
mero hasta tres o cuatro siglos después. El final de la floreciente civilización micénica
se ha relacionado tradicionalmente con la llegada de un pueblo invasor, también de
origen griego, los dorios. Todas estas cuestiones sobre la civilización micénica, pueden
consultarse, entre otros, en el ya clásico estudio de Chadwick (1976).

54. A este mismo episodio le había dedicado un haiku De Cuenca, «En la corte
de Alcínoo», en *La vida en llamas* (2006) y, más tarde, volvería a recordarlo en
«Puerta cerrada» de *El reino blanco*.

1 Aún podrían añadirse otras probables alusiones clásicas. Así, en «La
2 visita de Bárbola», partiendo de un texto gongorino —el romance «Her-
3 mana Marica»— se refleja una escena muy recurrente en la poesía luisal-
4 bertiana: el regreso del fantasma de la amada muerta, un motivo que ha
5 sido relacionado por algunos estudiosos con Propercio⁵⁵. Por otra parte,
6 en «Incendiaria y alcohólica» el reino de la muerte se describe como el
7 «país del olvido, / *de donde nadie ha vuelto*» (vv. 17-18, la cursiva es nues-
8 trar), quizás eco del verso 12 del célebre poema 3 de Catulo, dedicado al
9 gorrión de Lesbia, en el que se describe el Hades como «*iter tenebricosum*
10 / *illud, unde negant rediré quemquam*» («camino tenebroso / hacia el país
11 de donde nadie regresa» (Cuenca y Alvar, 1981: 24). Ese mismo eco catu-
12 liano puede estar detrás el verso «Nadie ha vuelto / de allí para decirnos
13 qué sucede / después» de «Diálogo amoroso» (vv. 26-27). Del mismo
14 modo, el sintagma «noche perpetua» para referirse a la muerte con que
15 finaliza «Palabras para Inés y Álvaro» parece un recuerdo del verso «*nox*
16 *est perpetua* una dormienda» de Catulo (*Carmina*, V. 6).

17 Otro grupo de estas alusiones literarias se relacionan con los au-
18 tores y los libros clásicos favoritos del poeta. En «Inútil primavera»,
19 variación sobre un pasaje de la *Égloga* I (vv. 297-299) de Garcilaso y del
20 poema homónimo de Agustín de Foxá, se describen los efectos que en
21 el poeta provoca la ausencia de la amada:

22 *Desde que tú te fuiste, no me acuerdo*
23 *de ninguna película de Hawks,*
24 *No consigo saber qué me cuentan los cuentos*

25
26 55. Por ejemplo, Lanz (2006: 76) sugiere que «Rita» (1987:23) es una recreación
27 de la séptima elegía del libro IV de Propercio, muy apreciada por De Cuenca que la
28 incluyó en Antología de la poesía latina (1981: 83-86). Igualmente, identifica algunos
29 versos de El reino blanco que evocan a la amada muerta como una reminiscencia
30 del poeta romano (Lanz, 2012: 29). El propio poeta parece sugerir en «La visita de
Cintia» (2011: 43-45) esa identificación.

de Borges y me saben a rancio los epítetos
de Aquiles y de Héctor en la Iliada.

(vv. 10-14)

Al igual que en los versos de Garcilaso, «no hay bien que en mal no
se convierta y mude» (*Égloga* I, 300). Aquí esos efectos devastadores se
describen en clave culturalista: sus libros y sus películas favoritas han
perdido su magia y su capacidad de fascinación⁵⁶; entre ellas la obra
clásica favorita de Luis Alberto de Cuenca, la *Iliada*. Como es bien sabi-
do, entre los diversos epítetos que Héctor y Aquiles reciben en el poema
homérico los más destacados quizás sean, respectivamente, «el de pies
ligeros» («πόδας ὠκύς») y el de tremolante casco («κορυθαίολος»). Los epí-
tetos, en realidad, funcionan aquí como sinécdoque de toda la obra.

En «Felicidad» se enumeran de nuevo los nombres propios que
conforman el universo cultural predilecto del poeta:

Homero, Shakespeare, Lope, Guillermo de Aquitania,
Howard Haws y Alex Raymond, todos caben
en tu casa, formando un solo cuerpo,
una única esencia, un solo espíritu.
Y tú discurre por su superficie

56. La *Iliada* (no, en cambio, la *Odisea*) y los cuentos de Borges figuran en la
lista de las 10 obras maestras de la literatura universal elegidas por el poeta para la
encuesta del *ABC Cultural* (nº 1332, 2 de junio de 2018, p. 9), en los puestos 2 (por
detrás de *Macbeth*) y 8 respectivamente. La alusión a Hawks no está tan distante
del mundo griego si tenemos en cuenta que el cineasta americano comparte con el
aedo griego una misma concepción literaria: «en el cine la imaginación que me in-
teresa es la que tradicional, la de siempre. La que conduce a Hawks desde Homero»
(Cuenca, 1993a: 105). Recuérdese igualmente el poema «*Scarface* (1932)», dedicado
a la famosa película de Howard Hawks, en el que establece un claro nexo entre el
cine negro y la antigua épica: «Los gánsters / son para el siglo XX lo mismo que los
héroes / de Homero para el mundo micénico, o los nobles / y errantes caballeros de
Chrétien para el siglo / XII. Ni más ni menos» (Cuenca 2006, vv. 2-6).

1 *como discurre el surfar por el agua,*
2 *seguro, legendario, sin la más leve sombra*
3 *de peligro, arropado por los dioses*
4 *que conforman tu Olimpo*
5 *y que, como un torrente,*
6 *te arrastran impetuosos, hacia el reino*
7 *de la felicidad.*

8 Todos esos nombres conforman su particular Olimpo –de nuevo
9 una metáfora clásica– de la cultura. Nótese que Homero abre la lista y
10 Howard Hawks y Alex Raymond la cierran; es decir, la antigua épica
11 se codea con la moderna, que no es otra que el cine y el cómic.

12 Al género épico se consagra precisamente «Defensa de la épica»,
13 que refleja la nostalgia por la pérdida de los valores heroicos («por
14 su falta de empatía con las masas», v.6) en el mundo actual, y en ese
15 ámbito, como no podía ser menos, no puede dejar de mencionar a
16 Homero, junto a la epopeya india o la germánica:

17 *Aunque ya no se lleve defender la poesía*
18 *de los bardos sin nombre*
19 *que despliegan el Volsgeist de la tribu*
20 *en cantares de gesta y epopeyas*
21 *que hoy han dejado de leerse, por*
22 *su falta de empatía con las masas,*
23 *no olvidemos la auténtica memoria*
24 *de la tribu, que son esos hexámetros*
25 *de Homero, los ślokas de Valmiki*
26 *o los versos pareados del Nibelungenlied,*
27 *que cantan las hazañas de los seres humanos*
28 *(¿o son dioses?)*
29 *cuyo rastro debemos continuar.*
30

Una última reminiscencia homérica aparece en «Los dos herma- 1
nos», donde los dos hermanos protagonistas del sueño «devoran libros / 2
escritos en griego y en latín» (vv. 13-14) y ella tiene, como Atenea, los 3
ojos glaucos (v. 20)⁵⁷. 4

En «Habla Maquiavelo» el escritor italiano, además de utilizar la 5
expresión de resonancias virgilianas «a troyanos y a rútulos» (v. 14) – 6
equivalente a la más habitual de «tirios y troyanos»– para designar a 7
los partidarios de opiniones o intereses opuestos, acaba su monólogo 8
con los siguientes versos: «Soy un griego, un romano que nació en otra 9
época. / Leo a Plutarco, a Livio, a Lucrecio, a Virgilio. / Me siento 10
como ellos. / Soy como ellos» (vv. 25-28). En realidad, estas últimas 11
palabras las podría suscribir el propio Luis Alberto de Cuenca. 12

El tópico clásico del *locus amoenus* vuelve a ser objeto de un trata- 13
miento humorístico en «Sueño del jardín sin retorno», donde el idílico 14
paisaje que contempla el poeta solo provoca su bostezo, pues de él 15
están ausentes sus objetos favoritos⁵⁸: 16

17 *No hay en él libros, cromos, películas ni cómics,*
18 *solo naturaleza en plan locus amoenus,*
19 *con pájaros que cantan y rosas que no mueren,*
20 *y una grata y jovial primavera perpetua.*
21 *Si no quiero morirme de aburrimiento,*
22 *más vale que despierte de una maldita vez.*

(vv. 9-14) 23

57. En efecto, el epíteto homérico más común para Atenea es γλαυκῶπις («de 24
ojos glaucos» o «claros» o «brillantes» o, según otras interpretaciones, «de ojos de 25
lechuga»). Así, en Il.1.206, 8.357, Od.1.44, 13.329, etc. 26

58. Sobre este topos, sus antecedentes clásicos y su desarrollo, puede verse el 27
clásico estudio de Curtius (1989: I, 263-289). 28
29
30

1 Esos dos versos finales constituyen, además, la punta humorística
2 que dota al poema de una vez más de una estructura típicamente
3 epigramática.

4 Para terminar este recorrido por las referencias clásicas debemos
5 añadir aún un par de ejemplos. En «Leer siempre» se alude a un ideal
6 de diversas escuelas filosóficas clásicas (epicúreos, estoicos, escépti-
7 cos...), el equilibrio anímico o *ataraxia*, equilibrio que el poeta en-
8 cuentra en la lectura: «La lectura / me infundía la audacia y el coraje /
9 que no tuve ni tengo, la ataraxia, / la sana indiferencia ante la muerte»
10 (vv. 6-9). Por último, en «Lluvia en Sevilla» hay lugar para una alusión
11 histórica a la antigua Hispania romana: «La naturaleza se vuelve loca
12 en la senatorial / provincia de la Bética, y en Híspalis / llueve apaci-
13 blemente» (vv. 1-3)⁵⁹.

14 Habría que consignar también en otro pequeño apartado la uti-
15 lización del léxico griego y latino en palabras y expresiones vistas en
16 textos ya analizados: *corpora* («Estética de lo fragmentario», v. 19), *post*
17 *litteram* («Lo mejor es el agua» v. 9), *locus amoenus*, («Sueño del jardín
18 sin retorno», v. 10), *princeps* («La nave y el muchacho» v. 8) y *drama-*
19 *tis personae* («Sueño de Simoetta Vespucci» v. 5) y *miser puer aeternus*
20 («Panta rei», v. 3), a las que hay que añadir *nihil* («On the road» v. 14),
21 *homo sapiens*, *sapientes* y *proprium* («El sudor y la risa» vv. 11, 13 y 14) y
22 la frase griega en caracteres latinos *panta rei* («Lo mejor es el agua», v.
23 25 y en el título del poema homónimo).

24 Finalmente, debemos referirnos al aspecto formal. A lo lar-
25 go de nuestro análisis hemos tenido ocasión de observar un rasgo
26

27 59. Solo de manera indirecta puede hablarse de una referencia clásica en «Di-
28 nosaurios forever» cuando se menciona «el mar / de Tetis» (v. 11-12), pues ese es el
29 nombre con el que el geólogo Eduard Suess bautizó el supuesto mar que en la era
30 Mesozoica existió entre los continentes de Gondwana y Laurasia, previamente a la
aparición del océano Índico.

fundamental de la poesía de «línea clara» de nuestro autor: su carácter
epigramático, definido sobre todo por el realce de los versos finales
mediante diversos recursos (un comentario irónico o humorístico,
una cita, un desenlace inesperado, una gradación...) que remarcan su
estructura cerrada⁶⁰. A los ejemplos ya vistos, se pueden añadir otros
más, ahora exentos de referentes clásicos, de distinto tono en los que el
especial relieve de los versos finales viene marcado por un comentario
humorístico o una paradoja, como ocurre, respectivamente en «Ella
no lo sintió» o en «La casa vacía»:

«Ella no lo sintió»

*Ya no era mi ciudad.
Cuando volví, encontré una ciudad distinta.
Una ciudad metida en una UCI
donde no se libraban batallas amorosas
y se trataba solo de aguantar otra noche,
otra semana vivo.
Entré en el bar donde hacía tantos años
solíamos ir juntos.
La camarera me reconoció:
«¿Viene usted solo?». «Sí, me divorcié
de mi esposa hace tiempo»
Dijo la camarera: «Lo siento». Respondí:
«Yo también lo siento. Pero ella no».
Y me bebí el café de un solo trago.*

60. Sobre el epigrama en la poesía de Luis Alberto, puede verse Suárez Martí-
nez (2010).

*En esta casa convivían varias
generaciones. Se escuchaban voces
adolescentes, llantos infantiles,
charlas intrascendentes, discusiones
sin fin, plegarias, gritos, regañinas
y susurros de amantes en la cama:
toda una barahúnda de sonidos
que el padre Tiempo dirigía, grave,
desde su estrado celestial, sin dar
la más mínima muestra de cansancio,
imperturbable, todopoderoso.
En esta casa convivían varias
generaciones. Hoy ya no se escucha
más que la voz sin alma del silencio.*

En definitiva, la tradición clásica tiene una amplia presencia en *Bloc de otoño* y a través de diversos procedimientos hallamos: variaciones sobre textos grecolatinos (sin duda, la fórmula más destacada), homenajes y elogios, inserción de citas, actualización casi siempre paródica de tópicos literarios, alusiones varias a la mitología, la literatura, historia, la filosofía y el arte grecolatinos, etc., sin olvidar el aspecto más relevante en el plano formal, la utilización de la técnica propia del epigrama. Por el poemario desfilan algunos nombres propios nuevos (Mimnermo, Menandro...), pero la mayoría son viejos conocidos de los lectores: Homero, por encima de todos, y también Catulo, Virgilio, Arquíloco, Heráclito... Del mismo modo, temas, formas, pasajes y citas remiten con frecuencia a libros y poemas anteriores, incluso de su etapa novísima, lo que parece señalar el propósito del autor de tender puentes entre el conjunto de su obra y sugerir la esencial unidad de fondo que en ella subyace.

- ALFAGEME, Ignacio R., «El sueño de la naturaleza. Alcman FR. 89 Page», *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, 1978, pp. 13-52.
- BARRIO VEGA, María Luisa del, «Sobre la transmisión de algunos epigramas griegos», *Studia Philologica Valentina*, 11, 2008, pp. 137-151.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis, *Antología de la poesía erótica griega*, Madrid, Cátedra, 2009.
- CHADWICK, John, *El mundo micénico*, 2.^a ed., Madrid, Alianza, 1980 [Original: *The Mycenaean World*, Cambridge University Press, 1976].
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, 6, 1994, pp. 61-70.
- , «Los hombres y las hojas: de Homero a Machado», *Myrtia*, 30, 2015, pp. 285-289.
- CUENCA, Luis Alberto, *Los retratos*, Madrid, Azur, 1971.
- , *Elsinore*, Madrid, Azur, 1972.
- , (ed.), Calímaco, *Epigramas XVI-XXX*, en *Estudios Clásicos* 72, 1974.
- , *Scholía*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978a.
- , *Museo* Barcelona, Antoni Bosch, 1978b.
- , *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento, 1985.
- , *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987.
- , *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993a.
- , *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993b.
- , *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor Libros, 1996.
- , *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- , *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor Libros, 2002a.

1 —, *Por fuertes y fronteras*, ed. ampliada, San Sebastián de los Reyes, Uni-
2 versidad popular José Hierro, 2002b.

3 —, *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2005.

4 —, *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2006.

5 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.

6 —, *Nombres propios*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.

7 —, «Píndaro: el sueño de una sombra», *Mercurio*, 142, 2012, p. 19.

8 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.

9 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018a.

10 —, «El antecedente de nuestro Lazarillo», *ABC Cultural*, 1321, 2018b, p. 9.

11 CUENCA, Luis Alberto, y Alvar, Antonio, *Antología de la poesía latina*,
12 Madrid, Alianza, 1981.

13 CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. A.
14 Alatorre y M. Frenk, 5.^a ed., Madrid, Fondo de Cultura Económi-
15 ca, 1989 [Original: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*,
16 Bern, A. Francke, 1948].

17 DIEHL, Ernestus (ed.), *Anthologia Lyrica graeca*, Leipzig, Teubner, 1954,
18 fasc. 1 y 3.

19 FERRATÉ, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Acantilado, 2007 [1.^a
20 ed., Barcelona, Seix y Barral, 1968].

21 GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus
22 Madrid, 1982 [original: *Palimpsestes: la Littérature au second degré*,
23 Paris, Seuil, 1982].

24 GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la
25 parodia en Poesía (1970-1989) de Luis Alberto de Cuenca», en *Actas
26 del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Com-
27 parada*, ed. T. Blesa et alii, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994,
28 vol. 2, pp. 133-151.

1 LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «La silva 5.4 de Estacio. Plegaria al sueño»,
2 *Habis* 21, 1990, pp. 121-138.

3 LANZ, Juan José, «En la Biblioteca de Babel»: algunos aspectos de la
4 intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca»,
5 en *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J.
6 Dadson and D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham
7 Press, 1998, pp. 136-167.

8 —, (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía. 1979- 1996*, Madrid, Cátedra, 2006.

9 —, «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejem-
10 plos», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 19, 2009, pp. 49-66.

11 —, «Poesía e intertextualidad: dos poemas de Luis Alberto de Cuenca»,
12 en J. J. Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Re-
13 nacimiento, 2011, pp. 305-333.

14 —, «Sol poniente: *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca», en *Ínsula*,
15 792, 2012, pp. 27-32.

16 —, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Al-
17 bert de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de
18 Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
19 pp. 67-103.

20 LAURENS, Pierre, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de
21 l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Le-
22 tres, 1989.

23 LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 2005 [ori-
24 ginal: *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, A. Francke AG
25 Verlag, 1963].

26 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
27 Renacimiento, 2005.

28 LOBEL, Edgar & Page, Denys (ed.), *Poetarum lesbiorum fragmenta*,
29 Oxford, Clarendon Press, 1955.

30

1 LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel, «“Trenzas de violeta”: Safo en la poesía
2 de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la*
3 *poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento,
4 to, 2018, pp. 128-146.

5 LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio y otros (ed.), *Πολυπραγμοσύνη: Homenaje*
6 *al profesor Alfonso Martínez Díez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2016.

7 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *El fragmentarismo poético contem-*
8 *poráneo*, León, Universidad, 1996.

9 —, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

10 ORTEGA VILLARO, Begoña, «Versiones, revisiones y (per)versiones del

11 epigrama en las últimas generaciones poéticas», en *Orfeo XXI: poesía*
12 *española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Pexe,
13 2005, pp. 11-28.

14

15 PAGE, Denys L., *Poetae melici Graeci*, Clarendon Press, 1962.

16 RACE, William H., *The classical priamel from Homer to Boethius*, Leiden,
17 Brill, 1982.

18 RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (ed.), *Elegíacos y yambógrafos arcaicos*,
19 3.^a ed., Madrid, CSIC, , 2 vols.

20 RUIZ DE ELVIRA, Antonio (ed.), Museo, *Hero y Leandro*, Madrid, CSIC,
21 2003.

22 SAMARANCH, Francisco de P. (ed.), Píndaro, *Olímpicas*, Aguilar, Madrid,
23 1973.

24 SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Carmen y Escobar, Inmaculada (coord.), *Dioses,*
25 *héroes y atletas: la imagen del cuerpo en la Grecia antigua*, Madrid,
26 Museo Arqueológico Regional, 2015.

27

28 SILES, Jaime, «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de

29 Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafar-

30 que y L. Saval, Litoral, 255, 2013, pp. 42-52.

SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (ed.), Píndaro, *Obra completa*, Madrid,
Cátedra, 1988.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis*
Alberto de Cuenca, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

—, «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de
Cuenca», *Minerva*, 30, 2017, p. 341-364.

—, «Claridad de otoño», <<http://astorgaredaccion.com/not/18599/claridad-de-otono/>> (27/05/2018).

VERNANT, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Gre-*
cia, trad. J. Palacio, Barcelona, Paidós, 2001[Original: *L'individu, la*
mort, l'amour, París, 1989].

BLOC DE OTOÑO, EN EL CRISOL
DE LA VISIÓN DIVINA

PABLO NÚÑEZ DÍAZ
UNED-Asturias

EL presente estudio viene a ser una continuación de «La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca» (Núñez Díaz, 2018), que forma parte de *Las mañanas triunfantes* (Sáez, 2018a), en el cual se señalan alrededor de 250 casos de transtextualidad respecto a la Biblia en 120 poemas del escritor, traductor y filólogo clásico. Se trata, en su mayoría, de relaciones intertextuales: citas, por ejemplo, de la Vulgata, y abundantes referencias a personajes, escenas y conceptos bíblicos. También se hallan casos muy concretos de hipertextualidad: así, el poema titulado «Amós 5: 21-24» (*Cuaderno de vacaciones*, 2014), que a partir de estos versículos reflexiona sobre una realidad del presente; «José María Sert» (*La vida en llamas*, 2006), en el que las palabras con las que Jesús pide al Padre que perdone a sus ejecutores se dirigen a quienes minusvaloran al pintor barcelonés; o el haiku «La cabeza del Bautista» (*El reino blanco*, 2010), que interpreta el pasaje mateano desde el punto de vista de la relación amorosa, por citar algunos ejemplos. En lo que respecta a la architextualidad, en una estrofa de «Balada de la doble muerte», la voz poemática clama a Dios a la manera del género sálmico; la composición «*Here, in the dark, with you*» (*Elsinore*, 1972) es una plegaria que sigue la senda de las Lamentaciones de Jeremías; mientras que en «Sueño parisiense» (*El reino blanco*) el autor recrea el género apocalíptico.

Si aquel trabajo abarcaba desde *Los retratos* (1971) hasta *Cuaderno de vacaciones*, en esta ocasión el objetivo será abordar las referencias al texto sagrado en *Bloc de otoño* (2018), el libro de poemas más extenso del autor, que reúne 123 composiciones; una obra que «establece, desde su propio título, un hilo de continuidad respecto a su libro anterior, *Cuaderno de vacaciones* (2014)» (Suárez Martínez, 2018). En el estudio tendré presente la tensión entre escepticismo y fe, cuya fertilidad en la poesía de Cuenca ha quedado ya patente (González Iglesias, 2013: 70 y 73; Martínez Mesanza, 2013: 66-67; Lanz, 2014: 135-141; Núñez Díaz, 2018: 231-232), y tomaré como pilares de la investigación otros temas que resultan esenciales en la poesía luisalbertiana: la amistad, el amor, el recuerdo de la infancia, y la vida más allá de la muerte¹.

DE AMICITIA

EN *Bloc de otoño*, la Biblia está presente, en relación de intertextualidad, en distintos poemas relacionados con la amistad y la comunión con los otros. El poema «Redención por el agua» se inicia con una lluvia semejante a la del «diluvio universal» (v. 1) (Génesis 6, 5 - 8, 22), que lleva al poeta a pensar en la cualidad purificadora del agua, enriqueciendo así la función destructora que el agua tiene en el relato veterotestamentario con la que tendrá en el bautismo cristiano (Hechos

1. Citaré de las traducciones de la Biblia más leídas por Luis Alberto de Cuenca, según él mismo ha indicado (Cuenca, 2017c), que son la Vulgata (edición de Colunga y Turrado (2015 [1946]), Nácar-Colunga (1944), Bover-Cantera (1947), *Nueva Biblia española* (Alonso Schökel y Mateos, 1975) y *Biblia del peregrino* (Alonso Schökel, 2001 [1993])). También recurriré a otras traducciones importantes como la Cantera-Iglesias (2009 [1975]), la *Nueva Biblia de Jerusalén* (VV.AA., 1998) y el *Nuevo Testamento* de Manuel Iglesias (2003).

1 2, 38: «Pedro les contestó: Arrepentíos y bautizaos en el nombre de
2 Jesucristo para remisión de vuestros pecados, y recibiréis el don del
3 Espíritu Santo», Nácar-Colunga).

4 Así, el poeta percibe la lluvia torrencial «como si Dios hubiese
5 decidido / ser una catarata interminable / que lavara el pecado para
6 siempre, / tus culpas y las mías, las de todos» (vv. 2-5). Estamos ante
7 una suerte de bautismo universal, de redención colectiva. La expiación
8 la señala un fantasma que viene, de algún modo, a abrirle los ojos, a
9 rescatarlo, al ser generoso y preocuparse por él; un fantasma que le
10 roza el hombro, le asegura que «el agua sí que salva. El agua pura / que
11 conduce al olvido, el agua santa / que conduce al perdón» (vv. 15-17), y
12 le insta a salir «del infierno / de tu memoria» (vv. 17-18).

13 Al poner en relación el diluvio y el bautismo, el poeta sigue la estela
14 de 1 Pedro 3, 19-22, donde se menciona que, en el arca, ocho personas
15 «se salvaron por el agua» —al elevar el agua el arca, se entiende—, y de
16 igual forma el agua «os salva ahora a vosotros como antitipo en el bau-
17 tismo, no quitando la suciedad de la carne, sino en demanda a Dios
18 de una buena conciencia por la resurrección de Jesucristo» (Nácar-
19 Colunga), ya se entienda dicha capacidad salvadora del bautismo en
20 el sentido sacramental católico o en el sentido metonímico del pro-
21 testantismo. En todo caso, lo importante es que el poeta se apoya en
22 este trasfondo bíblico para transmitir que el mejor modo de huir del
23 remordimiento es perdonar y olvidar.

24 El valor de los amigos, sin duda central en la obra del autor, alcan-
25 za una de sus cimas en el poema «Sueño del Grial de la amistad». El
26 protagonista poemático narra cómo ha soñado con el Grial, «o el cáliz
27 que Jesús, en la Última Cena, / usó para fundar la Santa Eucaristía / en
28 un viejo salón de la vieja Judea» (vv. 2-4). En este caso, el autor ofrece
29 una innovación con respecto al relato evangélico, al ubicarlo, como
30 se ve, «en un viejo salón», detalle ausente de los tres evangelios que

mencionan la cena (Mateo 26, 17 y ss.; Marcos 14, 12 y ss.; y Lucas 22,
7 y ss.). Seguidamente, se afirma la idea legendaria de que José de Ari-
matea recogió la sangre de Jesús tras su crucifixión, lo que entronca con
la leyenda artúrica, tan presente en la obra cuenquista (por ejemplo,
1976: 64-68; 1996: 127-128; 1991: 17-18 y 172-175), que además tradujo *El*
caballero de la carreta de Chrétien de Troyes (1976), en colaboración
con Carlos García Gual; la *Historia de los reyes de Bretaña*, de Geoffrey
de Monmouth (2004 [1984]); y *Los lais* de María de Francia (1987).

Tampoco es bíblico el «paje» que sostiene «la lanza / de la que brota
sangre, / y la bandeja argéntea», si bien la lanza que atraviesa el costado
de Jesús se menciona en Juan 19, 34, donde es empuñada por un sol-
dado, que hace que del cuerpo de Jesús broten sangre y agua. El Grial
aparece en poder de una doncella, y a continuación el poeta lo tiene en
sus manos, «que, indignas y asustadas, se estremecen y tiemblan, / pero,
al cabo, resisten y lo empuñan impávidas» (vv. 22 y 23). El sentimiento
de indignidad ante Jesús guarda consonancia con las palabras del centu-
rion en Mateo 8, 8 («Señor, no soy digno de que entres bajo mi techo»,
Nueva Biblia de Jerusalén), que forman parte de la liturgia eucarística.

Finalmente, el poeta improvisa un brindis «dedicado a los cielos, /
al Dios que los habita y a la luna que riel a / en mitad del océano» (vv.
25-27). El brindis es el siguiente: «Brindo por el caldero donde hierve la
vida, / por el vaso en que historia y leyenda se mezclan. / Bebed todos de
él. Apurad su secreto. / Bebed todos del cáliz de la amistad eterna» (vv.
29-32). El autor de *Bloc de otoño* trasciende el relato neotestamentario
desde el mismo momento en que no lleva a cabo una acción de gracias
con la copa, sino un brindis. Además, solo una de las frases es bíblica,
«bebed todos de él» (Mateo 26, 27), que el poeta toma literalmente de
la misa (coincide, asimismo, con el *Nuevo Testamento* de Manuel Igle-
sias; en cambio, en la Reina-Valera, Nácar-Colunga, Bover-Cantera y
Cantera-Iglesias, la frase varía levemente, al ceñirse al orden sintáctico

1 del griego: «bebed de él todos»; en otras versiones, como *Biblia del pe-*
2 *regrino* y *Nueva Biblia de Jerusalén*, el pronombre es femenino, «bebed

3 de ella», al verse el término griego [ποτήριον, *potérion*] –como ‘copa’

4 en lugar de ‘cáliz’ o ‘vaso’). En el brindis que ofrece el protagonista

5 poemático, se unen la pasión no dogmática por el misterio, por lo eter-

6 no, imbricada con la tradición cristiana, deseosa de eternidad, pero no

7 de una eternidad individualista, sino de una eternidad que se realiza y

8 adquiere su verdadero sentido en la amistad. De igual modo, llama la

9 atención el vitalismo que se desprende de estos versos, pues, aun a pesar

10 de que encuentre un importante sustrato en la desolación, la poesía de

11 Luis Alberto de Cuenca «ofrece un saldo optimista a los lectores, a los

12 que brinda una “fiesta comunicativa”, en la que cabemos todos y nos

13 sentimos bienquistos y reconocidos» (Olay Valdés, 2017: 28).

14 La santa cena aparece también en el poema «Con todo y sobre

15 todo», con el mismo significado de fraternidad, en este caso entre el

16 autor y los lectores: «Ha llegado el momento de hacer versos / que ali-

17 menten, para que no se quede / nadie con hambre en esta última cena»

18 (vv. 18-20). Esta composición condensa la apuesta por una poesía in-

19 tegradora, hecha «con todo y sobre todo» (v. 2), hasta el punto de que,

20 para Suárez Martínez (2018), se trata de una de las composiciones «que

21 podrían figurar en las páginas iniciales del volumen a modo de poéti-

22 ca» –la otra es «Sobre un poema de Atukuri Molla (siglo XVI)»–. Por

23 su parte, Martínez Fernández (2018: 6) señala respecto a «Con todo y

24 sobre todo» que la «fusión de cultura y vida es acaso lo más llamativo

25 del *Bloc de otoño*, aunque no sea nuevo en un poeta cultivado cuya

26 vida y cuya obra no se entenderían sin los textos que nos han precedi-

27 do, hechos carne propia y reelaborados como fuente de nueva poesía».

28 A lo largo del poema, Luis Alberto de Cuenca menciona un buen

29 número de elementos culturales que podrían estar presentes en sus ver-

30 sos, y que ya lo están, de hecho, en lo que no deja de ser una integración

1 metapoética de los mismos. Si pueden ser objetos de poetización la

2 prosa del juez Di, los dibujantes Milton Caniff, Frank Robbins y Alex

3 Raymond, el *Bompiani*, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*,

4 las obras completas de Voltaire, y Bach y Mozart, y Rómulo Gallegos y

5 su *Doña Bárbara*, ¿cómo no habrían de serlo los relatos, los personajes,

6 las ideas de la Biblia? Lo que ocurre con el texto bíblico es que, como

7 sucede con la cultura clásica, su importancia en la obra luisalbertia-

8 na llega a ser tan esencial que no se trata solo de que sus elementos

9 le sirvan para escribir un poema «con ellos» o «sobre ellos», sino que

10 se encuentran interiorizados en el sustrato creador del que surgen los

11 versos, como seguramente lo estarían en cualquier persona de su gran

12 cultura que haya tenido la educación católica propia de su entorno, y,

13 sobre todo, el interés por todo lo humanístico. ¿No habría de empapar-

14 se, por tanto, de las historias bíblicas, de los poemas que conforman los

15 Salmos, de los dichos de Jesús o, como latinista, de la Vulgata?

16 En la misma composición «Con todo y sobre todo», el poeta quie-

17 re escribir versos «que anulen los confines / que separan el día de la

18 noche» (vv. 21-22); es decir, aboga por superar el enfrentamiento entre

19 claridad y hermetismo –recordemos la importancia de la evolución de

20 su poesía en este aspecto–, y lo hace con unas palabras no carentes de

21 reminiscencias bíblicas, ya que remiten, siquiera indirectamente, a la

22 aparición del día y de la noche en Génesis 1, 4-5, y a los confines de la

23 tierra mencionados en el salmo 98, 3 y en Isaías 41, 9.

24 DOS POEMAS DE TEMA AMOROSO

25

26 LAS referencias a la Biblia aparecen también en dos poemas de tema

27 amoroso. El primero de ellos es «Docta ignorancia», en el que el sujeto

28 poemático y su amada lo saben prácticamente todo el uno del otro,

29

30

1 salvo aquellas cosas que es mejor no preguntar. Cuando, en los versos
2 iniciales, el poeta enfatiza la casi omnisciencia de la amada respecto a
3 él, el endecasílabo «conoces mis secretos más ocultos» (v. 2) recuerda
4 al salmo 139, 2: «Me conoces cuando me siento o me levanto, / de lejos
5 percibes mis pensamientos» (*Biblia del peregrino*). Más adelante, se
6 afirma que la amada prefiere no saberlo todo «por no tentar al Diablo»
7 (v. 13). Al diablo no se le tienta, según la Biblia, sino que es él quien
8 puede inducir al ser humano a tentación (Job 1, 6-12; 1 Corintios 7, 5;
9 1 Tesalonicenses 3, 4-5). Resulta, por tanto, sugestiva la inversión de
10 papeles que lleva a cabo el autor.

11 Una innovación con respecto al texto bíblico y una inversión similar
12 a la que acaba de mencionarse se halla en el poema «Amor sin barreras»,
13 que expone la imposibilidad de borrar de la mente el recuerdo de la
14 amada. En esta composición se habla de «la maldición divina / de nues-
15 tro amor» (vv. 17 y 18), lo que supone una idea claramente original en
16 relación con la Biblia, en la que no se habla del amor como maldición,
17 ni mucho menos divina (acaso lo más cercano pudiera ser, *mutatis mu-*
18 *tandis*, el tópico de la locura de amor, o *furor amoris*, que se desprende
19 del Cantar de los cantares, 2, 5). El hecho de trocar el pensamiento del
20 texto sagrado obedece a una razón clara: el poeta se inclina por vivir
21 «queriéndote hasta nunca, / sin barreras ni límites, perdonándote al fin,
22 / perdonándome a mí por seguir adorándote / después de lo que hiciste»
23 (vv. 19-22). El autor da así el protagonismo a la amada en vez de a Dios,
24 único sujeto de adoración tanto en el Antiguo (Éxodo 20, 1-6; Deute-
25 ronomio 5, 6-10) como en el Nuevo Testamento (Mateo 4, 10; Lucas
26 4, 8; Apocalipsis 19, 10; 22, 8 y 9). Llama también la atención la idea
27 de perdonarse a uno mismo, ajena al texto bíblico, en el que quienes
28 perdonan son Yahvé (Éxodo 34, 6 y 7), Jesús (Mateo 9, 2-8; Marcos 2,
29 1-12), los apóstoles (Juan 20, 21-23), o el ser humano en lo que se refiere
30 a perdonar las ofensas recibidas por otras personas (Mateo 18, 21-22).

1 LA Virgen María y la Gran Madre, cuya importancia en la obra del
2 autor ha sido estudiada por Lanz (2014 [2006]: 96-99 y 130-135) y Le-
3 trán (2005: 249), aparecen en el poema «La Gran Madre», en el que
4 el autor confiesa que, cuando se dirige a ellas, no está sino «callando
5 a gritos / el dolor que sentí cuando mi madre / dejó de respirar entre
6 mis brazos / y se fue al otro mundo, donde no necesitas / libros para
7 saberlo todo» (vv. 4-7). La Diosa Blanca la constituyen, para el autor,
8 lo mismo la Virgen, que la Gran Madre o la Venus de Willendorf, y
9 su poder hipnótico «te convierte en el niño / que fuiste alguna vez,
10 te coge de la mano / y te lleva hacia arriba» (vv. 11-13), en unos versos
11 en los que se superponen los planos de la infancia y de la edad adulta.
12 La vinculación bíblica tiene que ver en este caso con la referencia a la
13 Virgen María, si bien el hecho de hablarle a una estampita suya refleja,
14 claro está, un desarrollo posterior a la época neotestamentaria. Tam-
15 bién remite al texto sagrado la esperanza *post mortem* que se pone de
16 manifiesto en el verso 6. El autor se refiere a la madre de Jesús como
17 «Virgen María» y como «Virgen de Bouguereau», por la *Piedad* (1876)
18 de William-Adolphe Bouguereau, un pintor que ya había aparecido
19 en el primer versículo del poema «Brindis» de *Por fuertes y fronteras*
20 (1996): «Por los cuadros de William Bouguereau, nuestros hasta las
21 lágrimas». No en vano, «la pintura brilla –junto a otras artes– como
22 una clave mayor de la poesía cuenquista» (Sáez, 2018b: 291).
23

24 En el poema «Variación sobre un pasaje de Fausto», el protago-
25 nista poemático confiesa tener dos almas, una aferrada a la materia
26 y otra que vuela hacia «los campos eternos donde vagan / nuestros
27 antepasados» (vv. 3-4), diferenciando así dos planos, uno físico y otro
28 metafísico, a través de dos almas que tal vez podrían interpretarse
29 como el principio vital, por un lado, y el alma espiritual, por otro,
30

1 como sucede en algunas culturas, una cuestión estudiada por Alberto
2 Montaner (2016: 357-378).

3 Recuérdese que en el sueño narrado en el poema «*Descensus ad*
4 *inferos*», de *El reino blanco*, el protagonista persigue la compañía de
5 sus ancestros, aunque para ello tenga que atravesar el infierno: «Papá,
6 tío Alejandro, tío Alberto, ¡esperadme! ¡Ya voy a reunirme con voso-
7 tros!», afirma en el último versículo. Así pues, la preocupación por el
8 mundo de los muertos —una constante en la poesía de Luis Alberto
9 de Cuenca— tiene una de sus principales razones de ser en el deseo del
10 reencuentro con los seres queridos, ligado, a su vez, al recuerdo de la
11 niñez. No debe olvidarse que en la poesía luisalbertiana está presente
12 la «afirmación de la lealtad inquebrantable del poeta al niño que fue y
13 de la infancia como elemento vivificador frente al tiempo y la muerte»,
14 tal y como indica Victoria León (2016: 39) al referirse a «La infancia
15 como antorcha en el subterráneo», de *Cuaderno de vacaciones*.

16 En lo que atañe, de nuevo, a «Variación sobre un pasaje de Fausto»,
17 este poema concluye con la petición de ser llevado por sus antepasa-
18 dos al cielo, arropado «con un manto fantástico», de tal modo que,
19 liberado ya del «vacío», las dos almas se fundan «en el crisol de la
20 visión divina» (v. 11). Esa dicotomía que el autor desarrolla, en este
21 caso, a partir de Goethe, refleja la riquísima relación que se establece
22 en su obra entre el mundo material y el espiritual, y, más aún, entre el
23 escepticismo y la fe. En san Pablo está presente la dicotomía entre la
24 vida terrenal y el deseo de la celestial (ver 1 Corintios 5, 1-10). Por otro
25 lado, hacer un ruego a los espíritus de los muertos y ser arrebatado
26 por ellos al cielo son dos ideas que van más allá de la Biblia. Lo más
27 cercano a esto último podría ser el cristiano que «fue arrebatado al pa-
28 raíso, y oyó palabras inefables que no es concedido al hombre hablar»,
29 mencionado por san Pablo en la Segunda carta a los Corintios —posi-
30 blemente en referencia a sí mismo— (2 Corintios 12, 4, Bover-Cantera),

o el rapto del que habla el apóstol en 1 Tesalonicenses 4, 17, pero en
ninguno de estos casos hay intervención de los espíritus.

Resulta significativa, en todo caso, la idea final de que las dos al-
mas del poeta se fundan en el crisol de la visión divina. Estamos ante
la formulación de un deseo existencial, que persigue la liberación de
un vacío. Tan personal es el ruego, que el poeta quiere que el arrebató
se produzca en su biblioteca —sobre la preciada biblioteca del escritor,
ver Marchamalo (2013: 176-179)—, y reclama además «un manto fan-
tástico», un sintagma que viene a recordarnos que no está hablando
en serio de reclamar nada a los espíritus, ni está rayando el misticismo
en su ansia celestial, sino que simplemente busca poetizar el compren-
sible deseo de unirse algún día a sus antepasados para la eternidad².
De la bibliófila escena en la que se produce la salvación del protago-
nista está ausente Margarita, a la que sí se menciona en otros versos
de Cuenca, en concreto en el poema «Sobre el *Cantar de los cantares*»,
de *Por fuertes y fronteras*: «Si Margarita / logró que Fausto no se con-
denara, / eso no significa que ya siempre / vaya a ocurrir lo mismo.
Margaritas / no abundan» (vv. 21-25).

«El silencio del mar» puede relacionarse con la variación «Sobre
un poema de Robert Ervin Howard», de *El hacha y la rosa* (1993), en
cuya segunda estrofa: «El murmullo del mar es una canción hueca /
y el vuelo de los pájaros una triste metáfora. / No hay huellas de pi-
sadas humanas en la arena. / La ciudad es el resto de un naufragio
terrible» (vv. 5-8)³. De igual forma, ha de tenerse presente de nuevo
«Sobre el *Cantar de los cantares*» de *Por fuertes y fronteras*, en el que,
en un momento de desencanto tanto amoroso como espiritual, la lec-
tura del *Cantar* «me ha servido de poco, más o menos / lo mismo

2. Para la presencia de «lo fantástico» en el poeta, ver Letrán (2005: 192-207).

3. Sobre la relación de este poema con el hipotexto, ver Letrán (2005: 144-146).

1 que un rumor que no se oye / o una luz que se apaga» (vv. 50-52). La
2 falta de respuesta divina a la inquietud o a la angustia va unida, por
3 lo tanto, al silencio o a la incapacidad para oír. La también desolada
4 atmósfera del poema «El silencio del mar» da lugar a una afirmación
5 radicalmente incrédula —atrás quedó ya la esperanza de «*Descensus ad*
6 *inferos*»—, en unos versos en los que la falta de fe surge, precisamente,
7 del desencanto ante la imposibilidad de una comunicación verdadera:

8
9 *El silencio del mar es el silencio nuestro*
10 *de cada día: finge hablarnos por la noche,*
11 *pero son sus palabras falsas como los dioses*
12 *de nuestra infancia, pues no comunican nada*
13 *que no sean vaivenes y clamores mil veces*
14 *repetidos: las voces voraces del abismo.*

15 (vv. 1-7)

16 LA VIDA POST MORTEM

17
18
19
20 SE abordarán, por último, otros poemas que insisten en el más allá.
21 Como en toda la obra poética de Luis Alberto de Cuenca —y quizá
22 especialmente en las últimas entregas—, en *Bloc de otoño* cobran un
23 protagonismo indudable la muerte, la inmortalidad, lo infernal y en
24 general la vida de ultratumba. Esto queda patente en «Variación so-
25 bre un pasaje de Fausto», que se recoge en el anterior epígrafe por el
26 peso que en él tienen la infancia y la familia. Entre otros de los poe-
27 mas que, al respecto, revisten un interés indudable, se encuentra, por
28 ejemplo, «Sueño del Jardín sin Retorno», que viene a reforzar la idea
29 de que los versos sobre el pasaje de Fausto no ansían casi místicamente
30 la morada celestial.

1 El apego del poeta hacia las cosas terrenales es tan grande que se
2 aburriría en un lugar en el que no hubiera «libros, cromos, películas,
3 ni cómics, / solo naturaleza en plan *locus amoenus*» (vv. 9-10). Esa re-
4 presentación de la inmortalidad le lleva a querer despertarse «de una
5 maldita vez», para no morir «de puro aburrimiento» (vv. 13 y 14),
6 en lo que supone un rechazo frontal del tópico del *locus amoenus*. El
7 hecho de nombrar como «jardín», «idílica fronda», a este lugar de des-
8 canso, lo conecta, claro está, con el jardín genesíaco de Edén (Génesis
9 2, 8-15 y 3, 24). El término «paraíso» se extendió porque fue el que usó
10 (παράδεισος, *parádeisos*) la Biblia de los Setenta para verter «jardín» en
11 el pasaje en cuestión. Jesús utiliza la palabra «paraíso» cuando le pro-
12 mete al buen ladrón estar allí con él (Lucas 23, 43)⁴. Otro jardín apare-
13 ce en la Biblia en Jeremías 31, 12, donde, en un contexto que se refiere
14 a la promesa de Yahvé de restaurar Israel, se habla de que «será su alma
15 como jardín regado, y no volverá a padecer sequía» (Nácar-Colunga).

16 La atracción del autor de *Bloc de otoño* por los dinosaurios, patente
17 ya en sus libros de reseñas *Etcétera* (1993b: 87-88) y *Álbum de lecturas*
18 (1996: 239 y 240), da lugar a «Dinosaurios *for ever*», un poema en el
19 que de nuevo lo teológico se afronta con desenfado y con la mirada
20 de la lejana infancia. Solo así puede entenderse que el poeta se plantee
21 si los dinosaurios tenían alma (v. 1) o si a Dios se le ocurrió crear un
22 edén para ellos (vv. 2 y 3). La composición afirma que dichos seres se
23 merecen «un Más Allá de selvas perpetuas» (v. 10), que «Dios no pue-
24 de negárselo» (v. 13). El argumento del poeta para abogar por ellos se
25 sintetiza en los siguientes versos: «el plan de Dios los tuvo en cuenta /
26 como privilegiado jalón en el camino / que conduce hasta el hombre,
27 y ni puede ni debe / dejar que se disuelvan en un olvido eterno» (vv.
28

29 4. Acerca del trasfondo de este término y su uso en la Biblia, ver Fitzmyer (1985:
30 1510 y 1511, n. 43).

1 23-26). En la Biblia no se habla literalmente de un «plan de Dios»,
2 pero el sentido de esta expresión sí que actúa como motor de la histo-
3 ria de la salvación (por ejemplo, en Romanos 9, 6 - 11, 35).

4 Al igual que en poemas como el «Encuentro del autor con Fer-
5 nando Arozena», de *La caja de plata* (1985), o en «El desayuno», de *El*
6 *hacha y la rosa*, en *Bloc de otoño* también está presente el infierno como
7 metáfora del espíritu atormentado. Así ocurre en «Pesadilla shakes-
8 peareana», en el que aparecen unos «diablos» (v. 1) que regresan con
9 sus «rostros demoníacos» (v. 8), y a los que el autor contempla como
10 proyectados en el techo de la habitación del hotel en el que se aloja,
11 «recortados sobre un fondo boscoso / que evocaba terror y oscuridad»
12 (v. 94). Sin embargo, hay un rostro que prevalece sobre los demás y
13 va ocupando paulatinamente el centro de la escena. «Ese rostro era el
14 tuyo» (v. 15), escribe el poeta, que añade: «Supe entonces / que todos los
15 poderes del infierno / se habían trasladado hasta aquel cuarto / y que
16 ya nunca me abandonarían» (vv. 15-18). La pesadilla concluye con el
17 protagonista con un puñal entre sus manos, del que aún brota sangre.

18 La aparición de un rostro femenino del reino de los muertos lleva a
19 pensar en Rita Macau, la novia del poeta que falleció en accidente de
20 tráfico siendo ambos estudiantes universitarios, aunque el rostro sea
21 una «amenaza inconcreta», y su visión no provoque la emoción posi-
22 tiva que sí está presente en «El fantasma de Rita», de *Necrofilia* (1983),
23 en el que se establece «una relación erótico-sexual de entrega total por
24 parte del amante (cómemme, envuélveme, bésame), que se ofrece como
25 alimento capaz de transformar sobrenaturalmente el cuerpo fantas-
26 mático de la amada» (Letrán, 2005: 202)⁵. Recuérdese que ya en «La
27 resucitada», de *El hacha y la rosa*, la resurrección de la amada iba unida
28 al temor. Esta interpretación se confirma si tenemos en cuenta que,

29
30 ⁵. Ver, además, Ponce Cárdenas (2017: 40-42).

1 como hipotexto de los distintos poemas sobre el retorno de la ama-
2 da muerta, tal y como señala Lanz (2014, 45 y 46), se halla la elegía
3 séptima del libro IV de Propercio, «en que se narra cómo Cintia, la
4 amada muerta del poeta, se le aparece en sueños, para decirle: “Que
5 otras te posean ahora. Pronto te tendré yo sola. / Estarás conmigo, y
6 pulverizaré tus huesos mezclados con los míos”» (Lanz, 2014, 46; la
7 traducción de los versos de Propercio es la de Cuenca).

8 El puñal ensangrentado apunta a una metáfora del desasosiego que
9 puede provocar el recuerdo repentino de un amor ingrato. El sentido
10 sería el tormento interior o la angustia que el más allá despierta en la
11 poesía de Cuenca. El hecho de que estemos ante un sueño atenúa el
12 carácter fantasmal del poema, al igual que ya ocurría en «El fantasma
13 de Rita» (cf. Letrán, 2005: 203).

14 «Pesadilla shakespeareana» conecta con otro poema de esta mis-
15 ma obra, «La visita de Bárbola», que, como ya ha indicado García
16 Martín (2018: 4 y 5), es una recreación del conocido romancillo de
17 Góngora «Hermana Marica», al que Cuenca convierte «en una de
18 sus habituales estampas oníricas». En palabras de Dámaso Alonso
19 (1974: 107), «Hermana Marica» es un romancillo «lleno de recuerdos
20 de la infancia (aunque aquí entramos ya en lo humorístico, y aun, al
21 final, en lo malicioso)». Por su parte, Emilio Carilla (1962: 32 y 33)
22 indica que la «belleza» de dicho poema gongorino «surge de su desa-
23 rrollo directo, de su lengua infantil, de su comprimida y –al mismo
24 tiempo– amplia visión del mundo del niño y su día de fiesta visto
25 como futuro (fiesta y holganza; plan del día; vestidos, dulces, juegos;
26 los amigos, los cantos...). Y, a manera de travieso y algo apicarado
27 fin, la mención de Bárbola y “las bellaquerías”» (Carilla, 1962: 32 y
28 33). A partir de dicho hipotexto, el romancillo de Cuenca ofrece un
29 sentido claramente nuevo, al situarnos ante una pesadilla, en la que
30 la hija de la panadera aparece como una suerte de castigo en el sueño

1 del poeta, que suplica al Dios de la Biblia («Dios mío», «Señor») que
2 el tormento cese:

3
4 *Perdona, Dios mío,*
5 *las bellaquerías*
6 *que hicimos yo y ella*
7 *cuando estaba viva.*
8 *Sé bueno, Señor,*
9 *borra de mi vista*
10 *la espantosa imagen*
11 *que se me echa encima.*
12 *Haz que me despierte*
13 *de esta pesadilla.*

14 (vv. 25-34)

15 Luis Alberto de Cuenca sitúa el foco en las bellaquerías con las que
16 finaliza el romancillo, que habrían motivado el onírico castigo. No
17 hay en la Biblia sueños angustiosos, ni mucho menos sueños con apa-
18 riciones demoníacas. Figuran, cierto es, visiones proféticas turbado-
19 ras, como las relativas a la Bestia y al Dragón en Apocalipsis (13), pero
20 no son sueños ni pesadillas como tales. La propuesta luisalbertiana,
21 por lo tanto, incide una vez más en el enriquecimiento de los concep-
22 tos bíblicos, y sobre todo en este caso al utilizar el plural «diablos»,
23 cuando en la Biblia solo hay un Diablo o Satanás (Apocalipsis 12, 9),
24 que lidera a sus huestes de demonios. El poema supone, ante todo,
25 una evocación de los primeros amores, en la línea de la composición
26 «La casa de mi infancia», de *Sin miedo ni esperanza* (2002).

27 Otras referencias bíblicas relacionadas con el más allá aparecen en
28 los poemas «Pronto olvidarás todo», «Palabras para Inés y Álvaro» y
29 «Dios mío». En el primero de ellos, se habla de «aquella mirada de fue-
30 go inextinguible», que remite a las palabras de Jesús sobre la gehena:

1 «Y, si tu ojo te hace caer, sácalo; es mejor que entres con un solo ojo
2 en el reino de Dios que, conservando los dos ojos, seas arrojado a la
3 gehena, donde el gusano de ellos no muere y el fuego no se extingue»
4 (Marcos 9, 47 y 48; *Nuevo Testamento* de Manuel Iglesias). Se trata, a
5 su vez, de una cita de Isaías 66, 24. El fuerte contraste se produce al
6 aplicar dicha referencia a la mirada de la pasión amorosa.

7 Otras veces, en cambio, como ocurre en el caso de «Palabras para
8 Inés y Álvaro», al plantearse el destino último, el poeta revive explíci-
9 tamente la creencia de su infancia, y acepta la voluntad del Cielo, «que
10 es quien manda en la Tierra», de tener que despedirse algún día de sus
11 hijos, a quienes les asegura lo siguiente:

12
13 *cuando veáis un punto*
14 *de luz en la ventana de vuestro dormitorio,*
15 *seré yo, que os recuerdo desde mi nueva casa*
16 *y que no me resigno a no veros ni hablaros*
17 *(si es un punto de sombra, también puedo ser yo,*
18 *pues nunca sabe uno qué eternidad lo aguarda).*
19 *Dicho esto, y repitiendo el nombre de la Virgen*
20 *y de su Hijo glorioso, me dispongo a adentrarme,*
21 *sin temor ni consuelo, en los dominios*
22 *de la noche perpetua.*

23 (vv. 6-15)

24 Las palabras finales suponen una de las confesiones de fe más ex-
25 plícitas de la obra poética del autor, a la altura de la que aparece en el
26 último verso del poema «Julio Martínez Mesanza», de *El otro sueño*
27 (1987, «Dios, que es Camino, que es Verdad y que es Vida», vv. 19), del
28 «Himno a la virgen del Carmen» de *El hacha y la rosa* (poema que no
29 se recoge en *Los mundos y los días*) o de la «Plegaria de la buena muer-
30 te», de *Cuaderno de vacaciones*. La invocación a la Virgen María de la

1 parte final del poema no tiene paralelos en el Nuevo Testamento, al
2 tratarse de un desarrollo ulterior del dogma. Sí, en cambio, la invoca-
3 ción al Hijo en el momento de la muerte (cf. Hechos 7, 59).

4 Por último, el poema «Dios mío» es una oración, como ya lo era la
5 «Plegaria de la buena muerte», que acaba de mencionarse, o, parcial-
6 mente, «La visita de Bárbola», poema de *Bloc de otoño* al que ya me
7 he referido. En «Dios mío», el autor se dirige a la deidad para pedirle
8 que le dé su mano y le guíe por los círculos del Hades, en alusión al
9 recorrido de Dante guiado por Virgilio, y que le enseñe «las letras y los
10 números / que, en su debida proporción, podrían / hacerme disfrutar
11 de tu presencia, / que últimamente tanto echo de menos» (vv. 14-17).
12 Del Hades se dice que en él «no cabe ya ni un alfiler / y hace un calor
13 de todos los demonios» (vv. 12 y 13). Prescindo de la alusión a la cábala,
14 de desarrollo extrabíblico.

15 La elección del sintagma «Dios mío» —ya utilizado en «La visita
16 de Bárbola»— resulta aquí particularmente significativa, pues, ade-
17 más de transmitir un sentimiento, conecta el poema desde su inicio
18 con la tradición sálmica y, por supuesto, evangélica. Así comienza
19 un salmo tan significativo como el 22 («¡Dios mío, Dios mío! ¿Por
20 qué me has abandonado?», *Nueva Biblia de Jerusalén*), que es el que
21 cita Jesús en los instantes previos a su muerte (Mateo 27, 46 y textos
22 paralelos). Lo esencial del poema es la melancolía que al protago-
23 nista le produce el pensar en la infancia, un tiempo en el que Dios
24 llenaba un vacío que en este momento le provoca desasosiego. Esa
25 presencia añorada tiene, en su poesía, un alcance similar a la de los
26 padres o los abuelos ausentes, configurando una atmósfera personal
27 que destaca entre las más emotivas de su obra. Porque, como se ha
28 observado a lo largo de este estudio, el recuerdo de la infancia, al
29 igual que el amor y la amistad, aparece no pocas veces unido a la
30 preocupación existencial.

Por último, en «La sombra de la cruz», Luis Alberto de Cuenca se
vale de la metapoesía para ofrecer una visión ortodoxa de la religio-
sidad, cimentada en la fe cristiana medieval, a través de la figura de
Alberto Magno. El poema transmite que fuera del cobijo salvador del
sacrificio vicario de Jesucristo solo hay muerte del alma, y el prota-
gonista siente la emoción de esa creencia, que en la Edad Media «era
verdad», y que ahora vuelve a serlo mientras duran estos versos, que
le permiten «proyectar la sombra de la cruz sobre el mundo» (v. 10).
Fuera del poema, el escepticismo del autor vuelve a situarla como una
sombra más entre otras sombras que conforman su personal universo,
en el que tan importante resulta la tensión entre creencia y escepticis-
mo, y entre heterodoxia y ortodoxia, polos que por momentos parecen
fundirse en una realidad ficcional que afianzara la amistad y el amor
caduco, que lograra el sosiego de la infancia, o que le diera la esperan-
za más allá de la muerte. De esa fusión acaso baste decir —citando la
«Variación sobre un pasaje de Fausto»— que parece producirse, como
tantas veces a lo largo de la obra poética del autor, «en el crisol de la
visión divina».

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo», I, Estudio preliminar: vida y obra del poeta, gongorismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- ALONSO SCHÖKEL, Luis, *Biblia del peregrino*, Bilbao, Mensajero, 2001 [1993].
- ALONSO SCHÖKEL, Luis, y Juan Mateos, *Nueva Biblia española*, Madrid, Cristiandad, 1975.
- BOVER, José María, y Francisco Cantera, *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1947.

1 CANTERA, Francisco, y Manuel Iglesias, *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 2009 [1975].

2

3 CARILLA, Emilio, «Notas gongorinas», *Revista de Filología Española*, vol. XLV, núm. 1/4, 1962, pp. 31-55.

4

5 COLUNGA, Alberto, y Laurentio Turrado, *Biblia sacra iuxta vulgatam cle-*

6 *mentinam*, Madrid, BAC, 2015 [1946].

7 CUENCA, Luis Alberto de, *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta, 1976.

8 —, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.

9 —, *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993a.

10 —, *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993b.

11 —, *Álbum de lecturas (1990-1995)*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.

12 —, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid, Visor, 2012.

13 —, *Poesía 1979-1996*, edición de Juan José Lanz, Madrid, Cátedra, 2014 [2006].

14 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor, 2010.

15 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor, 2014.

16 —, *Abre todas las puertas. Antología 1972-2014*, edición y prólogo de Victoria León, Sevilla, Renacimiento, 2016.

17 —, *Elsinore, Scholia, Necrofilia (1972-1983)*, edición de J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017a.

18 —, *El valor y los sueños: poemas escogidos (1970-2016)*, edición, selección e introducción de Rodrigo Olay Valdés, Madrid, Verbum, 2017b.

19 —, Correspondencia de Luis Alberto de Cuenca con el autor, de 8 de diciembre, 2017c.

20 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor, 2018.

21 FITZMYER, Joseph A., *The Gospel According To Luke (X-XXIV), Introduction, Translation, and Notes by Josep A. Fitzmyer, S.J.*, Nueva York, Doubleday, 1985.

22

23

24

25

26

27

28

29

30

FRANCIA, María de, *Los lais*, introducción y trad. L. A. de Cuenca, Madrid, Siruela, 1987.

GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Luis Alberto de Cuenca y su cuaderno de todo», suplemento «Culturas», pp. 4 y 5, *El Comercio*, 26 de mayo de 2018.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, «Luis Alberto de Cuenca entre Homero y Bizancio», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 70 y 73.

IGLESIAS, Manuel, *Nuevo Testamento*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2003.

LAFARQUE, Antonio, y Lorenzo Saval (ed.), *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral*, 255, 2013.

LANZ, Juan José, «Introducción», en Luis Alberto de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 3.^a ed., Madrid, Cátedra, 2014 [2006].

LEÓN, Victoria, «La poesía moral de Luis Alberto de Cuenca», en «*Abre todas las puertas: antología 1972-2014*», Sevilla, Renacimiento, 2016, pp. 7-43.

LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.

MARCHAMALO, Jesús, «Luis Alberto de Cuenca, en el laberinto», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 176-179.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Versos con todo y sobre todo», «Filandón», núm. 1568, p. 6, *Diario de León*, 17 de junio de 2018.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio, «Por fuertes y fronteras», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 65-67.

MONTANER, Alberto, «Las voces del alma: arqueología léxica e historia conceptual», en *Etimología e historia en el léxico del español. Estudios*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

1 ofrecidos a José Antonio Pascual (*Magister bonus et sapiens*), ed. M.
2 Quirós García *et alii*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-
3 Vervuert, 2016, pp. 357-378.
4 MONMOUTH, Geoffrey de, *Historia de los reyes de Bretaña*, traducción y
5 prólogo de Luis Aberto de Cuenca, Madrid, Alianza Editorial, 2004
6 (1ª ed. Siruela, 1984).
7 NÁCAR, Eloíno, y Alberto Colunga, *Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1944.
8 NÚÑEZ DÍAZ, Pablo, «La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuen-
9 ca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de*
10 *Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 187-236.
11 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía
12 de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños:*
13 *poemas escogidos (1970-2016)*, Madrid, Verbum, 2017, pp. 15-35.
14 PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Tríptico de tinieblas», en Luis Alberto de
15 Cuenca, *Elsinore, Scholia, Necrofilia (1972-1983)*, Madrid, Reino de
16 Cordelia, 2017.
17 QUIRÓS GARCÍA, Mariano (ed.), *Etimología e historia en el léxico del espa-*
18 *ñol. Estudios ofrecidos a José Antonio Pascual (Magister bonus et sapiens)*,
19 Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 357-378.
20 REINA, Casiodoro de, y Cipriano de Valera, *La Santa Biblia*, Madrid,
21 Depósito Central de la Sociedad Bíblica B y E [*Británica y Extran-*
22 *jera*], 1870 [revisión de Cipriano de Valera de 1602 de la traducción
23 publicada por Casiodoro de Reina en 1569].
24 SÁEZ, Adrián J., *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alber-*
25 *to de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018a.
26 —, «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la
27 poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: ase-*
28 *dios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Re-
29 nacimiento, 2018b, pp. 264-296.
30

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «Claridad de otoño», *Astorga Redacción*,
27 de mayo de 2018 [En red, consultado el 1 de diciembre de 2018].
TROYES, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, traducción de L. A. de
Cuenca y C. García Gual, Barcelona, Labor, 1976.
VV. AA., *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

LA ÉPICA BIZANTINA DE LUIS
ALBERTO DE CUENCA¹

ALBERTO MONTANER
Universidad de Zaragoza

A los lectores de la poesía de Luis Alberto de Cuenca no les extrañará, al menos si conocen su obra desde los comienzos, la alusión a Bizancio, uno de los referentes del imaginario de los otrora «novísimos», que en su caso se sustentaba en un conocimiento directo de su historia y de su literatura. Bástenos *hic et nunc* el testimonio de Jaime Siles (1992: 15):

Y asistimos, por tanto, a una lectura que es también –y sobre todo– substrato y/o prolongación: reescritura, como dice Cuenca, cuando habla de «Teodora antes de la púrpura» y, por ello, desciframiento y explicitación, realizadas con esa inteligente coherencia

1. El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-64050-P: *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas* y de su continuador, el Proyecto de I+D del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER) PGC2018-095757-B-I00: *Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II*. Agradezco a Ángel Escobar, Alexis Grohmann y Adrián J. Sáez su atención a mis diversas consultas.

que suele ser siempre la elegancia. Por eso preferimos, más que los momentos en que la flecha de la erudición se dispara, aquellos otros en que el arco de la prosa se tensa. Admiramos los estudios plenos, como «Mitología griega y condición humana», o «La *Odisea* de Homero», que constituye una exposición profunda y magistral. Pero nos sentimos más a gusto y cómodos con el Cuenca que retoma el tema de Bizancio, tan vivo desde Yeats.

Posiblemente resulte más sorprendente en este contexto la mención de la épica, no precisamente porque el autor no se haya asomado a ella, como atestiguan, entre otros empeños, su traducción del *Waltharius* (1987a, reed. 1998 y 2012) o su libro de ensayos *El héroe y sus máscaras* (1991)², sino porque, si hay una poesía quintaesenciadamente lírica en el panorama español contemporáneo, es sin duda la de nuestro autor. Permítaseme, pues, comenzar mi indagación por el principio mismo, esto es, por la raíz o, si se quiere, por la clave de bóveda de lo épico. El propio poeta nos la recuerda, aunque sea casi de refilón, en los siguientes versos de «Un amor imposible» de *El hacha y la rosa* (1993: 47):

*Te he encontrado en la calle
y, luego, hemos cenado juntos.
Te lo he dicho otra vez:
mi vida quiere ser lo que llamaba Bowra
«the pursuit of honour through risk».
Y tu sonrisa se transforma
en una mueca obscena,
y sigues sin saber qué es el pudor.
Antes de medianoche
estabas muerta ya, amor mío.*

2. Véase al respecto Marc Martínez (2010: 532-533), quien se ocupa de la presencia del arquetipo heroico en la obra de Cuenca, pero tiende el puente hacia la épica, aunque muy acertadamente, solo a modo de conclusión (539), como veremos luego.

1 La cita procede, como en seguida veremos, de una de las obras
2 capitales sobre épica de sir Cecil Maurice Bowra (1898-1971). El eru-
3 dito filólogo oxoniense, tan apreciado por nuestro poeta, dedicó dos
4 trabajos fundamentales a las dos variedades de épica distinguidas por
5 el romanticismo, su *Heroic poetry* (1952) a la *Volksepos* o épica popular
6 y *From Virgil to Milton* (1945) a la *Kunstepos* o épica artística, también
7 conocida como culta, aunque, a mi juicio, ambas habrían de denomi-
8 narse, con mayor precisión, tradicional y autorial, respectivamente. El
9 interés de Bowra por la poesía épica se plasmaría además en sus inves-
10 tigaciones homéricas, *Tradition and design in the «Iliad»* (1930), *Homer*
11 *and His Forerunners* (1955) y su actualización póstuma *Homer* (1972)³.
12 La cita del verso 6 de «Un amor imposible» pertenece a la primera
13 de las obras citadas, la más apreciada y degustada por el poeta, buen
14 conocedor, no obstante, de todas ellas y de otros trabajos de Bowra
15 sobre poesía griega⁴. Dicha frase pertenece a un parágrafo del capítulo
16 I de *Heroic poetry* donde su autor explora la diferencia específica de la
17 poesía heroica frente a otras formas de poesía narrativa:

18
19 What differentiates heroic poetry is largely its outlook. It works
20 in conditions determined by special conceptions of manhood and
21 honour. It cannot exist unless men believe that human beings are in

22
23 3. Dado este interés, resulta curioso que en su original trabajo *Primitive Song*
24 (1968) no hable para nada de la épica, pese a dedicar el capítulo V a los cantos de
25 acción (referida especialmente a la caza), que pueden considerarse razonablemente
26 uno de los gémenes del epos.

27 4. Además del verso citado, traigo en apoyo de esta apreciación una comunica-
28 ción personal de 23 de agosto de 2018: «Yo soy, como sabes, fan del segundo de esos
29 libros [*Heroic Poetry*]... Me gusta mucho más el *Volksepos* que el *Kunstepos*», lo que
30 no le ha impedido dedicar el decimotercer ensayo de *El héroe y sus máscaras* a «La
épica del Humanismo» (1991: 191-207), en un momento en que el género despertaba
muy escaso interés en España.

1 themselves sufficient objects of interest and that *their chief claim is*
2 *the pursuit of honour through risk*. Since these assumptions are not to
3 be found in all countries at all times, heroic poetry does not flourish
4 everywhere. It presupposes a view of existence in which man plays a
5 central part and exerts his powers in a distinctive way. Thus, although
6 it bears many resemblances to other primitive narrative poetry, it is
7 not the same and may well be a development from it. (Bowra, 1952:
8 4-5, el subrayado es mío)

9 A la idea expresada en la frase citada por Luis Alberto de Cuenca
10 y enfatizada en el pasaje preinserto hay que añadir la idea del antro-
11 pocentrismo (al menos relativo) de la épica y de la capacidad de sus
12 héroes para valerse por sí mismos. El propio Bowra recalca esta idea a
13 continuación, al establecer la diferencia entre el poema épico y otros
14 de tipo narrativo maravilloso que se le acercan, pero de los que, al
15 menos a efectos metodológicos, se lo puede distinguir:

16
17 This art embodies not a heroic outlook, which admires man for
18 doing his utmost with his actual, human gifts, but a more primitive
19 outlook which admires any attempt to pass beyond man's proper sta-
20 te by magical, non-human means. In different ways this poetry exists
21 among the Finns, the Altai and Abakan Tatars, the Khalka Mongols,
22 the Tibetans, and the Sea Dyaks of Borneo. It presupposes a view of
23 the world in which man is not the centre of creation but caught bet-
24 ween many unseen powers and influences. (Bowra, 1952: 5)⁵

25
26 5. En realidad, el empleo de recursos mágicos no tiene necesariamente las im-
27 plicaciones que este autor supuso, ya que la magia suele ser de suyo también antro-
28 pocéntrica, salvo en algunas manifestaciones de la magia numinosa (ver Montaner
29 y Lara, 2014: 35-36). Así pues, lo que separaría al héroe épico del épico-mágico es
30 que el primero se enmarca en lo natural, mientras que el segundo salta a lo preter-
natural, algo que, tomando el segundo adjetivo en sentido estricto, también sucede

1 Este personaje que se vale por sí mismo y es afecto al riesgo es el
2 que ya Aristóteles consideraba el protagonista definitorio de la épica:

3
4 ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ
5 μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ
6 ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν.

7 Ahora bien, la epopeya es análoga a la tragedia en tanto que, ade-
8 más de estar en verso, es la representación, en un argumento, de al-
9 guien esforzado; pero se diferencia de ella por mantener un metro
10 uniforme y una narración. (*Ars Poetica*, 1449b9-11)⁶

11
12 Este personaje σπουδαῖος ‘esforzado’ puede identificarse con la se-
13 gunda de las dos actitudes que retrata Hamlet en su célebre soliloquio:

14 *To be, or not to be, that is the question:*
15 *Whether 'tis nobler in the mind to suffer*
16 *The slings and arrows of outrageous fortune,*
17 *Or to take arms against a sea of troubles,*
18 *And by opposing end them?*

19 (Shakespeare, *Hamlet*, I, III, 62-66)

20
21 con los héroes épico-míticos de la estirpe de los semidioses, es decir, el ἥρωες en su
22 sentido prístino (ver Chantraine, 1968-1980: 417), como Hércules.

23 6. Todas las traducciones del griego y del ruso son más. Para la de μίμησις por
24 ‘representación’ en lugar de la habitual ‘imitación, véase Liddell y Scott (1968: 1134);
25 para la de σπουδαῖος, no por el usual ‘bueno, virtuoso’ (ver Bailly, 1963: 1781; Liddell y
26 Scott 1968: 1160), sino por ‘esforzado’ (que responde al sentido etimológico, ver Chan-
27 traine, 1968-1980: 1037, s. v. σπεύδω), ver García Yebra (1974: 493). Respecto del sentido
28 de μίμησις, para cuya concepción el Estagirita sigue a su maestro, téngase en cuenta
29 la observación de Shorey (1930-1935: I, 224): «All art is essentially imitation for Plato
30 and Aristotle. But imitation means for them not only the portrayal or description
of visible and tangible things, but more especially the communication of a mood or
feeling, hence the (to a modern) paradox that music is the most imitative of the arts».

1 El pusilánime príncipe danés corresponde, sin duda, al primer
2 tipo, el sufridor o pasivo, mientras que el protagonista épico lo hace
3 al segundo, el esforzado o activo. Podría quizá verse aquí un correlato
4 del héroe trágico, como Hamlet mismo, y del héroe épico, que en
5 este punto quedaría perfectamente reflejado por el Ulises de la *Odisea*,
6 pero también por el valiente, aunque malogrado Héctor en la *Iliada*.
7 Sin embargo, el mismo Estagirita señalaba que ambos tipos de héroe,
8 el épico y el trágico, compartían dicho rasgo, como se expresa en el
9 pasaje precitado y se reitera luego, esta vez únicamente respecto de la
10 tragedia: «ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας» =
11 ‘La tragedia es, pues, la representación de una acción esforzada y ple-
12 na’ (*Ars Poetica*, 1449b24-25). A fin de cuentas, para que la catástrofe
13 de la obra shakespeariana resulte realmente trágica (sin contar con la
14 pobre Ofelia ni con que Rosencrantz y Guildenstern han muerto),
15 Hamlet ha de salir de su letargia y empuñar por fin la espada. Ahora
16 bien, ¿basta con el esfuerzo del héroe para tener un poema épico? Con-
17 sideremos el siguiente ejemplo, «Tenacidad» (*El hacha y la rosa*, 48):

18
19 *La razón y el terror se disputan las ropas*
20 *del sueño, dilaceran la piel de su argumento,*
21 *y el ajuste de cuentas soñado se convierte*
22 *en harapo de olvido y jirón de impotencia.*
23 *Pero no te descuides. No me doy por vencido.*
24 *Voy a seguir soñando que te mato en la calle.*

25 Aquí tenemos un yo lírico al que cabría calificar de σπουδαῖος, en
26 sus subacepciones de ‘activo, enérgico’ y ‘que tiene celo (|| interés ex-
27 tremado y activo por algo o alguien || cuidado o diligencia puesto en
28 hacer algo)’. Ahora bien, el hecho de que el protagonista de este breve
29 episodio se muestre indudablemente σπουδαῖος en alcanzar su poco
30 plácido designio, ¿basta para concederle estatura épica? Esto plantea el

1 problema, no ya de la epicidad de un texto, sino el más amplio de su
2 adscripción genérica o, dicho en otros términos, la naturaleza misma
3 del género literario. Es tema este sobre el que se ha discutido a porfía
4 y en el que no es del caso profundizar ahora. Baste con atenerse a una
5 de las definiciones, a mi juicio, más sintéticas y operativas que se han
6 dado al respecto, la de Segre (1985: 294): «el género literario es exac-
7 tamente un particular tipo de relación entre las diversas particulari-
8 dades formales y los elementos de contenido», en virtud del cual «el
9 escritor encuentra a su disposición, por un lado, una serie de posibles
10 contenidos, por otro, una serie de técnicas discursivas», de modo que
11 «la convergencia de técnicas estilísticas, discursivas y expositivas for-
12 ma (dentro de una determinada cultura) un código» o «un conjunto
13 de “programas” de actuación», que no solo afecta a la composición,
14 como señalaba el estudioso italiano, sino también a la recepción de la
15 obra literaria por parte de cada lector, oyente o espectador.

16 En el caso que nos ocupa, la caracterización aristotélica de la epo-
17 peya deja clara esa confluencia de un conjunto de recursos del plano
18 de la expresión y de posibilidades del plano del contenido. Desde esa
19 perspectiva, la caracterización del héroe, que pertenece a este último,
20 sería condición necesaria, pero no suficiente para identificar un poema
21 épico. El mismo Aristóteles señala, en el primer pasaje citado, que la
22 poesía épica se caracteriza por mantener un metro uniforme (*Ars Poeti-*
23 *ca*, 1449b11), más concretamente un verso largo y solemne⁷. Además del
24

25 7. Por ello Aristóteles se refiere perifrásticamente a la epopeya, que había men-
26 cionado en la frase precedente, como «τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς» = ‘el arte de re-
27 presentar en hexámetros’ (*Ars Poetica*, 1449b21), mientras que al metro lo califica
28 implícitamente de *épico* en 1447b14-17: «πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ
29 τὸ ποιεῖν ἐλεγεῖοποιούς τοὺς δὲ ἐποιοῖς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς
30 ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες» = ‘salvo que la gente, relacionando el
poetizar con el metro, denomina a uno poeta elegíaco [*i. e.* lírico], pero a otro poeta

metro, Aristóteles señala en esa misma frase otro aspecto formal carac-
terístico de la épica (frente a la tragedia), el ser una ἀπαγγελία, término
cuyo sentido prístino es ‘informe, relación’ hecho por un mensajero o
embajador (ἄγγελος) y por extensión la relación o crónica de un historia-
dor, pasando a designar finalmente una narración cualquiera⁸. Por eso,
la tragedia es ἡ ἐν τῷ πράττειν μίμησις = ‘la representación por medio de
la ac(tua)ción’ y la epopeya ἡ διηγηματικὴ μίμησις = ‘la representación
narrativa’ (*Ars Poetica*, 1459a15 y 17)⁹, es decir, la que se realiza de forma
mediata a través de la voz del narrador, frente a la inmediatez escénica
del teatro. Ahora bien, según Platón, la poesía lírica también puede pre-
sentar (al menos en alguna de sus formas) una ἀπαγγελία¹⁰:

épico, considerándolos poetas, no en virtud de la representación [realizada], sino en
virtud del metro [utilizado]’.

8. Para la etimología, ver Chantraine (1968-1980: 8, *s. v.* ἄγγελος); para las acep-
ciones, Bailly (1963: 198), Liddell y Scott (1968: 173).

9. La primera expresión no es literal, sino tomada de la frase «περὶ μὲν οὖν
τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα» = ‘así pues,
sobre la tragedia y la representación por medio de la ac(tua)ción, me resulta sufi-
ciente con lo dicho’. Adviértase cómo las dos caracterizaciones apelan a la estructura
fundamental de la definición aristotélica: la adscripción genérica (μίμησις) y la dife-
rencia específica (ἐν τῷ πράττειν / διηγηματικῇ).

10. Para entender este pasaje en su contexto, es preciso recordar que el objeto
de indagación es el siguiente: «ἄρ’ οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται
διήγησις οὕσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων; Τί γάρ, ἔφη, ἄλλο; Ἄρ’
οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῇ διηγῇσιν ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι’ ἀμφοτέρων περαίνουσιν»
= ‘¿acaso no es todo cuanto es referido por relatores de historias o poetas una
narración de sucesos que han sido, son o van a ser? —¿Qué otra cosa si no? —
dijo—. ¿Acaso no lo consiguen o por la narración simple, o por la que resulta de
la representación, o mediante ambas?’ (*Respublica*, III.392d2-6). Aquí μυθόλογος
se podría verter también por ‘fabulador’ o ‘fabulista’, no en el sentido del que
cuenta invenciones o mentiras, ni del que compone fábulas al estilo esópico, sino
tomando fábula como tecnicismo relativo a la historia o argumento de la obra,
según la traducción habitualmente adoptada para μῦθος en el caso del *Ars Poetica*

I Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὐ ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις
2 τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη.

3 Καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἔστιν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον.
4 Ὅρθότατα, ἔφην, ὑπέλαβες, καὶ οἶμαι σοι ἤδη δηλοῦν ὃ ἔμπροσθεν
5 οὐχ οἶός τ' ἦ, ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη
6 ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας
7 αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ εὗροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα ποιεῖν ἐν διθυράμβοις· ἡ δ'
8 αὖ δι' ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ
9 μοι μανθάνεις.

10 Comprende, pues –dije yo–, que resulta lo contrario cuando, eli-
11 minando lo que hay del poeta [*i. e.* narrador] entre los parlamentos,
12 dejas solo estos, alternantes¹¹.

13 Esto –dijo– lo comprendo, pues es lo que pasa en la tragedia.

14 Lo has captado –dije– perfectamente, y creo que ya te puedo dejar
15 claro lo que antes no he podido: que, de la poesía y la relación de his-
16 torias, unas se dan enteramente por representación, como, según has
17 dicho, la tragedia y la comedia; otras, mediante la narración del propio
18 poeta, que encontrarás de modo excelente, pienso, en los ditirambos¹²;
19 otras, en cambio, mediante ambas, tanto en la poesía épica como, a
20 menudo, en otras, si me comprendes. (*Respublica*, III.394b4-c5)

21 de Aristóteles (ver García Yebra 1974: 496). Como señaló Adam en nota *ad loc.*:
22 «μυθολόγων is said so as to include writers of μῦθοι in prose: cf. 394b and II 365e»
23 (1902: I, 144). En cuanto a μίμησις, mantengo la traducción por ‘representación’,
24 pero aquí combinando las acepciones de ‘acto de hacer algo patente a la concien-
25 cia mediante palabras o figuras’ y de ‘ejecución de una obra dramática’.

26 11. Es decir, se deja únicamente el diálogo de los personajes.

27 12. El ditirambo era, en principio, un tipo de himno coral en honor de Baco /
28 Dioniso, que se recitaba en los festivales dramáticos de Atenas. Sin embargo, Platón
29 se refiere, de forma más amplia, a aquella poesía lírica que, como las odas de Pínda-
30 ro o Baquilides (siglo V a. C.), refería mitos, leyendas u otros sucesos de forma pu-
ramente narrativa, sin partes dialogadas. Solo en fechas tardías perdió el ditirambo
esta condición, según atestigua Aristóteles, *Problemata*, XIX.15, 918b18-20 (véanse
las notas *ad loc.* de Adam, 1902: I, 147; Shorey, 1930-1935: I, 230; Emlyn-Jones y
Preddy, 2013: I, 254-255).

1 Como expresa este pasaje, la composición épica, frente a la líri-
2 ca (τὰ μέλη, según la llama el propio Platón), abarca tanto narración
3 (ἀπαγγελία, διήγησις) como representación (μίμησις), es decir, consta
4 de partes enunciadas por la voz del narrador y partes enunciadas di-
5 rectamente por los personajes. No obstante, más allá de esta diferencia
6 (que no siempre pervive en la lírica posterior ni es imprescindible en la
7 épica), la narración épica, según ya hemos visto en Aristóteles, se suje-
8 ta a razón o argumento (λόγῳ), lo que explica luego con más detalle:

9 περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους
10 καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν
11 ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος
12

13 En cuanto a la representación narrativa y en verso [*i. e.* la epope-
14 ya], es necesario que las historias se construyan como en las tragedias,
15 dramáticas y según una sola acción completa, que comporte un prin-
16 cipio, un medio y un fin’. (*Ars Poetica*, 1459a17-20)

17 La diégesis ha de estar, por tanto, dotada de una trama, esto es,
18 organizada en torno al surgimiento y resolución de un conflicto, lo que
19 no es imprescindible en el caso de la, digamos, anecdota lírica. Por otro
20 lado, esta última es, como se desprende de lo dicho por Platón, emi-
21 nentemente subjetiva, en tanto que subordinada al yo lírico o vista des-
22 de su perspectiva¹³, mientras que la narración épica es objetiva, no en
23 términos epistémicos, sino de focalización, ya que se centra en su objeto:
24

25 13. Respecto de la poesía coral griega a la que se refiere Platón, lo comentaba
26 ya Bowra (1935: 58): «Unlike Homer, the choral poets felt called to make statements
27 about the life and behaviour [...]. It also contained personalities. The poet could
28 speak freely about himself or the members of his choir». Sobre esta caracterización
29 de la lírica en general, baste con recordar la síntesis de Marchese y Forradellas (1986:
30 244), conforme al *consensus studiosorum*: «Desde la antigüedad, la lírica es la forma
poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el

1 el personaje esforzado (σπουδαῖος) y sus acciones. En virtud de estas
2 consideraciones y retomando la caracterización de Segre, puede con-
3 cluirse que el poema épico tiene como componentes formales la métrica
4 (preferentemente en una sola variedad de versos largos) y el desarrollar
5 una narración dotada de trama (diégesis), en la que alternan la voz del
6 narrador (incluido el estilo indirecto) y la de los personajes, mientras
7 que su componente temático básico son las acciones de un héroe esfor-
8 zado (el que es capaz de tomar las armas contra un mar de dolores), diri-
9 gidas, como pedía Bowra, por la búsqueda del honor mediante el riesgo.

10 En el caso de «Tenacidad» se cumple el requisito métrico, porque
11 está compuesto en alejandrinos, que es uno de los versos narrativos por
12 excelencia de la tradición hispánica, debido sobre todo a su uso en la
13 cuaderna vía, como ha estudiado con detalle González-Blanco (2010).
14 En cuanto a su solemnidad, baste recordar lo señalado por Navarro
15 Tomás (1974: 88): «Estas diferencias bastan en efecto para que el compás
16 del hemistiquio alejandrino sea en general algo más breve que el del
17 octosílabo, aunque por otra parte la suma de tiempos de sus dos hemis-
18 tiquios preste al conjunto el carácter de un verso extenso y grave». En
19 cuanto a la alternancia de diégesis y mímesis, en «Tenacidad» no se da
20 diálogo, únicamente habla el yo lírico. Sin embargo, su voz es al mismo
21 tiempo narradora y apelativa, porque se dirige al tú lírico (incluso me-
22 diante cierta fuerza ilocutiva), de modo que, en este aspecto, el poema
23 no sería completamente ajeno a la forma específicamente épica.

24 Respecto del plano del contenido, podría negársele al poema di-
25 cha adscripción por el sesgo, digamos, canalla, de los designios y
26 la actitud misma del protagonista, por más que él mismo sea ma-
27 nifiestamente σπουδαῖος. Dicho sesgo, sin embargo, no tendría por
28

29 centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico
30 con que se determina la experiencia del yo».

1 qué desmerecer *per se* de tal condición. ¿No es el mismísimo Ulises
2 tildado de πολῦμητις ‘artero’ y πολῦτροπος ‘asendereado; mañoso’¹⁴,
3 un héroe cansado (en palabras de Arturo Pérez-Reverte, 2001) con su
4 toque lumpen *avant la lettre*?¹⁵ Si se recuerda que la máxima prover-
5 bial rusa «риск - благородное дело» (*risk-blagoródnnoïe delo*, ‘el riesgo
6 es una acción noble’) circula especialmente en el mundo del hampa¹⁶,
7

14. Ver, respectivamente, *Iliada* XXI.335 y *Odisea*, I.1 y X.330. Homero lo emplea
8 en su sentido prístino; el figurado se lo aplica Platón, *Hippias minor*, 364e5.

15. Escribe: «el verdadero héroe es aquel que, consciente de su destino, viaja,
9 navega, pelea lúcido –la lucidez es condición imprescindible para todo auténtico
10 héroe cansado– bajo un cielo desprovisto de dioses propicios. Me refiero a Ulises,
11 rey de Itaca, el de los muchos caminos [= πολῦτροπος]. El escritor añade una re-
12 flexión que aquí también resulta pertinente: «En Ulises y en su aventura descubrí
13 de modo consciente, por primera vez, todos los elementos que nutren la literatura
14 de aventuras y también la vida misma; tal vez porque son los que reinan en el
15 corazón y en la memoria del ser humano, del mismo modo que todos los ingre-
16 dientes de treinta siglos de literatura –espero que sepan ustedes disculparme la
17 cita culta– estaban ya contenidos en la *Poética* de Aristóteles» (véanse además las
18 declaraciones recogidas por Ocón, 2003: 106). También «Horkheimer y Adorno
19 hablarán de que Ulises es el primer héroe moderno en el sentido [de] que trata a
20 todos los demás como cosas y al final él solo se salva, pero ella significa en el fondo
21 que él también se ve a sí mismo como cosa, como nada, como nadie, como él se
22 autodenomina al cíclope Polifemo, la autoconservación del sí mismo» (Temprado,
23 2007: 9). Este mismo autor da otra visión de esa modernidad, más cercana a lo que
24 aquí planteo: «Ulises no le saca gran partido a esa armadura de fabricación divina
25 pues se distingue en la guerra por su habilidad para la emboscada y su talento
26 para el ardid oportuno. Pero él es el más digno sucesor de Aquiles, aunque sea un
27 héroe de tipo distinto, menos fiado en la violencia que en la astucia. Se ha dicho
28 de Ulises que es un héroe moderno o ilustrado, porque ya no pretende cambiar
29 el mundo con sus grandes hazañas, como otros héroes más antiguos, sino que se
30 contenta con sólo volver a su casa sabio y señero, enriquecido por sus experiencias
del mundo» (4). Recuérdese, finalmente, que Luis Alberto de Cuenca da su propia
lectura de la *Odisea* en *El héroe y sus máscaras* (1991: 72-99).

16. La expresión es de uso coloquial general (con el sentido de ‘merece la pena
correr el riesgo’), pero entonces suele presentar un tono irónico (Ožégov y Švedova,

1 puede admitirse que, por alejado que pueda parecer a primera vista
2 del repertorio épico tradicional, el propósito del yo lírico satisface, en
3 términos funcionales, los requisitos del género. Así se desprende, en
4 fin, de las palabras del propio poeta: «Sin duda el delincuente tiene
5 también su aura heroica, y entre todos los delincuentes son los piratas
6 y los gánsters quienes más *glamour* y más frescas imágenes aportan a
7 su profesión» (Cuenca, 1991: 13).

8 Ahora bien, pese a que el protagonista de «Tenacidad» sea esfor-
9 zado, tenga un propósito arriesgado, recurra a la mimesis al referir
10 sus propias palabras e incluso emplee un tipo de «verso heroico»¹⁷,
11 el componente narrativo del poema no satisface las condiciones del
12 argumento épico, puesto que no desarrolla una trama. Esta, no obs-
13 tante, se halla en el texto en estado embrionario o, si se prefiere, se
14 manifiesta de modo elusivo. Dicho en otros términos, tenemos la pró-
15 tasis o planteamiento y la építesis o nudo; solo falta la catástasis o
16 desenlace (el propósito está bien claro, la cuestión es ejecutarlo). Esto
17 podrían parecer meras excusas para traer el agua del poeta al molino
18 del crítico, si no fuera porque, ciertamente, el poema contiene en sí
19 un microrrelato y, en consecuencia, puede englobarse, en virtud de los
20 demás rasgos analizados, en el ámbito de lo épico.

21 1992: s. v. риск; Epiškin, 2010: s. v. риск, § 1). Su uso en el argot marginal se puede
22 ejemplificar con una de las muchas frases célebres surgidas de una popularísima
23 miniserie policiaca soviética, *Mesto vsterči izmenit' nel'zjá* = *El lugar del encuentro*
24 *no se puede cambiar* (dir. Stanislav S. Govoruxin, 1978-1979), cuando uno de los
25 miembros de la banda de la Gata Negra (*Čiornaia koška*), perseguida por los pro-
26 tagonistas, apoya la decisión de ir a rescatar a uno de sus compinches preso: «Риск
27 - благородное дело! Нас всех когда-нибудь укокошат!», '¡El riesgo es una acción
28 noble! ¡A todos se nos van a cargar algún día!'. Agradezco a Ganna Goncharova sus
29 precisiones sobre este punto.

30 17. Retomo la expresión áurea empleada, por ejemplo, por Cervantes: «Todos
esos tres libros —dijo el cura— son los mejores que en verso heroico en lengua caste-
llana están escritos» (*Quijote*, I, 6).

1 Llegados a este punto, tampoco es cosa de forzar la tipología. Que-
2 de claro que, aplicando el criterio argumental a rajatabla, no se pueda
3 hablar de épica en la poesía de Cuenca, en cuya producción no hay
4 poemas estrictamente diegéticos. Ahora bien, resulta innegable que
5 parte de su obra se impregna, por los medios ya vistos u otros que
6 abordaré sucintamente a continuación, de una tonalidad épica. Así
7 pues, la porción «épica» de la producción poética de Luis Alberto es
8 más bien una manifestación de lo que, siguiendo a Menéndez Pidal y
9 los estudiosos del romancero, podría calificarse de poesía épico-lírica,
10 que don Ramón caracterizaba así:
11

12 Intuición; liricidad, dramatismo. El estilo épico tradicional no
13 gusta de la narración trabada; tiende a una visión intuitiva, instantá-
14 nea, inmediata. Cuando prolonga una relación de sucesos, desarticula
15 sus partes con transiciones bruscas, pues suprime selectivamente todo
16 lo narrativo inesencial; introduce en cambio tonalidades líricas emo-
17 tivas, reiteraciones, enumeraciones simétricas, exclamaciones. Por eso
18 desde el siglo pasado se califica ese estilo narrativo de baladas o ro-
19 mances con el adjetivo de *épico-lírico* o *lírico-épico*. Verdad es que tam-
20 bién las baladas manejan mucho el diálogo con otros recursos dramá-
21 ticos, de modo que tanto pueden decirse impregnadas de dramatismo
22 como de liricidad. Usan del uno y de la otra para sustituir la narración
23 discursiva, propia de la épica, mediante una visión directa, rápida y
24 viva, del suceso que tratan; por eso pudiéramos adoptar con ventaja la
25 denominación de estilo *épico-intuitivo*. (Menéndez Pidal 1953: I, 60)

26 La propuesta pidaliana cuadra especialmente a la modalidad épica
27 de la poesía de Cuenca, donde, en efecto, desaparece «todo lo na-
28 rrativo inesencial», que es complementado por «tonalidades líricas
29 emotivas». Lo primero se produce por la escueta, pero no menos efec-
30 tiva presentación de los elementos diegéticos, reducidos a los aspectos

básicos que al lector le permiten reconstruir mentalmente la trama. La segunda, por la implicación del yo lírico y por el uso de una imagería preñada de evocaciones y, en su caso, de símbolos. Dicho en otros términos, la «intuición; liricidad, dramatismo» se consiguen combinando la elusión de elementos argumentales más complejos y la alusión a figuras y acciones conocidas, que, mediante la generación de un intertexto común al poema y a la memoria del lector, permite sintetizar acciones y caracterizaciones¹⁸. Para no quedarnos en meras generalizaciones, que siempre corren el riesgo de la vaguedad impresionista o de la extensión abusiva, pasemos a analizar algunos ejemplos que permitan apreciarlo¹⁹.

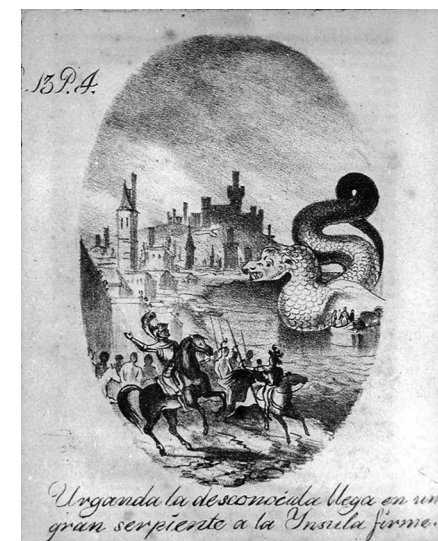
Ejemplifica buena parte de lo dicho el poema «Urganda la Desconocida», incluido en *El hacha y la rosa*. El título nos introduce ya en el ámbito de la alusión intertextual, pues, como es notorio, corresponde a la *sabidora* o maga que actúa como mentora de Amadís en el libro de caballerías consagrado a sus aventuras, la cual, además, se convirtió en el paradigma de las sabias encantadoras características del género (Cuesta Torre, 2014: 340-341, 349, 353-357 y 361-364).

18. Retóricamente, la alusión y la elusión son formas de la perífrasis, es decir, de la referencia velada o indirecta, pero la primera parte de la mención expresa de algo que hace pensar en el referente aludido (por ejemplo, *el vencedor de Mühlberg* para hablar de Carlos V) y la segunda precisamente de su evitación (Lázaro Carreter, 1968: 319; ver Marchese y Forradellas, 1986: 22). Para la intertextualidad en la segunda etapa de la poesía de Cuenca, ver Lanz (2000) y, en relación con la temática que aquí me ocupa, Marc Martínez (2010).

19. Dado que podría esperarse un mayor número de alusiones en la primera etapa poética de Cuenca, los poemas que paso a analizar corresponden a la segunda, la denominada «de línea clara», caracterizada por una notable reducción del culturalismo y del romanticismo irracionalista, a favor de un marcado componente vivencial, lo que no quiere decir autobiográfico, y también con frecuente ironía (a la que se va sumando una creciente nostalgia), todo ello expresado en metros de impecable ritmo clásico (ver al respecto Lanz 1991 y 1994; y Suárez Martínez, 2010).

«Urganda la desconocida llega en una gran serpiente a la Ynsula firme».

Dibujo de José Sánchez Gerona
(1874-ca. 1927). Madrid,
Biblioteca del Ateneo, sign. 2372.



Con esta rúbrica, al lector se le despiertan ya todas las expectativas vinculadas al género caballeresco (sobre el cual baste aquí con remitir a Cuenca, 1975), como manifestación de la literatura no solo heroica, sino también fantástica. No obstante, esta maga no se presenta a lomos de un vestiglo ni mediante cualquier otro recurso de la vieja tramoya épico-caballeresca (imagen 1), sino que aparece, bajo la lluvia, «Sin medias. Va desnuda / debajo de un exótico impermeable / que finge ser la piel de un tigre» (vv. 4-6), con una indumentaria de corte fetichista que evoca la moda de la época de la «Movida» y en particular alguna de las canciones de la Orquesta Mondragón, varias de cuyas letras son obra de nuestro poeta (Cuenca, 2008). Este componente erótico es la parte que conecta con el yo poético y le da la dimensión lírica; la épica viene expresada en la función profética, que es una de las que Urganda desempeña en el *Amadís* (Beltrán, 1997) y en su progenie literaria (incluidos, a estos efectos y por antífrasis, los preliminares del primer *Quijote*). La profecía no corresponde a ninguna

de las que pronuncia Urganda en el *Amadís de Gaula*, pero sí se sitúa en la línea de las circunstancias extraordinarias que, en el libro de caballerías, como en tantos otros relatos de raigambre mítica, rodean al nacimiento del héroe²⁰:

*Este será la gala de los héroes
de su tiempo, la flor de los amantes.
Hará que los tiranos se estremezcan
y será el paladín de los humildes.
Dará cima a las más altas hazañas.*

(vv. 13-17)

La caracterización que se desprende de las palabras de Urganda refleja bien la visión ideal del héroe épico-caballeresco, que es, en definitiva, la que tiene el propio poeta (como veremos), pese a la deliberadamente lata y abarcadora que ofrece en el prólogo de *El héroe y sus máscaras*: «Para mí un héroe es un hombre ilustre y famoso, o el que lleva a cabo una acción heroica, o el personaje principal de cualquier obra literaria» (1991: 11). El inocente sueño del niño, «(Con la edición de Coci por almohada, / el niño duerme, ajeno a su destino)» (vv. 21-22), descansa, en paradoja más cervantina que amadisiana, sobre su propio futuro fijado y materializado en forma de «Los quatro libros del Uirtuoso cauallero Amadis de Gaula: Complidos», salidos de las prensas zaragozanas de Jorge Coci en 1508 (imagen 2).

20. Para el caso concreto de Amadís, ver Cacho Blecua (1979); para el mitema en general, Ranke (1922); para su presencia en la épica, Bowra (1952: 94-95).

Frontispicio con viñeta xilográfica del
Amadís de Gaula, Zaragoza,
Jorge Coci, 1508;
ejemplar único: British Library,
C.20.E.6.



Los quatro libros del Uirtuoso cauallero Amadis de Gaula: Complidos.

El guiño bibliófilo no se agota en la evocación erudita, sino que, alcanzando naturaleza simbólica, suscita una reflexión más trascendente e incluso potencialmente inquietante, sobre la inmutabilidad del destino. Sin embargo, de la inconsciente inocencia del infante, tanto como de la lucidez de su profetisa, se desprende, no la angustia del *fatum* incontrastable, el que lleva, por concatenación y convergencia inexorables de causas a efectos (ἐξ ἀνάγκης, πρὸς ἀνάγκην) al abrumador desenlace trágico, ya sea en la patética (en su sentido prístino) indagación de Edipo (el primer investigador conocido de un asesinato), ya en la sucesión de desmanes y desdenes del viaje del *Titanic* (cuya milimétrica acomodación a las pautas de la ὑβρις nos haría dudar de su realidad histórica, en caso de ser un relato conocido por antiguos anales y no por la prensa coetánea), sino el júbilo del

1 destino asumido como vocación personal, en su significado etimoló-
2 gico de *uocatio* o ‘llamamiento’, ya sea por parte de la deidad (como
3 asunción de la *uoluntas Dei*) o del propio cosmos (como adecuación a
4 la *harmonia mundi*). El héroe goza de *amor fati*, pero este no condu-
5 ce solo a la resignada aceptación del destino que traduce la máxima
6 germánica *wyrd bið ful áræð* = ‘el hado es perfectamente sabio’ (es
7 decir, que sabe lo que se hace)²¹, sino a la exultación del verdadero
8 σπουδαῖος, en cuyo caso el hado y el esfuerzo no se oponen, sino que
9 se combinan para reforzarse, porque, como reza el proverbio latino,
10 *audentis Fortuna iuuat*²².

11 Otro poema que ejemplifica, aunque con distintos matices, estos
12 mecanismos es «Red Sonja» (*El hacha y la rosa*, 19), todo un himno al

14 21. Agradezco a Verónica Cebollada el haberme llamado la atención sobre esta
15 máxima, aplicada al nostálgico y resignado protagonista de *The Wanderer*, v. 5b, y
16 hoy hecha celebre por ser el lema de Uhtred de Bebbanburg, el protagonista de las
17 *Saxon Stories* de Bernard Cornwell y de su adaptación televisiva por la BBC, *The Last*
18 *Kingdom*. Aunque *wyrd* es seguramente un nombre común en esta frase (‘hado’ o
19 ‘destino’), podría tratarse un nombre propio, correspondiente a Urðr entre las Nornir
20 de la mitología nórdica, el equivalente germánico de las Moiras o Parcas (Bosworth
21 y Toller, 1899: 1288, s. v. «wyrd», § IIIa). El sentido de *áræð* es problemático, dado que
22 solo se documenta en esta máxima. Morfológicamente es el participio pasado del
23 verbo *árædan*, que significa ‘aconsejar; discernir’, ‘conjeturar; profetizar’, ‘determinar;
24 preparar’ y ‘leer’ (Bosworth y Toller, 1899: 48; Toller, 1921: 46). Dado el aparente sen-
25 tido de la frase, tradicionalmente se ha entendido como ‘determinado, fijado; inexo-
26 rable’, aunque Toller (1921: 45) solo recoge un dubitativo «Resolute (?)». Sin embargo,
27 *aræd* (con la primera vocal breve) está documentado como sustantivo con el sentido
28 de ‘consejo’ y como adjetivo con el de ‘sagaz, prudente’ (Bosworth y Toller, 1899: 48),
que tomo como base para la traducción ofrecida, en la hoy creciente línea de interpre-
tación de este pasaje en paralelo con el verso 455b de *Beowulf*: «*Gæð ā wyrd swā hīo sceal*» = ‘la fortuna va siempre como debe’ o ‘como es correcto’.

29 22. La transmite en esta forma Virgilio, *Aeneis*, X.284, y como «audentes deus
30 ipse iuuat» Ovidio, *Metamorphoses*, X.586. Sobre la connivencia épica del destino y
del esfuerzo, véase Montaner (2017).

1 héroe (Martínez, 2010: 531), que en este caso viene personificado no
2 en una figura de la tradición literaria, sino en una heroína de cómic,
3 algo que no extraña en un autor que ha dedicado una de sus escasas
4 incursiones en la narrativa a estos *Héroes de papel* (1990)²³:

5 *Los querías tanto a los héroes,*
6 *tanto soñabas con sus compañeras,*
7 *que te parecía imposible*
8 *que fuesen sólo emblemas o símbolos*
9 *para explicar el mundo.*
10 *¡Cómo quisieras que tuviesen ojos,*
11 *labios y dientes, piernas, brazos!*
12 *Y, sobre todos, ella,*
13 *la que viene de lejos para velar tu sueño,*
14 *la que triunfa y se marcha,*
15 *Sonja la Roja, la rival de Conan.*

16 El personaje evocado, Red Sonja (cuyo epíteto deriva de su me-
17 lena pelirroja), es un personaje de la factoría Marvel que hizo su
18 primera aparición como deuteragonista en el número 23 de *Conan*
19 *the Barbarian*, aparecido en febrero de 1973, la cual se inscribe en la
20 tradición de las Amazonas y otras mujeres guerreras presentes tanto
21 en algunas tradiciones épicas (Bowra 1952: 490-492; Montaner, 1988:
22 160-173) como en la caballerescas (Marín 1989, 2007 y 2010), aun-
23 que en este caso el tipo más cercano sea probablemente la *skjaldmær*
24 de las sagas nórdicas (literalmente, ‘muchacha / doncella [*mær*] con
25 escudo [*skjald(ar)*’]; Zoëga, 1910: 377). Como la mayoría de ellas,
26 pero de forma aún más patente, el personaje de Marvel posee una

28 23. La pasión del autor por el género la ha estudiado Merino (2013 y 2019, en
29 este volumen), con mención al poema citado, que apareció previamente en *El otro*
30 *sueño* (1987), p. 21, donde se titulaba «Sonja la Roja».

marcada dimensión erótica, sin perder por ello un ápice de su ímpetu guerrero (como puede apreciarse en la imagen 3)²⁴.



Duelo a muerte entre Red Sonja y Conan por la única página restante del *Book of Skelos*. Portada, por Frank Thorne, de «The Battle of the Barbarians», séptima y última entrega de las consagradas a Red Sonja en la revista *Marvel Features*, 7, 1 de noviembre de 1976.

Esa dimensión la relaciona implícitamente con la presentación de Urganda en el poema precitado y de nuevo establece una vinculación

24. «Citing a number of factors –her fiery red hair and equally fiery personality, the nearly impossible challenge of having to defeat her in fair combat in order to win her affections, and (most of all) her memorable choice of attire– Red Sonja was ranked first in Comics Buyer’s Guide’s *100 Sexiest Women in Comics*». Advértase, no obstante, que «Red Sonja did not always wear a scale mail bikini. In her first comic book appearance in Marvel’s *Conan the Barbarian* title, artist Barry Windsor-Smith drew the character wearing a scale mail shirt and shorts. However, this relatively modest mode of dress did not last long. In the introduction to the Red Sonja Adventures Volume 1 collection released by Dynamite Entertainment, editor Roy Thomas explained that a Spanish artist named Esteban Maroto submitted an uncommissioned illustration of Red Sonja wearing a far sexier bikini version of the armor. This occurred while Thomas was editing the magazine *Savage Sword of Conan*, and it inspired Thomas to have the character redesigned. Soon afterward, Red Sonja appeared for the first time wearing what is now known as the “silver metal bikini”, and this quickly became her signature look» (las citas proceden de la página web oficial del personaje, <http://www.redsonja.com/history/>).

con el yo lírico en un plano íntimo²⁵. Sin embargo, no es únicamente este factor, frente a lo que ocurría en aquel caso, el que establece aquí la referencia y la relación personales, porque la atracción admirativa es doble, hacia la doncella y hacia la guerrera. En conjunto, es la percepción de la heroicidad la que constituye el centro vital de la experiencia poetizada. Sucede así en parte por el carácter elusivo de la alusión²⁶, que la hace solo captable por quien conozca directamente al personaje gráfico; pero, sobre todo, porque la implicación personal procede de los recuerdos sentimentales del primer contacto del autor con los héroes, de modo que resulta palpable en todo el poema, con sus dos emociones combinadas: la exaltación del panegírico y la nostalgia de la elegía.



«Often she would stand upon the walls of Troy».
Cromolitografía de Walter Crane,
en *The story of Greece told to boys and girls*
(ca. 1910), de Mary Macgregor.

25. Me valgo en lo que sigue de la terminología neuro-fenomenológica de Sacks (1985), cuyas expresiones originales inglesas son, respectivamente, «personal reference», «personal relation», «living centre», «personal involvement», «memories» y «emotion». Del importante concepto de «centro vital», Sacks (1985: 189) ofrece la siguiente caracterización (en negativo, por exigencias del caso analizado): «But he had no relation to these eidetic recordings—they were ‘a-centric’, to use Richard Wollheim’s term, without him, without anyone, or anything, as a living centre. There seemed little or no emotion in such memories».

26. Para la alusión elusiva y la elusión alusiva, véase Ballester (2001).

1 El poeta, sin embargo, es capaz también de distanciamiento paró-
2 dico, como demuestra «Teichoscopia», poema de *Por fuertes y fronteras*
3 (1996: 22-23), cuyo título refleja el de τεῖχοςκοπία²⁷ dado por los esco-
4 liastas a la escena del libro III de la *Ilíada* (imagen 4) que se parafrasea
5 humorísticamente en el poema. Para apreciar cabalmente la elabora-
6 ción poética de Cuenca sería preciso hacer una comparación detallada
7 de su poema con el texto homérico original, pero no hay aquí lugar
8 para ello²⁸. Baste con señalar que la bella entre las bellas hace comen-
9 tarios de sarcástica comadre y que Príamo, el noble caudillo troyano,
10 se conforma a su parecer como bonachón y algo senil suegro. Sirva de
11 ejemplo, por entroncar con aspectos ya vistos, la presentación de Ulises:

13 «Y ese otro de ahí, de firme pecho
14 y anchos hombros, que va y viene nervioso
15 por el campo, las manos a la espalda
16 como quien trama algo? ¿quién es ése?»
17 «Odiseo de Ítaca, un fullero
18 de quien nadie se fía, un sinvergüenza».
19 «¡Caramba con los griegos!», piensa Príamo.

(vv. 18-24)

22 La evocación de la arquetípica Troya, la ciudad épica por antono-
23 masia, permite incorporar a este somero repaso de las técnicas épico-
24 líricas las relativas al cronotopo. Este concepto, introducido por el

26 27. Literalmente ‘observación [σκοπία] desde la muralla [τεῖχος]’ (Liddell y
27 Scott, 1968: 1767).

28 Remito a los análisis de Lanz (2000: 256-258) y Suárez Martínez (2010: 257-
28 282), en su detenido estudio de la extensa e intensa presencia de la materia clásica
29 en la obra poética de Cuenca. En una línea pareja a la del poema citado se sitúa
30 «Helena: palinodia», de *El hacha y la rosa*, 71.

1 filósofo ruso Úxtomskii en trabajos de 1925 y 1927-1929, considera «el
2 espacio en relación orgánica con el tiempo y las condiciones del tiem-
3 po» (1927-1929, ed. 2000: 389) y surge de una reinterpretación de los
4 conceptos tradicionales a la luz de la teoría de la relatividad y, en par-
5 ticular, del «espacio-tiempo» tetradimensional de Minkowski²⁹. Este
6 concepto fue adaptado por Baxtín (1937-1938) a los estudios literarios
7 «como categoría formal-sustantiva de la literatura» para designar la ar-
8 ticulación formal y funcional entre el espacio-tiempo del relato y lo re-
9 latado. Esta articulación se convierte, además, en una marca generica:
10 «Se puede decir directamente que el género y la variedad generica se
11 determinan justamente por el cronotopo» (ed. 1986: 121). De aquí que
12 la alusión a determinado cronotopo, como el de la Troya homérica (es
13 decir, arcaica) incidan sobre la adscripción épica. No obstante, guarda
14 aún mayor importancia para comprender el «estilo épico-intuitivo»
15 (por retomar la expresión pidaliana) un aspecto del planteamiento ini-
16 cial de Úxtomskii (1927-1929, ed. 2000: 342):

17 Desde la perspectiva del cronotopo ya no hay puntos abstractos,
18 sino sucesos vivos e imborrables de la existencia; aquellas relaciones
19 (funciones) mediante las cuales expresamos las leyes de la existencia
20 ya no son líneas curvas abstractas en el espacio, sino «líneas del mun-
21 do» que unen los eventos que han pasado hace mucho tiempo a los
22 eventos de un momento dado y, a través de ellos, a los eventos del
23 futuro que se desvanecen a lo lejos.

26 29. «Y, por cierto, lo que veo aquí es una adquisición extraordinaria para el pen-
27 samiento humano en un concepto tan preciso y al mismo tiempo brillantemente
28 concreto como “cronotopo”, que reemplaza las viejas abstracciones de “tiempo” y
29 “espacio”, de modo que «un flujo continuo de eventos se puede representar como
30 una trayectoria en un cronotopo (es decir, en una conexión regular de coordenadas
espacio-temporales)» (Úxtomskii, 1927-1929, ed. 2000: 342 y 347).

1 Estos «sucesos» o «eventos» (*sobytiia*) constituyen, pues, centros
2 vitales (en el sentido dado por Sacks) que conforman los nodos de
3 una red que va del pasado al futuro. En el caso literario, cada pun-
4 to del cronotopo es, pues, el resultado y, por ende, el catalizador de
5 una experiencia viva e imborrable, que funciona mediante el intertex-
6 to, pues, como señala Lanz (2000: 267), retomando a Wittgenstein,
7 «en cada palabra subyace una tradición que revive a cada momento
8 en la lectura, el texto ya no es un punto solitario en el espacio, sino
9 que se transforma en un lugar argumental, en una espesura donde el
10 mestizaje es lo dominante y no existe origen, sino infinitud». Estas
11 consideraciones pueden aplicarse perfectamente, para el aspecto aquí
12 analizado, al caso de Bizancio:

13
14 Recuerdo haber leído de pequeño un libro de Karl Dieterich, *Fi-*
15 *guras bizantinas*, que se tradujo al castellano por la década de los
16 veinte. Fue una lectura muy importante para mí. Desde entonces me
17 he sentido atrapado por Bizancio. ¿Mundo de héroes o de antihéroes?
18 Lo único que sé es que las gestas están ahí, incluidas las traiciones,
19 y que el Imperio de Oriente no careció de poderosas personalidades.
20 (*El héroe y sus máscaras*, 1991: 13)³⁰

21 De aquí surgen, además de media docena de ensayos de *El héroe*
22 *y sus máscaras* (1991: 129-163), y otro, «Fantasías bizantinas», de *Bazar*
23 (1995: 53-64), algunos poemas épico-líricos como «Caída de Bizancio
24 en poder de los godos (380 A. D.)» y «El espartario», ambos de *El otro*
25 *sueño*, 46-47. El primero se basa en el apasionante concepto de lo con-

26
27 30. Se trata del helenista alemán Karl Gustav Dieterich (1869-1935), experto en
28 literatura e historia bizantinas y en literatura neogriega. La obra citada es *Byzan-*
29 *tinischen Charakterköpfen* (Leipzig, 1909), cuya traducción española por Emilio R.
30 Sadia fue publicada en Madrid, por la Revista de Occidente (en los talleres de la
Tipografía Artística), en 1927.

1 trafactual, interesante como (arriesgada) herramienta de indagación
2 historiográfica, por medio del silogismo hipotético, y relacionado con
3 elaboraciones conceptuales de tanto calado como los mundos posibles
4 de la lógica modal y los mundos paralelos o universos múltiples de la
5 física teórica (Murphey, 2009: 50-54 y 61-65, 155-156). En este caso, la
6 situación inicial es el avance de los godos y sus aliados, quienes, co-
7 mandados por Fritigerno, jefe de los tervingios, derrotaron en la bata-
8 lla de Adrianópolis (378) al ejército del emperador Valente, que murió
9 en combate. Tras esta situación, los invasores se dirigieron hacia la ca-
10 pital del Imperio Romano de Oriente con intención de tomarla. En el
11 universo factual, Bizancio (ya para entonces Constantinopla) resistió
12 el embate godo, que, tras dos años de luchas y negociaciones, fue neu-
13 tralizado por el nuevo emperador, Teodosio I el Grande, quien logró,
14 finalmente, entrar en la ciudad el 24 de noviembre de 380 (McDowell,
15 2011: 81-84). En cambio, en el universo contrafactual del poema, lo
16 que se produce dicho año es la conquista goda de la capital:

17
18 *Han abierto las puertas de la Ciudad. Los bárbaros*
19 *adelantan diez siglos el curso de la historia*³¹.
20 *No habrá eunucos que rijan los destinos del orbe*³².
21 *Basilio Diyenís no teñirá su espada*
22 *con sangre sarracena. Balduino de Flandes*

23
24 31. Se refiere a la caída de Constantinopla ante las tropas otomanas de Mehmed
25 II el 29 de mayo de 1453.

26
27 32. «Eunuchs (sing. ἐκτομῆς) played an important role in the church, the army,
28 and the civil administration. [...] Rare at the time of Constantine I, eunuchs acqui-
29 red importance during the reign of Constantius II in conjunction with the growth
30 of the bureaucratic system; Julian's attempt to restrict the role of eunuchs failed.
They retained important positions through the 11th C., but were pushed out of the
highest posts under the Komnenian dynasty, as aristocratic ideology with its vene-
ration of manliness became dominant» (Kazhdan, 1991: s. v. «eunuchs»).

no será proclamado emperador³³. Vasiliev
no escribirá dos tomos agobiados de citas³⁴.
Los ojos de Teodora no asombrarán al mundo³⁵.



Retrato de la emperatriz Teodora.
Detalle de los mosaicos del coro
de la basílica de San Vital de Rávena,
realizados antes del año 547.

33. La proclamación del caudillo cruzado Balduino IX, conde de Flandes, como emperador del *Imperium Romaniae* o Imperio Latino de Constantinopla (erigido tras la conquista de Bizancio el 13 de abril de 1204) tuvo lugar el 16 de mayo de dicho año. El nuevo monarca falleció en 1205, como prisionero del zar búlgaro Kaloján, tras haber sido derrotado en una nueva batalla de Adrianópolis, librada el 14 de abril de dicho año.

34. Se trata del erudito bizantinista ruso (emigrado a Estados Unidos) Aleksandr Aleksándrovič Vasil'iev (1867-1953), autor de una célebre *Istóriia Vizantiiskoï imperii*, en dos volúmenes, redactada en ruso en 1925 y publicada en inglés como *History of the Byzantine Empire* (1929-1935). Una traducción española de la edición francesa, realizada por Juan G. de Luaces, revisada y anotada por Juan Ramón Masoliver, se publicó en Barcelona en 1946.

35. Hubo varias emperatrices bizantinas de este nombre, pero la más célebre es la esposa de Justiniano I (junto al que reinó entre 527 y 548), una de las personalidades más influyentes del Imperio Romano de Oriente, canonizada por la Iglesia Ortodoxa, que la celebra el 14 de noviembre. Su efigie es bien conocida por estar representada en los famosos mosaicos de San Vital de Rávena (imagen 5). A Teodora dedicó Luis Alberto de Cuenca uno de los ensayos bizantinos de *Las máscaras del héroe* (1991: 144-150)

En esta evocación de lo que no habría sucedido en un universo contrafactual sin Imperio Bizantino, las alusiones épicas, que alcanzan a la propia (supuesta) conquista goda, a la otomana y a la «franca», tienen como centro indiscutible la figura de Vasilios Diyenís Akritis (Βασίλειος Διγενής Ἀκρίτης), héroe del poema homónimo, para cuya caracterización cedo la palabra al propio poeta:

Basilio —la faceta bizantina del campeón eterno— es hijo del emir musulmán de Edesa y de Irene, una hija del estratego bizantino Andrónico Ducas raptada por aquél. Vivimos en una época en la que mahometanos y griegos se toleran conceptualmente, se hacen la guerra caballerescamente y tienden a enamorarse de las mujeres de sus adversarios. [...] El espíritu de tolerancia reinante hace que nuestro Basilio no vacile en proclamar con orgullo su doble origen (*Di-yenís*) en su apodo. El segundo sobrenombre, *Acritas*, viene a ser simplemente «fronterizo». (1991: 24)³⁶

El segundo poema, «El espatario», es un canto a la camaradería forjada en la hermandad de las armas (que pueden leerse tanto en sentido literal como metafórico). El título apela a un tecnicismo historiográfico no recogido por los diccionarios generalistas del español. Se trata de la hispanización del griego *σπαθάριος* (etimológicamente, un portador de *σπάθη* 'espada'), en principio designación genérica de un guarda armado³⁷, pero en griego bizantino específicamente un miembro de la guardia imperial³⁸. En este poema, el yo y el tú lírico

36. Ver, en conjunto, 24-29 y 1995: 58-64. Sobre la epopeya de Diyenís en comparación con la épica medieval hispánica, ver Bádenas (2004).

37. Liddell y Scott (1968: 1623), Chantraine (1968-1980: 1031); Bailly (1963) no recoge el término.

38. Du Cange (1688: II, col. 1415): «Σπαθάριος, *Spatharius*, *Armiger*. [...] Σπαθάριος τοῦ βασιλέως, in Apophtegm. Patr. in Pœmebe num. 14»; Trapp (1994-

1 (posiblemente ambos *σπαθῆριοι*) comparten un pasado común, que
2 precipita el recuerdo. La veteranía desencadena la nostalgia, en una
3 evocación propia de «héroes cansados», como Ulises o incluso aún
4 más que el buscador de Ítaca (ver *supra*):

5
6 *Salud, noble espartario, viejo amigo.*
7 *Salud, vetustos muros, alacenas*
8 *vacías, ceremonias olvidadas.*
9 *Salud a ti, adversario de otro tiempo,*
10 *rival íntimo, huésped de las horas*
11 *que le robamos a la muerte juntos,*
12 *cuando el mundo era joven y cambiábamos*
13 *bailarinas y golpes en la calle.*
14 *Salud, viejo espartario. No te dejes*
15 *vencer por la amargura de una boca*
16 *sin dientes y un puñal enmohecido.*
17 *El mar sigue riendo, y las heridas*
18 *de la amistad no cicatrizan nunca.*

19 En los dos ejemplos antecedentes, el cronotopo característico tiene
20 una base histórica, pero, en tanto que marca genérica, puede desem-
21 peñar la misma función cualquier espacio-tiempo literario, como su-
22 cede en el poema «La amazona de Mordor» (de *Por fuertes y fronteras*,
23 57), cuyo título remite al *locus horrois* (una región volcánica situada

24 2017: II, n.º 68442): «σπαθῆριος, ὁ „Schwertträger“, Angehöriger der Leibgarde». En el Imperio Romano de Oriente existían espartarios de los gobernadores provin-
25 ciales y del emperador. Estos últimos se convirtieron en una dignidad honoraria,
26 los βασιλικοὶ σπαθῆριοι ‘espartarios imperiales’ (cuya insignia era una espada con la
27 guarnición dorada), mientras que las funciones de guardia palatina las realizaban
28 los οἰκειακοὶ σπαθῆριοι o ‘espartarios de la casa (imperial)’, que para el siglo XII ha-
29 bían pasado a ser meros guardas del palacio, sin relevancia cortesana (Bury, 1911:
30 21-23, 27, III-III, 120-122; Kazhdan, 1991: s. v. «spatharios»).

al este de Gondor) controlado por el maligno Sauron en *The Lord of the Rings* (1954-1955) de Tolkien, hacia el que se dirige la protagonista:

Esa amazona rubia que cabalga
por las grises colinas y los yermos
de Mordor; esa chica que ha dejado
atrás la primavera y se dirige
al país de la noche permanente,
donde el señor del mal gobierna.

(vv. 1-6)

Tras un dolido *quæsitum* (al lector implícito) del yo lírico y narra-
dor, se advierte que lo que parecía el inicio de un relato de *high fantasy*,
resulta ser en realidad una alegoría:

Esa mujer dorada que galopa
de espaldas a la luz y a la belleza,
persiguiendo sin tregua ni reposo
al oscuro jinete que la rompe
de amor y la consume de deseo,
al enemigo de su alma.

(vv. 13-18)

Se cumple aquí otra de las observaciones de Baxtín (1986: 122): «El
cronotopo [...] determina (en su mayor parte) también la imagen de
una persona en la literatura; esta imagen es siempre significativamente
cronotópica». En este caso, es la mención de Mordor la que sostiene
toda la construcción metafórica que permite expresar en términos épi-
cos una tragedia de la vida cotidiana. Resulta aquí de perfecta aplica-
ción lo señalado por Martínez (2010: 539) sobre la presencia de lo épico
en nuestro autor:

1 En definitiva, en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca se
2 construye un sujeto proteico que pasa del ocultamiento culturalista
3 de los principios a la revelación falsamente autobiográfica de sus últi-
4 mos libros, que adopta los distintos, rostros del héroe, adornado con
5 casco griego, yelmo medieval o sombrero de investigador privado. En
6 los poemas que hemos evocado, ese héroe le declara la guerra al *spleen*
7 cotidiano, negándolo con su refugio épico, que a menudo se ubica en
8 la isla temporal del Medievo. En efecto, ¿por qué conformarse con
9 una poseía de las sensaciones estáticas de un presente tedioso cuan-
10 do se puede construir una epopeya moderna, cínica y fascinada y
11 fascinante a un tiempo? Esta parece ser la aspiración de la poesía de
12 Luis Alberto de Cuenca, una poesía narrativa (uno de los mitemas
13 esenciales del héroe es la acción), una nueva epopeya sin ambicio-
14 nes políticas ni totalizantes, que cuenta las hazañas mínimas, a veces
15 grandiosas, otras ridículas, de un héroe con cualidades de epigramá-
16 tico que se obstina en no dejarse engullir por lo real.

17 Sin embargo, esa epopeya con visos de epigrama no se despliega
18 en la amplia fluencia del río caudaloso, sino que se concentra en la
19 más recogida, pero también más vivaz, del río de montaña y aun del
20 arroyo de sinuosos y esquivos meandros o de rápidos e incluso cas-
21 cadas vertiginosas. El lector advertido reconocerá aquí el contraste
22 personificado históricamente en Apolonio de Rodas y Calímaco de
23 Cirene (ver Clúa, 2004: 29-31), poeta este último al que Luis Alberto
24 de Cuenca consagró su tesis doctoral y al que editó en (1974-1976) y,
25 en colaboración con Brioso Sánchez, en (1980). Lo hizo de nuevo más
26 adelante, precisamente junto con las *Argonáuticas* de Apolonio de Ro-
27 das, en traducción de Carlos García Gual (1996).

28 La obra de Calímaco, junto con el resto de la poesía alejandrina
29 (*stricto latoque sensu*), constituye uno de sus modelos poéticos fun-
30 damentales, como ha estudiado Suárez Martínez (2010: 49-60). Esto

1 permite relacionar el fenómeno mencionado con un proceso que se ad-
2 vierte en la poesía helenística: «All this together points us into the line
3 of insertion of a love affair within an epic narration (ἐπύλλιον) more
4 than into subjective elegy» (Clúa, 2004: 25). El término ἐπύλλιον es pro-
5 piamente un diminutivo de ἔπος, por lo que designaba, en principio,
6 un poema épico breve (Bailly, 1963: 793-794; Chantraine, 1968-1980:
7 362; Liddell y Scott, 1968: 1623). Sin embargo, el epilío se convirtió en
8 época alejandrina en un género distinto³⁹, el cual hibridaba elementos
9 épicos y elegíacos, desarrollando una narración de temática amorosa,
10 interrumpida por parlamentos y digresiones, y trufada de alusiones
11 mitológicas. Ciertamente, el epilío helenístico es un tipo de composi-
12 ción mucho más extenso y más netamente narrativo que los poemas de
13 Cuenca, pero, en la medida en la que se opone al poema épico en sen-
14 tido estricto y priman en él la intensión sobre la expansión, amén de
15 las influencias citadas, puede considerarse que los poemas épico-líricos
16 de nuestro autor constituyen una reinención del epilío como poema
17 breve alusivo y elusivo, partícipe de la gesta épica, pero con un neto
18 componente lírico que, aunque a veces se vincula al idilio, lo hace más
19 a menudo a la elegía o al epigrama⁴⁰. En este renovado epilío, el papel
20 desempeñado en su modelo helenístico por las referencias mitológicas
21

22 39. El carácter del epilío helenístico ha generado una larga polémica, sinteti-
23 zada por Clúa (2004) y que muestra varias de las lacras habituales de la disciplina
24 (indefinición de los conceptos, anfibología terminológica, apriorismo en las carac-
25 terizaciones generales y subjetivismo en las apreciaciones particulares). Entresaco de
26 la misma los elementos que resultan más fundados.

27 40. Compárese la definición de Marchese y Forradellas (1986: 134): «EPILIO.
28 Poema breve de género mítico o narrativo y de cuidadosa elegancia expresiva,
29 cultivado sobre todo por los poetas helenísticos (Calímaco, Teócrito, Mosco), en
30 confrontación con los autores de largos poemas épicos. Como género ha vuelto
a ser cultivado por la última poesía, acaso debido a la influencia combinada de
Hölderlin, Cernuda y Kavafis».

lo cumplen también las demás remisiones intertextuales, como ha quedado de manifiesto en las páginas precedentes. Tal caracterización corresponde plenamente a los ejemplos ya vistos y a otros poemas algo más extensos que la mayoría de los citados (y en los que no es posible detenerse aquí) como «El caballero, la muerte y el diablo» o «La princesa y el dragón», ambos de *Por fuertes y fronteras*, 56 y 68-69, y el primero (inspirado en el grabado homónimo de Durero, imagen 7) estudiado en detalle por Martínez Fernández (2007).



Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, calcografía de 250 × 190 mm, grabada en 1513.

Esta condición híbrida o, en términos de Baxtín, dialógica, del epilío luisalbertiano está en consonancia con lo que se aprecia en el conjunto de la poesía hispánica de lo que llevamos del tercer milenio: «Lo real retorna en fragmentariedad o en la elipsis, por ejemplo. Por otra parte, esta huida del realismo acotado —al modo experiencial, incluso— no implica al mismo tiempo una huida de lo narrativo, sino la convivencia o el contagio entre diferentes niveles de discurso» (Bagué y Santamaría, 2013: 20). Ahora bien, ¿cómo encajar este género en el ambiente de

desencanto *fin de siècle* que permea la poesía del momento, en una coyuntura caracterizada como «malos tiempos para la épica», según proclama desde el título el volumen coordinado por Bagué y Santamaría (2013)? Según dichos autores, en la poesía reciente «la ironía contribuye a la desmitificación de la epopeya, degradada en pequeños relatos fragmentarios y antiheroicos» (Bagué y Santamaría, 2013: 25), lo que parece ciertamente la antítesis de lo que sucede en el epilío de Cuenca, donde el antihéroe puede adquirir tintes heroicos (conforme a un paradigma de héroe alternativo, como en la novela negra) y en el que la ironía se integra sin estridencias, como se ha visto al hablar de «Tenacidad». No obstante, la precisión siguiente, «Esta perspectiva disolvente favorece una contraépica que reescribe la *épica subjetiva* de la otra sentimentalidad» (Bagué y Santamaría, 2013: 25), revela que posiblemente estemos hablando de cosas distintas, porque unir en una misma proposición *épica* y *poesía de la experiencia* (tal y como aquí se ha explicado la primera y como la segunda se entendía en los años noventa del pasado siglo) constituye un verdadero oxímoron⁴¹. En todo caso, parece que Luis Alberto

41. El ensayo se cierra con otra afirmación igualmente discutible desde una caracterización no-vacía de la épica: «Frente a los malos tiempos para la lírica, a los que cantaron Brecht y Golpes Bajos, es hora de volver a las pequeñas historias que aspiran a contar nuestra época. La intuición estética ha tardado más de tres décadas en decodificar el mensaje que Lyotard cifró en aquel remoto informe titulado *La condición postmoderna* (1979): definitivamente, estos son malos tiempos para la épica» (Bagué y Santamaría, 2013: 32). Dejando aparte la deriva preceptista (que cada uno poetice como le plazca), justamente la preconizada dimensión narrativa es la condición necesaria, aunque no suficiente, para esa épica que se considera fuera de temporada. La apreciación se basa, al parecer, en confundir *épica* con *epopeya* en su sentido (derivado) de ‘épica de lo grandioso’, como creo que se desprende de lo dicho unas pocas líneas antes: «la pérdida de entidad de las grandes epopeyas ha conducido desde la *poesía de ficción* de los años ochenta y noventa hasta la *poesía de fusión* de comienzos del tercer milenio» (p. 32), si bien soy incapaz de establecer el sentido de la frase, más allá del juego de palabras. Por isotopía, puede deducirse

1 también hubiese percibido (con bastante antelación y en un sentido más
2 literal) esa destemplanza épica en el ambiente, según se ve en «España»
3 (*El otro sueño*, 50):

4 *Es un lugar muy triste que ha prohibido los héroes*
5 *y ha dejado pudrirse las rosas del escándalo.*
6 *Siempre he vivido en él. No sé si en otra parte*
7 *habrá tantos borrachos y chicas tan espléndidas.*
8 *Es sólo un lugar pobre que ha perdido su alma*
9 *sin ganar nada a cambio, un lugar sin futuro,*
10 *un puñado de tierra desunido y estéril.*
11 *Por él daría mi sangre hasta la última gota.*

12 Este panorama sí puede calificarse en rigor de contraépico y anti-
13 heroico. No obstante, en medio de esa *wasted land*, ese gris páramo
14 yermo como el Mordor por donde transita la rubia amazona, el verso
15 final ofrece una nota de color, «la derramada rosa de mi sangre mortal»
16 (dicho sea con Gimferrer), solo que aquí, afortunadamente, solo
17 en potencia. Ese color es el de la voluntad heroica con la que «to take
18 arms against a sea of troubles», por retomar a Hamlet; la misma que
19 manifiesta, en fechas más recientes, «Juncos heroicos», un poema de
20 *Cuaderno de vacaciones* (2014: 28):

21 *A la luz de la madre luna*
22 *se ve un río de piedras blancas*
23 *y juncos verdes que se inclinan*

24

25 que esa supuesta epopeya corresponde a lo que a continuación se llama «la lógica
26 narrativa de los metarrelatos» que, al parecer, «carece de interés para quienes han
27 rechazado una interpretación lineal del mundo y han optado por ordenar sus pen-
28 samientos en redes asociativas». Demostrar que esta proposición carece, en puridad,
29 de sentido, me exigiría un espacio del que no dispongo; baste ahora con recomendar
30 el antídoto de Sokal y Bricmont (1998).

y se ofrecen al paseante.
Cada junco es una metáfora
del héroe que llevamos dentro,
del paladín de lo humildes
que no tiembla ante los malvados.
Y busca damas en apuros
desde el río de piedra blancas
para salvarlas y salvarse,
a la luz de la madre luna.

Estos juncos, marginales y en apariencia frágiles, pero casi irrompi-
bles en su flexibilidad, simbolizan para el poeta la pervivencia del he-
roísmo. Al final, siempre queda espacio para la redención, mientras se
busque (según la máxima de Bowra) el honor a través del riesgo, aunque
a veces sea solo –y ya es bastante– el riesgo de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Ars Poetica*, ed. R. Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965.
ADAM, James, *The Republic of Plato: edited with critical notes, commentary*
and appendices, Cambridge, Cambridge University Press, 1902, 2 vols.
BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, y Alberto Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la*
épica: Última poesía escogida (2001-2012), Madrid, Visor Libros, 2013.
BÁDENAS, Pedro, «La épica española y la épica de Diyenís», en *El eco de*
la épica en las literaturas y el folclore hispánicos, ed. P. Bádenas y E.
Ayensa. Athīna / Barcelona, Acrinet / Reial Acadèmia de Bones Lle-
tres, 2004, pp. 41-52.
BAILLY, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*, 26.^a ed. rev. L. Séchan, Pie-
rre Chantraine *et al.*, Paris, Hachette, 1963.

1 BALLESTER, Xaverio, «Metafora, metonimia y », *Myrtia*, 18, 2003, pp.
2 143-162.

3 БАХТИН, Михаил Михайлович, «Формы времени и хронотопа в романе:
4 Очерки по исторической поэтике» [1937-1938], en *Литературно-*
5 *критические статьи*, Moscú, Xudožestvennaia Literatura, 1986,
6 pp. 121-290.

7 BELTRÁN, Rafael, «Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave
8 profética en la literatura de caballerías», en *The Medieval Mind: His-*
9 *panic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. I. Macpherson y R.
10 Penny, London, Tamesis, 1997, pp. 21-47.

11 *Beowulf: A Dual-Language Edition*, ed. H. D. Chickering Jr., New York,
12 Anchor Books, 1977.

13 BOSWORTH, Joseph, & Thomas Northcote Toller, *An Anglo-Saxon Dic-*
14 *tionary*, Oxford, Clarendon Press, 1898.

15 BOWRA, Cecil Maurice, *Tradition and design in the Iliad*, Oxford, Cla-
16 rendon Press, 1930.

17 —, *Ancient Greek Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1935.

18 —, *Heroic Poetry*, London, MacMillan, 1952.

19 —, *Homer and His Forerunners*, Edinburgh / London, Thomas Nelson
20 and Sons, 1955.

21 —, *Primitive Song*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968. [Versión es-
22 pañola: *Poesía y canto primitivo*, trad. C. Agustín, Barcelona, Antoni
23 Bosch, 1984].

24 —, *Homer*, London, Duckworth, 1972.

25 BURY, John Bagnell, *The imperial administrative system in the ninth cen-*
26 *tury, with a revised text of Kletorologion of Philotheos*, London, Henry
27 Frowde, for the British Academy, 1911.

28 CACHO BLECUA, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Ma-
29 drid/Zaragoza, Cupsa/Universidad de Zaragoza, 1979.

1 CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Ma-
2 drid, RAE, 2015, 2 vols.

3 CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: his-*
4 *toire des mots*, Paris, Klincksieck, 1968-1980, 4 tomos en 1 vol.

5 CLÚA SERENA, José Antonio, «The contraposition between ἔπος and
6 ἐπῶλλον in Hellenistic poetry: status quaestionis», *Anuario de Estu-*
7 *dios Filológicos*, 27, 2004, pp. 23-39.

8 CUENCA, Luis Alberto de (ed.), *Calímaco: Epigramas*, Madrid, Sociedad
9 Española de Estudios Clásicos, 1974-1976; publicado por entregas
10 (con paginación propia) como suplemento 6 de *Estudios Clásicos*,
11 18.71-73, 1974; 19.74-76, 1975, y 20.77, 1976.

12 —, *Floresta española de varia caballería*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

13 —, (ed.), *Cantar de Valtario*, Madrid, Siruela, 1987a [Reedición: Ma-
14 drid, Rey Lear, 2012; y con introd. y notas de A. M.^a Jiménez Garni-
15 ca, Madrid, Gredos, 1998].

16 —, *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987b.

17 —, *Héroes de papel*, Madrid, Anaya, 1990 [Reedición con ilustraciones de
18 Miguel Ángel Martín, Madrid, Rey Lear, 2011].

19 —, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.

20 —, *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

21 —, *Bazar: Estudios literarios*, Zaragoza, Lola Editorial, 1995.

22 —, *Hola, mi amor, yo soy el lobo y otros poemas de romanticismo feroz*,
23 Madrid, Rey Lear, 2008.

24 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor, 2014.

25 —, y Máximo Briosio Sánchez (ed.), *Calímaco: Himnos, epigramas y frag-*
26 *mentos*, Madrid, Gredos, 1980.

27 —, y Carlos García Gual (ed.), *Apolonio de Rodas: El viaje de los Argonau-*
28 *tas / Calímaco: Himnos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.

29 CUESTA TORRE, María Luzdivina, «Magos y magia, de las adaptaciones
30 artúricas castellanas a los libros de caballerías», en *Señales, Portentos*

1 y *Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Rena-*
2 *cimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 325-366.

3 DU CANGE, Charles du Fresne, Sieur, *Glossarium ad Scriptores mediæ et*
4 *infimæ Græcitatís*, Lyon, sumptibus Anissoniorum, Joannis Posuel et
5 Claudii Rigaud, 1688, 2 vols.

6 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Reescrituras: “El caballero, la

7 muerte y el diablo” de Luis Alberto de Cuenca», *Itinerarios*, 6, 2007,
8 pp. 263-281 [En red].

9 EMLYN-JONES; CHRISTOPHER, John; y WILLIAM, Preddy (ed.), *Plato: Re-*
10 *public*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.

11 EPIŠKIN, Nikolái Ivánovič, *Исторический словарь галлицизмов русского*
12 *языка*, Moskvá, Slovarnoie izdatel'stvo ÉTS, 2010.

13 GARCÍA YEBRA, Valentín (ed.), Ἀριστοτέλους περί ποιητικῆς = *Aristotelis*
14 *ars poetica* = *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974.

15 GONZÁLEZ-BLANCO GARCÍA, Elena, *La cuaderna vía española en su mar-*
16 *co panrománico*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

17 KAZHDAN, Alexander P. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*,
18 Oxford, Oxford University Press, 1991, 3 vols.

19 HOMERO, Ὅμηρου Ἑπη: Ἰλιάς; Ὀδυσσεΐα, ed. Paulus Cauer, Lepizig, Insel,
20 1921.

21 LANZ, Juan José, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Antorcha
22 de Paja, 1991.

23 —, «Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *La*
24 *llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida,
25 Editora Regional de Extremadura, 1994, pp. 123-157.

26 —, «En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en
27 la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista Hispánica Mo-*
28 *derma*, 53.1, 2000, pp. 242-268.

29 LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, 3.^a ed.,
30 Madrid, Gredos, 1968.

LIDDELL, Henry G., y Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, ed. rev. 1
H. S. Jones y R. McKenzie, supl. por E. A. Barber *et al.*, Oxford,
Clarendon Press, 1968. 2

MACDOWALL, Simon, *El ocaso de Roma: Adrianópolis*, trad. O. Poveda
Guillén, Madrid, Osprey, 2011 [Original inglés de 2001]. 3

MARC MARTÍNEZ, Isabelle, «Mitos y mundo medieval en la obra de Luis
Alberto de Cuenca», en *Mito y mundo contemporáneo: La recepción de*
los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporá-
nea, ed. J. M. Losada, *Kleos*, 19, 2010, pp. 529-540. 4

MARCHESE, Angelo, y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica*
y terminología literaria, Barcelona, Ariel, 1986. 5

MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Aproximación al tema de la virgo bellatrix
en los libros de caballerías», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94. 6

—, «La doncella andante en los libros de caballerías españoles (I): ante-
cedentes y delimitación del tipo», en *Actas del XI Congreso Interna-*
cional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24
de septiembre de 2005), ed. A. López Castro y L. Cuesta Torre, León,
Universidad de León, 2007, vol. 2, pp. 817-825. 7

—, «La doncella andante en los libros de caballerías españoles (II): la
libertad imaginada», *eHumanista*, 16, 2010, pp. 221-239 [En red]. 8

MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Al-
berto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*
a Tintín, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133. 9

—, «La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca», en *«Haré un*
poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca,
ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp.
511-531. 10

MONTANER, Alberto, *El recontamiento de al-Miqdâd y al-Mayâsa: Edi-*
ción y estudio de un relato aljamiado-morisco aragonés, Zaragoza, Ins-
titución «Fernando el Católico», 1988. 11

1 —, «Rufo astrólogo en *La Austriada*», en *Adivinos, médicos y profesores*
2 *de secretos en la España Áurea*, ed. Folke Gernert, Toulouse, Presses
3 universitaires du Midi, 2017, pp. 175-189.

4 —, y Eva Lara, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en
5 *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura*
6 *españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 33-184.

7 MURPHEY, Murray G., *Truth and History*, New York, SUNY Press, 2009.

8 NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*,
9 3.^a ed. rev., Madrid, Guadarrama, 1974.

10 OCÓN GARRIDO, Rocío, «Conversación con Arturo Pérez-Reverte», *Es-*
11 *paña Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 16.1, 2003, pp.
12 99-112.

13 OVIDIO, *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Leipzig, Teubner, 1981.

14 OŽÉGOV, Sergéi Ivánovič, y Natáliia Īul'ievna Švedova, *Толковый*
15 *словарь русского языка*, Moskva, Azbukovnik, 1992.

16 PÉREZ-REVERTE, Arturo, «El doblón del capitán Ahab», *El País: Suple-*
17 *mento Babelia*, 10 de septiembre de 2001 [Reedición en: *El doblón*
18 *del capitán Ahab: Artículos y entrevistas en torno a «La carta esférica»*,
19 Madrid, Suma de Letras, 2001; y en *Los barcos se pierden en tierra*,
20 Madrid, Alfaguara, 2011, pp. 153-161].

21 PLATÓN, *Hippias minor*, en *Platonis opera: Tomus III Tetralogias V-VII con-*
22 *tinens*, ed. J. Burnet, Oxford, Clarendon Press, 1903, St I.363a-376c.

23 —, *Platonis Respublica*, ed. S. R. Slings, Oxford, Clarendon Press, 2003.

24 RANKE, Otto, *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer psy-*
25 *chologischen Mythendeutung*, 2.^a ed., Deuticke, Leipzig, 1922 [Versión
26 española: *El mito del nacimiento del héroe*, trad. E. A. Loedel, Barce-

27 lona, Paidós, 1991.]

28 SACKS, Oliver, *The Man Who Mistook his Wife for a Hat and Other Clini-*
29 *cal Tales*, ed. rev., New York, Simon & Schuster, 1985.

30

SHOREY, Paul (ed.) *Plato's Republic*, Cambridge/London, Harvard Uni-
versity Press/William Heinemann, 1930-1935, 2 vols.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, ed. J. Bate y E. Rasmussen, Hound-
mills, Macmillan, 2008.

SILES, Jaime, «El héroe y sus máscaras», en *Luis Alberto de Cuenca*, ed.
M. Vilas, *Poesía en el Campus*, 20, 1992, pp. 15-16.

SOKAL, Alan, y Jean Bricmont, *Intellectual impostures*, London, Profile
Books, 1998 [Versión española: *Imposturas intelectuales*, trad. J. Car-
les Cambridge/London, Harvard University Press/William Heine-
mann, Paidós, 2008].

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis*
Alberto de Cuenca, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

TEMPRADO ESTRANA, Manuel, «La ilustración de Ulises: Lectura de la
Odisea a la luz de la dialéctica de la ilustración de Horkheimer y
Adorno», *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 52, 2007, pp. 1-24.

TOLLER, Thomas Northcote, *An Anglo-Saxon Dictionary: Supplement*,
Oxford, Clarendon Press, 1921.

TRAPP, Erich (ed.), *Lexikon zur byzantinischen Gräzität, besonders des 9.-*
12. Jahrhunderts, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaf-
ten, 1994-2017, 2 vols.

ЎХТОМСКІЙ, Aleksēi Aleksēievič, «О хронотопе» [1925], en Ўхтомскіі
(2002: 67-71).

—, «От двойника к собеседнику (1927-1929)», en Ўхтомскіі (2002:
335-391).

—, *Доминанта: Статьи разных лет. 1887-1939*, pról. L. Sokólova,
Sankt Peterburg, Piter, 2002.

VIRGILIO, *Aeneis*, ed. G. Biagio Conte, Berlin / New York, De Gruyter,
2009.

ZOËGA, Geir Tómasson, *A Concise Dictionary of Old Icelandic*, Oxford,
Clarendon Press, 1910.

«SI FUESE LUIS ALBERTO DE CUENCA, QUE LO SOY»:
LA REESCRITURA DE CECCO ANGIOLIERI

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

LA poesía de Luis Alberto de Cuenca es una fiesta de la intertextualidad, pues presenta guiños polifónicos con un alcance y una variedad de gran fuerza. Con razón, la crítica ha explorado diversas teselas de este mosaico libresco: si los modelos clásicos están a la cabeza (Suárez Martínez, 2010, entre otros), en la poética cuenquista hay lugar para ciertos patrones del Siglo de Oro (Dadson, 2005; Sánchez Jiménez, 2018; Sáez, 2019), un poco de Bécquer (Fiddian, 1993) junto a un mucho de Borges (Sáez, 2018a) y algún que otro guiño a un selecto manojo de colegas de pluma (especialmente Gil de Biedma y Gimferrer), amén del cine (Letrán, 2015; Bagué Quílez, 2018), la novela negra y el cómic (Merino, 2013), entre otras muchas cosas que interesan para quien «nada de lo humano le es ajeno», que diría el otro¹.

El eclecticismo de esta escritura marcada por el signo de la intertextualidad y la reescritura configura un poliédrico universo cultural, en el que se aprovechan tanto ingredientes populares como elitistas de acuerdo con una concepción integral de la cultura que se modula con

1. De modo general, ver los panoramas de Gómez-Montero (1993) y Lanz (2000), más Ciorte y Lucas (2015), junto con las recomendaciones de lectura de Cuenca (2011 y 2016) y otros ensayos de interés (1978 y 1999: 129-242).

varios tonos de poemario en poemario (Letrán, 2005: 175). En buena ley, queda mucho por descubrir en la rica cantera de la poesía cuenquista, y, de entre todas las cartas de la baraja apenas se dice nada de la impronta italiana pese a que llega hasta Gabriele d'Annunzio (ver las ideas de Ponce Cárdenas, 2019, en este volumen). Ahora bien, tal vez valga la pena reflexionar sobre un pequeño botón de intertextualidad privilegiada, que Luis Alberto de Cuenca establece con Cecco Angiolieri mediante una nueva y juguetona versión de un soneto que *per se* merece un lugar en la historia de las letras italianas.

DOS INGENIOS DE SONRISA FÁCIL

Y es que Cecco Angiolieri (1260-1312) es un poeta de los buenos con una vida novelesca –y un punto disoluta– a quien se suele tener por una suerte de Mr. Hyde marginado del *dolce stil novo* (Varela-Portas de Orduña, 2000: 7) por su carácter cómico y juguetón, y acerca del que circulan mil y una leyendas que han distorsionado un tanto la realidad de la cosa, al tiempo que en una suerte de compensación le han ganado un lugar en la escena de los personajes dignos de interés². Más allá del gancho de las fábulas exageradas que corren de boca en oreja y de ciertas polémicas protagonizadas por el poeta –con puyazos a Dante y todo–, hay un manojo de buenas razones que explican este interés luisalbertiano, ya que comparten varios rasgos capitales: el alto componente intertextual es una estupenda puerta de entrada, que engancha de maravilla con el gusto por la burla y la parodia con todo motivo y *topoi* al alcance de la mano, para seguir con el cuidado y travieso uso de una suerte de máscara que favorece la imbricación

2. Un perfil del poeta en Maier (1947).

1 de vida y obra para retorcer los límites de la ficción y lograr de paso
2 acercar los textos al receptor, que se encuentra con una poesía del *hinc*
3 *et nunc*, esto es, con poemas cómico-realistas y la estética de la expe-
4 riencia, respectivamente³.

5 La relación de Luis Alberto de Cuenca con la poesía de Cecco An-
6 giolieri es una historia de amor de las buenas, que comienza como un
7 rayo y gana fuerza con el paso del tiempo hasta llegar a una aguda
8 reescritura, con un par de capotes de por medio: en el principio están
9 los iniciales elogios de diferentes traducciones, primero con el comen-
10 tario personal «Un soneto de Cecco Angiolieri» en una columna del
11 diario *ABC* (29.10.1996) luego reciclado en *Señales de humo* (1999: 165-
12 166), que vendría a hacer juego con una crítica literaria en *El Cultural*
13 (23.08.2008) de una traducción de una antología de poesía lírica italiana
14 (Alvar y Lucía Megías, 2008) (Cuenca, 2008) y que valen como prole-
15 gómenos de lujo para la mediación representada por las dos versiones de
16 sendos sonetos de Angiolieri en una compilación poética de varios *en*
17 *hommage* a Cecco (Scrimieri y Varela-Portas de Orduña, 2000: 76-79)⁴.

18 Por si fuera poco, hay que decir que esta pasión italiana cuenta con
19 un tercero de película, que viene de otro de los vicios mayores del poeta:
20 aunque no se diga a las claras, se adivina que esta afición por la poesía
21 de Angiolieri ha contado con la mediación de lujo de las *Vies imaginaires*
22 (1896, que incluye una biografía del ingenio italiano, «poète haineux»)
23 de Marcel Schwob, otro escritor muy querido por Luis Alberto de
24 Cuenca del que ha traducido una serie de *récits* (*La croissade des enfants*,
25 1896) y al que dedica un par de poemas («Los dos Marcelos» y «El libro

26
27 3. Para una introducción a la poesía cuenquista y su lugar en la época, ver Ira-
28 vedra (2016: 379-384) y Sáez (2018b).

29 4. Justamente, Olay Valdés (2017: 24) llama la atención sobre este poema como
30 ejemplo de la faceta traductora luisalbertiana como cañamazo previo para la crea-
ción poética.

de Monelle», en *El hacha y la rosa*, 1993), amén de hacerle un claro guiño
desde el título de *El reino blanco* (2010) para redondear la cosa.

Como decía, todo comienza con una pareja de poesías amorosas,
que Luis Alberto de Cuenca traduce con gracia en lo que puede te-
nerse como un ensayo para el jugueteo posterior donde ya se libera
radicalmente del modelo:

Cecco Angiolieri,
«Non vorrebbe però a nessun patto rinnamorarsi di Becchina»
(*Il Canzoniere*, núm. 64)

*Sed i' fossi costretto di pigliare
tra d'essere 'n inferno o 'nnamorado,
sed i' non mi pugnasse a consigliare,
unque Dio non perdoni 'l mi' peccato;
per ch' i' non posso creder né pensare
che sia neun dolor addolorato
maggio, ch' i' ho sofferto per amare
quella che m'ha d'Amor sì spaurato.
Ma, s'io prendessi di rinnamorarmi,
in questo modo mi v' accordarei:
ch'Amor dovesse 'n prima sicurarmi
di quella, che m'ha mort' anni fa sei,
che non dovesse su' pregio tornarmi;
se non, lo 'nfern' a gran boce cherrei.*

Versión de Luis Alberto de Cuenca,
«No querría de ningún modo volver a enamorarse de Becchina»

*Si me viese obligado a elegir
entre estar en infierno o enamorado,
si en ello a pensar no me parase,*

I	<i>nunca Dios me perdone mi pecado;</i>
2	<i>porque creer no puedo ni pensar</i>
3	<i>que existe algún dolor más doloroso</i>
4	<i>que el que yo he padecido por amar</i>
5	<i>a la que de Amor tanto me ha espantado.</i>
6	<i>Pero, si me volviese a enamorar,</i>
7	<i>antes lo pactaré de esta manera:</i>
8	<i>que debería Amor asegurarme</i>
9	<i>que a la que me mató seis años hace</i>
10	<i>no volveré a tenerla yo en aprecio;</i>
11	<i>si no, pediré a gritos el infierno.</i>
12	
13	Cecco Angiolieri,
14	«E ricorda quanto ella lo fece patire con le sue infedeltà»
15	(<i>Il Canzoniere</i> , núm. 65)
16	
17	<i>Qual uomo vuol purgar le sue peccata,</i>
18	<i>sed e' n' avesse quanti n' ebbe Giuda,</i>
19	<i>faccia pur sì, ched egli abbia una druda,</i>
20	<i>la qual sia d' un altr' uomo 'nnamorata.</i>
21	<i>Se non gli secca 'l cuor e la curata,</i>
22	<i>mostrandosi di lui cotanto cruda,</i>
23	<i>ch' e' mi sia dato d' una spada gnuda,</i>
24	<i>che pur allotta sia arrotata.</i>
25	<i>Potrebbono già dir: «Tu come 'l sai?».</i>
26	<i>I li risponderai che l' ho provato,</i>
27	<i>chè per la mia sciagura una n' amai,</i>
28	<i>la qual ha il cor d' un altro sì piagato,</i>
29	<i>che mi facea trar più rata e più guai,</i>
30	<i>che non fa l' uom quand' è verrucolato.</i>

	Versión de Luis Alberto de Cuenca,	I
	«Recuerda todavía cuánto le hacía sufrir ella con su infidelidad»	2
		3
	<i>Si purgar quiere un hombre sus pecados,</i>	4
	<i>puedan ser estos más que los de Judas,</i>	5
	<i>que no dude en echarse una amante</i>	6
	<i>que esté enamorada de otro hombre.</i>	7
	<i>Si no le da un ataque al corazón</i>	8
	<i>viéndola a ella tan cruel con él,</i>	9
	<i>sea entonces, entonces yo golpeado</i>	10
	<i>con espada desnuda y afilada.</i>	11
	<i>Podrán decir: «¿Y tú cómo lo sabes?».</i>	12
	<i>Yo les responderé que lo he probado,</i>	13
	<i>pues para mi desgracia quise a una</i>	14
	<i>que tanto ha herido el corazón de otro</i>	15
	<i>que a mí me trae más ayes y lamentos</i>	16
	<i>que los que lanza un hombre torturado.</i>	17
		18
	Sin entrar en muchos pormenores, la fidelidad es la norma de las	19
	versiones luisalbertianas, excepción hecha de ciertas selecciones léxicas	20
	(el cambio «druda», ‘esclavo, servidor fiel’, por «amante» del segundo	21
	poemita, con todo su sentido) y algunos otros pocos cambios (v. 11 del	22
	primero) que –con la desaparición de la rima a la cabeza– tratan de	23
	ofrecer el poema más natural posible ⁵ .	24
		25
		26
		27
		28
		29
		30

5. Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía. Sobre las estrategias traductoras de Luis Alberto de Cuenca, ver en general Lanz (2018).

CON todo el frescor de la renovación viene la reescritura cuenquista en *Cuaderno de vacaciones* (2014), en perfecto diálogo con el soneto, tanto en la cara original como en la cruz castellanizada, de la que puede conocer al menos las dos versiones consignadas (la una por admiración y amistad, la otra por vecindad en el libro a varias plumas)⁶:

Cecco Angiolieri,
«Quei che vorrebbe fare se...»
(*Il Canzoniere*, núm. 98)

*S' i' fosse foco, arderei'l mondo;
s' i' fosse vento, lo tempesterei;
s' i' fosse acqua, i' l' annegherei;
s' i' fosse Dio, mandereil' en profondo;
s' i' fosse papa, sare' allor giocondo,
che tutti' i cristiani imbrigherei;
s' i' fosse 'mperator, sa' che farei?:
a tutti mozzarei lo capo a tondo.
S' i' fosse morte, andarei da mio padre;
s' i' fosse vita, fuggirei da lui:
similmente faria da mi' madre.
S' i' fosse Cecco, com' i' sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui.*

6. La traducción de Guinda se reproduce en dos textos de Luis Alberto de Cuenca (1996 y 1999: 165-166), mientras la otra se encuentra en la misma colectánea poética antes señalada (Scrimieri y Varela-Portas de Orduña, 2000: 100-101). Más sobre la intertextualidad en este poemario se encuentra en Lanz (en prensa).

*Si fuese fuego, quemaría el mundo;
si fuese viento, lo arrasaría;
si fuese agua, lo inundaría;
si fuese Dios, lo enterraría.
Si fuese papa, me complacería
en meter a la gente en líos;
si fuese emperador, ¿sabes qué haría?,
les cortaría a todos la cabeza de cuajo.
Si fuese muerte, iría a por mi padre;
si fuese vida, huiría de él:
lo mismo haría con mi madre.
Si fuese Cecco, como soy y fui,
me llevaría a las mujeres jóvenes y bellas,
y a las viejas y feas las dejaría a los demás.*

«Lo que haría, si...»,
traducción de Alberto Méndez

*Si fuese fuego, abrasaría el mundo;
si fuese viento, lo arrasaría;
si fuese agua, lo anegaría;
si fuese dios, iría a lo profundo;
si fuese papa, lo sería jocundo,
que a los cristianos atosigaría;
si fuese emperador, ¿sabes qué haría?:
el cráneo raparía a todo el mundo.
Si fuese muerte, iría hacia mi padre;
si fuese vida, huiría de su lado:
y otro tanto haría con mi madre.
Si fuese Cecco, como soy y fui,
acopiaría jóvenes y hermosas:
viejas y feas te dejaría a ti.*

I Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri

2
3 Si fuese fuego, te calentaría
4 (y hasta te encendería el cigarrillo).
5 Si fuese viento te daría brillo
6 besándote, y tu pelo rizaría.
7 Si fuese mar, mis olas te daría
8 para que protegieran tu castillo.
9 Si fuese Dios, me haría en ti un ovillo
10 y a tu imagen el mundo crearía.
11 Si fuese papa, te convertiría
12 en papisa. Si fuese emperador,
13 reina del orbe te proclamaría.
14 Si fuese muerte, todo tu dolor
15 y toda tu tristeza mataría
16 y no me acercaría a ti, mi amor.
17 Si fuese Luis Alberto, que lo soy,
18 serías para mí la noche, el día,
19 el mañana, el ayer, el siempre, el hoy.

19 Este soneto es la joya de la corona de la poesía de Angiolieri, que le
20 ha ganado un lugar en el *Hall of Fame* del arte universal, pese a todos
21 los pesares de su imagen de *poète maudit rinascimentale*. Y eso que la ge-
22 nialidad es bien sencilla, en un perfecto ejemplo de *sprezzatura*: con un
23 inicio hipotético formalmente similar al *prazer* (Castagnola, 1995: 180),
24 el poder de la imaginación toma el mando en una cadena hipotética de
25 ideas –marcadas por la conjunción condicional en anáfora– que pare-
26 cen transgresiones *avant la lettre* pero que en verdad son puros tópicos
27 poéticos (la comparación con tres de los cuatro elementos, el uso de vo-
28 cabulario filosófico, etc.) llevados a la máxima potencia (Varela-Portas
29 de Orduña, 2000: 26) para configurar un soneto burlesco redondo y
30 que, por cierto, permite jugar con los límites de la identidad, según una

estructura de «series of ever-tightening concentric circles» (Alfie, 2001: 42): así, el modelo de la creación (con «fuoco», «vento» y «acqua» mane-
jados por «Dio», vv. 1-4) se reducen a elementos destructores que causan
el caos y el locutor poético se apropia del lugar de la divinidad, el poder
terrenal también se vuelve destructivo casi hasta el absurdo (vv. 5-8) y el
rechazo familiar (vv. 9-11) abre la puerta para la autoconstrucción final
–*self-fashioning* mediante– del sujeto poético como un seductor mujerie-
go (vv. 12-14). Además de la riqueza intertextual, el poemita brilla por la
desenfrenada jocosidad, ya que a decir de Alfie (2001: 40 y 42) conforma
«the best example of Angiolieri's adherence to comic aesthetics» y «a
tour de force of the comic style», pero con un punto de «black humor»
(Orwen, 1979: 56) que lo sitúa realmente como un poema seriocómico.

En sintonía con la maestría del diseño, la poesía en cuestión cons-
tituye un verdadero reto para la traición de la traducción (Sorrenti-
no, 2004), por lo que hay tantas variaciones como versiones, según
un margen de libertad que se presta a la reescritura de todo pelo y
que Luis Alberto de Cuenca aprovecha genialmente. Por de pronto, el
poema cuenquista declara desde el inicio la labor de reelaboración (*ae-*
mulatio) con un toque de humor («enmendar la plana») y la fórmula
elegida (el soneto con estrambote), con la que comienza el ejercicio de
distanciamiento propio de toda reescritura.

Para empezar, a las variaciones de rima (del clásico ABBA | ABBA |
CDC | DCD se pasa al esquema ABBA | BAAB | BCB | CBC | DBD) se
suma una importante labor de *amplificatio* que justifica el terceto de más:
en detalle, el patrón de reelaboración consiste en duplicar los primeros
cuatro versos con el desarrollo pormenorizado de las consecuencias de

7. Para más detalles sobre este grupo de sonetos, ver Steiner (1925) y las notas
de Lanza (1990: 163-164) y Castagnola (1995: 180) al texto en cuestión, así como el
comentario de Alfie (2001: 40-43), en el que me baso a continuación.

la hipótesis (vv. 1-4 dan lugar a vv. 1-8), que se compensa en cierto sentido por la síntesis de las cláusulas del papa y del emperador (vv. 5-8 y vv. 9-11), con lo que puede decirse que –por inversión– Luis Alberto de Cuenca juega a desplegar el pasaje más lacónico y a concentrar el otro más dilatado. A la par, en el nuevo soneto se desplaza la mirada del ámbito universal para centrarse en la esfera particular, con actos y escenas cotidianas, más de tejas abajo que otra cosa, con las que se puede entrever la silueta de la figura femenina: así, el poder del fuego no se aprovecharía para abrasar el mundo («arderei'l mondo», v. 1) sino para calentar y encender el pitillo de la amada (vv. 1-2), la fuerza del viento se emplearía en besar y rizar su pelo (vv. 3-4), el agua (aquí «mar») pasaría a ser guardián protector de la dama (vv. 5-6) y la omnipotencia divina serviría para acercarse a ella («me haría en ti un ovillo») y crear el mundo a su imagen y semejanza (vv. 7-8), con un guiño bíblico de regalo (*Génesis*, 1, 26-27), y la posición de poder social valdría para elevar a la mujer a ser «papisa» y «reina del orbe» (vv. 10-11). Es decir: la andanada apocalíptica del soneto *angiolieresco*, fundamentado en la violencia y el poder destructor de un manejo caprichoso de los elementos y el poder político, se transforma en el poema cuenquista en una serie de condiciones ideales para una estupenda declaración amorosa mediante un giro positivo, que es al tiempo una muestra de sublimación de la amada.

Esta tendencia, a caballo entre el respeto y el escorzo del modelo, se decanta por la distorsión en lo que sigue: la adopción del papel de la muerte pierde igualmente la nota oscura, pues Luis Alberto de Cuenca elimina el lanzazo contra el padre (y la madre) de Cecco Angiolieri (vv. 9-11), un *leitmotif* de humor negro que rechinaría en un soneto amoroso, de modo que el sujeto lírico cuenquista aprovecharía su poderío para eliminar el dolor de su amada y evitaría todo contacto con ella (vv. 12-14), en un perfecto viraje luminoso y romántico en el que, además, se descarta una de las últimas hipótesis del modelo («s'i'

fosse vita, fuggirei da lui: / similmente faria da mi' madre», vv. 10-11), que incidían en el chiste ácido contra la familia⁸.

Por fin, en el estrambote final (ese terceto extra derivado de la ampliación del soneto) se simplifica la horquilla temporal de la cláusula («S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui», v. 12) para mantenerse una afirmación radical del presente («Si fuese Luis Alberto, que lo soy», v. 15) y dar un vigor adicional tanto a la hipótesis como a las palabras amorosas, que se presentan sin rubor («serías para mí la noche, el día, / el mañana, el ayer, el siempre, el hoy», vv. 16-17) en lugar de la broma final original («torrei le donne giovani e leggiadre: / e vecchie e laide lasserei altrui», vv. 13-14). En esta finta genial acaso se pueda ver un eco de Ángel González, que ya hace una declaración similar en primera persona en el poema «Me basta así» (Palabra sobre palabra, 1965):

*ya no sé si me explico, pero quiero
aclarar que si yo fuese
Dios, haría
lo posible por ser Ángel González
para quererte tal como te quiero.*

(vv. 24-28)

FINAL: LA APOTEOSIS DE LA REESCRITURA

Así las cosas, por obra y arte de una ingeniosa muestra de reescritura, un poema burlesco con mucha mala baba y todavía más ironía se transforma en una declaración de amor *comme il faut*, donde el patrón de Angiolieri sirve para coser la otra cara del soneto, en la que

8. Ver Marrani (2007) sobre esta relación conflictiva.

la andanada jocosa y maliciosa se convierte en confesión sentimental de lo más alegre. En verdad, se puede decir que la reelaboración cuenquista es una vuelta a los orígenes, en tanto apuesta por la sencillez y el valor amoroso de ciertas imágenes y tópicos que parodiaba el poema angiolieresco. Si bien se mira, este hábil *tour de force* es una marca de la casa, pues la reescritura luisalbertiana se caracteriza por retorcer los modelos y poner en solfa todas las convenciones, tal y como muestra claramente el desmontaje radical del soneto «*Collige, virgo, rosas*» (*Por fuertes y fronteras*, 1996), si bien por el camino de enfrente⁹. Y es que la poesía cuenquista se caracteriza por el supremo jugueteo intertextual, que en este caso vendría a ser una parodia al cuadrado que restaura el valor de la tradición en el presente: así, por obra y arte del ingenio más estupendo los clásicos gozan de una nueva vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFIE, Fabian, *Comedy and Culture: Cecco Angiolieri's Poetry and Late Medieval Society*, Leeds, Northern University Press, 2001.
- ALVAR, Carlos, y José Manuel Lucía Megías, *Antología de la lírica italiana primitiva*, Madrid, Sial, 2008.
- ANGIOLIERI, Cecco, *Il Canzoniere*, ed. Carlo Steiner, Torino, UTET, 1925.
- , *Le rime*, ed. A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzì, 1990.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 25-66.

9. Al respecto, ver Prieto de Paula (2018).

- CASTAGNOLA, Raffaella (ed.), C. Angiolieri, *Rime*, Milano, Mursia, 1995.
- CIORTEA, Raluca, y Patricia Lucas, «Imágenes *pop* en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2015, pp. 181-193. [En red.]
- CUENCA, Luis Alberto de, «Un soneto de Cecco Angiolieri», *ABC*, 29.10.1996, p. 18.
- , *Señales de humo*, Madrid, Pre-Textos, 1999.
- , «Primitivos contemporáneos», *ABC.Cultural*, 23.08.2008, p. 18.
- , *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- , *Libros contra el aburrimiento*, ed. Luis Miguel Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2011.
- , (trad.), M. Schwob, *La cruzada de los niños*, Madrid, Reino de Cordelia, 2012.
- , *Cuaderno de vacaciones*, 2.ª ed., Madrid, Visor Libros, 2015 [2014].
- , *Libros para pasártelo bien*, ed. Luis Miguel Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2016.
- DADSON, Trevor J., «Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos», en «*Breve esplendor de mal distinta lumbre*»: estudios sobre poesía española contemporánea, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 105-139. [Original: «Art and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja de plata* and its Golden-Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna*, 50.2, 1997, pp. 363-381.]
- FIDDIAN, Robin W., «Rewriting Bécquer: “Julia” by Luis Alberto de Cuenca», *Siglo xx / 20th Centur: Critique and Cultural Discourse*, 11.1-2, 1993, pp. 31-47.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca» en *Actas del IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. Túa Blesa et al., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151.

1 GONZÁLEZ, Ángel, Palabra sobre palabra, Barcelona, Austral, 2001.
2 GUINDA, Ángel (ed. y trad.), C. Angiolieri, *Cancionero*, Madrid, Olifan-
3 te, 1990.
4 IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*,
5 Madrid, CECE-Visor Libros, 2016.
6 LANZ, Juan José, «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertex-
7 tualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista hispá-*
8 *nica moderna*, 53.1, 2000, pp. 242-268. [También en: *Ludismo e intertex-*
9 *tualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter,
10 Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, pp. 136-167; y *An-*
11 *nali dell'Institutio Universitaria Orientale*, 41.1, 1999, pp. 177-203].
12 —, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Al-
13 berto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de*
14 *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
15 pp. 67-103.
16 —, «Contexto, texto e intertexto en *Cuaderno de vacaciones* (2014), de

17 Luis Alberto de Cuenca», en prensa.
18 LANZA, Antonio (ed.), C. Angiolieri, *Le rime*, Roma, Archivio Guido
19 Izzi, 1990.
20 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
21 Renacimiento, 2005.
22 —, «El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de
23 Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca, un alma de película de Hawks:*
24 *poemas de cine*, Santander, Creática Ediciones / Aula de Cine de la
25 Universidad de Cantabria, 2015, pp. 3-22.
26 MAIER, Bruno, *La personalità e la poesia di Cecco Angiolieri: studio critico*,
27 Bologna, Cappelli, 1947.
28 MARRANI, Giuseppe, «I “pessimi parenti” di Cecco: note di lettura per
29 due sonetti angioliereschi», *Per leggere*, 12, 2007, pp. 5-22.
30

1 MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis
2 Alberto de Cuenca con los tebeos», *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*
3 *a Tintín, Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133.
4 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía
5 de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños:*
6 *poemas escogidos (1970-2016)*, ed. R. Olay Valdés, Madrid, Verbum,
7 2017, pp. 15-35.
8 ORWEN, Gifford P., *Cecco Angiolieri: A Study*, Chapel Hill, North Caro-
9 lina Studies, 1979.
10 PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Irónico y decadente: visiones finiseculares en
11 la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Hare un poema de la pura*
12 *nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.
13 Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. XX-XX.
14 PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, «Sobre cómo descortezar un tópico: in-
15 cursiones, divagaciones y extravagancias a propósito de un poema
16 de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la*
17 *poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimien-
18 to, 2018, pp. 237-263.
19 SÁEZ, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto
20 de Cuenca», en *En el centro de Europa están conspirando: Homena-*
21 *je a Jorge Luis Borges*, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Artifara,
22 2018a, pp. 101-120.
23 —, «*A Poet for All Seasons*: las “mañanas” triunfantes de Luis Alberto
24 de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis*
25 *Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018b, pp. 7-24.
26 —, «“¡Ah de mí mismo!”: Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuen-
27 ca», en *La recepción postunma de Quevedo*, ed. M. A. Candelas Colo-
28 dron y F. Gherardi, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona,
29 2019, pp. 163-170.
30

- 1 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca
- 2 y Lope de Vega», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de*
- 3 *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
- 4 pp. 297-322.
- 5 SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, 1994 [Original de
- 6 1896].
- 7 SCRIMIERI MARTÍN, Rosario, y Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), «*Si*
- 8 *yo fuese fuego*»: *veinticinco poetas españoles traducen a Cecco Angiolieri*,
- 9 ed. bilingüe, Madrid, Ediciones de la Discreta, 2000.
- 10 SORRENTINO, Fernando, «“S’io fosse Cecco...”: traducir y jugar», *El*
- 11 *Trujamán: revista diaria de traducción*, Biblioteca Virtual Miguel de
- 12 Cervantes, 29.06.2004 [Consulta: 17.07.2017].
- 13 STEINER, Carlo, «Cecco Angiolieri e i suoi sonetti», en C. Angiolieri, *Il*
- 14 *Canzoniere*, Torino, UTET, 1925, pp. IX-XXV.
- 15 SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis*
- 16 *Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- 17 VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan, «Introducción: Cecco Angiolieri,
- 18 poeta de la semejanza», en «*Si yo fuese fuego*»: *veinticinco poetas*
- 19 *españoles traducen a Cecco Angiolieri*, ed. bilingüe Rosario Scrimieri
- 20 Martín y Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid, Ediciones de la
- 21 Discreta, 2000, pp. 7-32.

ACEROS AL SOL DE LA BATALLA: EL CAPITÁN ALDANA EN LA POESÍA GUERRERA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA¹

ADALID NIEVAS ROJAS
Universitat de Girona

A nadie sorprenderá que entre los poetas predilectos de Luis Alberto de Cuenca figure y brille con poderosa autonomía el capitán Francisco de Aldana. El propio autor de *Los mundos y los días* lo ha reconocido e insinuado en diversas ocasiones: «Aldana es para mí uno de los tres o cuatro poetas más grandes que ha tenido la lengua española» (2004: 150); «Otros poetas que siempre me acompañan son Francisco de Aldana...» (Generación del 99, 2013); «Para mí, más importante aún ha sido el Renacimiento que el Barroco [...]. Y me fascina Garcilaso, me fascina Francisco de Aldana» (Ortega, 2015). Por supuesto, en un once internacional de «poetas del gol», alineado en 2011, Luis Alberto de Cuenca no dudó en seleccionar al capitán, junto con nombres de la talla de Homero, Bertran de Born, Lope de Vega o Ezra Pound (en Astorga, 2011). Pocos años más tarde, en una entrevista muy distendida, el poeta madrileño respondía con la siguiente nómina literaria a la pregunta de «¿Catulo y después nadie?»: «la *Antología Palatina*, Catulo, Marcial, Petrarca, Aldana, Lope,

1. Este artículo se inscribe en el proyecto *Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles (2016-2019)* (FFI2015-65093-P), dirigido por Eugenia Fosalba. Agradezco sincera y encarecidamente a Adrián J. Sáez toda la ayuda, el cariño y sus múltiples desvelos para que estas pocas páginas salieran adelante.

1 Keats... después de ellos, el diluvio» (en Apaolaza, 2016). En vista de
2 esta admiración que Luis Alberto de Cuenca profesa al *Divino* y de la
3 insistente inclusión del mismo en su canon personal, me propongo en
4 las páginas que siguen descubrir, aunque sea parcial y sumariamente,
5 los motivos que han generado la atracción de Luis Alberto por el poeta
6 renacentista y aquilatar la deducible influencia aldaniana en la confor-
7 mación de la ética y estética heroicas de nuestro autor postmoderno.

8 En primer lugar, quisiera reparar en una de las varias menciones
9 a Aldana que ha hecho Luis Alberto de Cuenca, rápida pero muy
10 sintomática, y cuya significación tácita, pese a derivar de una postura
11 conciliadora, incide en similar perspectiva a la de un Quevedo o un
12 Cernuda con respecto al Divino Capitán, en cuanto modelo retórico
13 que legitima la poética propia:

14 Ernesto [Filardi] dice que yo dije algún día [...], al ser interpelado
15 acerca de la presunta oscuridad de Góngora, que don Luis aspiraba,
16 como todos los genios, a ser amado y entendido por tirios y troyanos,
17 pero que la plena comprensión de su poesía exigía mayor esfuerzo
18 y dedicación que la que exigen, por ejemplo, autores como Aldana,
19 Lope de Vega o Garcilaso. Y que poetas como Euforión, Persio o
20 Paul Celan practicaban también lo que los tebeoadictos conocemos
21 por línea clara, pero de forma más sofisticada y de aprehensión más
22 laboriosa por parte del lector [...]. La claridad es una condición *sine*
23 *qua non* de la belleza... (2011: 641-642)

24 Recordemos que el plan editorial de Quevedo (las obras de fray
25 Luis de León y Francisco de la Torre, publicadas en 1631) para contra-
26 rrestar los excesos del culteranismo incluía a Francisco de Aldana, un
27 modelo reflexivo y moral contrario en su formulación a las modali-
28 dades barrocas del gongorismo circundante (Azaustre Galiana, 2003;
29 Micó, 2006: 96; Jauralde Pou, 2012). Pensemos también en las famosas
30

1 distinciones de Cernuda: «Gracias a Garcilaso los poetas más opuestos
2 y diferentes, un Aldana y un Góngora, encontraron su propio camino»;
3 «Barroquismo en el lenguaje (Góngora), en el pensamiento (Quevedo),
4 en el sentimiento (Espronceda). De todas las formas adoptadas por el
5 Barroco, la del barroquismo sentimental es para mí la más repelen-
6 te. [Mi deseo: armonizar, no exagerar (Manrique, Garcilaso, Aldana,
7 fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Bécquer)]» (Cernuda, 2002a:
8 489; 2002b: 772-773)². No me parece desacertada la sospecha de que
9 Aldana desempeña en Luis Alberto de Cuenca una función parecida
10 a la que tuvo para Quevedo o Cernuda, es decir, como fundamento
11 de un código de valores poéticos o como atalaya segura desde la que
12 proclamar unos principios estéticos voluntariamente heredados: sin-
13 ceridad, claridad, técnica, sensibilidad... tales son las máximas que,
14 conjugadas, constituyen la poética de «línea clara» que Luis Alberto de
15 Cuenca practica y reconoce, asumiéndola, en la fiera transparencia de
16 poetas como Aldana o Lope de Vega³. Ahora bien, si la más percep-
17 tible y apasionada comunicabilidad del Fénix la halla Luis Alberto en
18 su poesía familiar, estableciendo con ella un diálogo crítico e incluso
19 intertextual, la del Divino Capitán la encuentra, como no podía ser de
20 otra manera, en el arrebatado diáfano de su poesía guerrera. Valgan de
21 momento, y en este sentido, unas palabras de Julio Martínez Mesanza,
22 «poeta contemporáneo y admirado por Cuenca y con quien este com-
23 parte una similar visión del mundo» (Letrán, 2005: 140-141)⁴:
24

25 2. Estas notas de Cernuda, tituladas «Acerca de mis versos», son el borrador de
26 una conferencia impartida en el King's College de Londres, en 1946. Sigo la trans-
27 cripción de los editores.

28 3. Sobre la identificación entre Lope y la poética de la claridad ver Sánchez Jiménez
29 (2018: 305-315). Véanse también algunas notas del propio Luis Alberto de Cuenca
30 sobre la poesía y la línea clara en algunos ensayos (1998: 395-396; 1999: 157-158 y 164).

Al respecto, ver Iravedra (2019), en este volumen.

1 Tres de los más grandes poetas españoles de todos los tiempos
2 fueron soldados y murieron en combate: Jorge Manrique, Garcilaso
3 de la Vega y Francisco de Aldana, pero sólo en éste la guerra entra a
4 formar parte esencial del discurso poético. En Manrique vemos alu-
5 siones a ella y metáforas y alegorías inspiradas en las defensas milita-
6 res. En Garcilaso hay escasísimas referencias a este tema. En Aldana,
7 sin embargo, se habla del combate en primera persona y con más
8 sinceridad de la que emplearon sus contemporáneos para hablar del
9 amor o de cualquier otro asunto. Esta sinceridad, su energía moral
10 y la fuerza de su expresión poética lo convierten en un caso único.
11 (Martínez Mesanza, 2005: 29-30)

12 La potencia figurativa de Aldana en la afirmación de su oficio ha
13 llevado a Luis Alberto de Cuenca a ver en su ejemplo un caso de fu-
14 sión total entre milicia y literatura, «en la que lo guerrero se erige en
15 quintaesencia de lo poético, como atestiguan estos bellísimos tercetos
16 del capitán Aldana, en los que se contraponen la muelle y afeminada
17 existencia del cortesano a la arriscada y valerosa existencia del solda-
18 do» (2009: 206)⁵. El poeta madrileño cita a continuación los mismos
19 versos que había elegido para incluir al *Divino* en su antología de *Las*
20 *cien mejores poesías de la lengua castellana* (2004: 150-152):

21 *Mientras estáis allá con tierno celo,*
22 *de oro, de seda y púrpura cubriendo*
23 *el de vuestra alma vil terrestre velo,*
24 *sayo de hierro acá yo estoy vistiendo,*
25 *cota de acero, arnés, yelmo luciente,*
26

27 5. Esta lectura en clave totalmente heroica del poema de Aldana podría estar en
28 deuda con la de Luis Felipe Vivanco, quien había llamado la atención sobre «la serie
29 incompleta, pero agotadora e implacable, de comparaciones entre la vida muelle y
30 ociosa de la Corte y la dura y honrosa del campamento» (1940: XVII).

que un claro espejo al sol voy pareciendo.
Mientras andáis allá lascivamente,
con flores de azahar, con agua clara,
los pulsos refrescando, ojos y frente,
yo de honroso sudor cubro mi cara,
y de sangre enemiga el brazo tiño
cuando con más furor muerte dispara.
[...]
Mientras andáis allá con la memoria
llena de las blanduras de Cupido,
publicando de vos llorosa historia,
yo voy acá de furia combatido,
de aspereza y desdén, lleno de gana
que Ludovico al fin quede vencido.
Mientras, cual nuevo sol por la mañana,
todo compuesto, andáis ventaneando
en haca, sin parar, lucia y galana,
yo voy sobre un jinete acá saltando
el andén, el barranco, el foso, el lodo,
al cercano enemigo amenazando.
Mientras andáis allá metido todo
en conocer la dama, o linda o fea,
buscando introducción por diestro modo,
yo reconozco el sitio y la trinchea
deste profano a Dios, vil enemigo,
sin que la muerte al ojo estorbo sea.
(«Pocos tercetos escritos a un amigo», vv. 1-12 y 19-36)

 Cuando Luis Alberto de Cuenca recuerda este poema, lo hace a
propósito del celeberrimo «discurso de las armas y las letras» de don
Quijote, quien, «siguiendo al caballeresco Aldana», concluye que, «des-
de todas las perspectivas (ética, estética, ontológica...), las armas son

1 claramente superiores a las letras» (2009: 204-206)⁶. Es más: para Cer-
2 vantes y Aldana (la coincidencia ideológica tiene su correlato histórico
3 en el encuentro de ambos soldados en la segunda jornada que llevó a
4 cabo don Juan de Austria en Levante en el año 1572, en la que el autor
5 del *Quijote* sirvió a las órdenes del *Divino*) (Nievas Rojas, en prensa
6 b) no hay vida más digna que la militar, la cual reflejan poéticamente
7 empapados en esencia guerrera sin «velarla en tonos suaves o deforma-
8 dores», como bien observó Antonio Rodríguez-Moñino (1978: 20-21)
9 en relación con Aldana. En efecto, las gestas de los héroes solo cobran
10 sentido a la luz del sacrificio. El valor fenoménico de la guerra, en tanto
11 semillero de virtudes siempre reivindicables en tiempos de transición o
12 decadencia, no admite escamoteos de ningún tipo: exige la sinceridad
13 del canto, la claridad de la palabra; en suma, una poética de objetiva-
14 ción detallista que capte tanto las fuerzas del espíritu como la sangre
15 vertida. «La guerra era la guerra en aquella película», dice el primer
16 verso de «*The horse soldiers* (1959)», un poema de Luis Alberto de Cuen-
17 ca perteneciente a *La vida en llamas* (2006), sobre el que volveré más
18 adelante. Así, la guerra también es la guerra en la epístola cervantina a
19 Mateo Vázquez⁷, una guerra menos enajenada que las de Aldana por

20
21 6. La mención conjunta de Cervantes y Aldana es recurrente en el pensamiento
22 luisalbertiano sobre las armas y las letras: «El del *Quijote* no era un discurso impostado
23 o para ganarse al noble de turno: era realmente lo que Miguel de Cervantes pensaba.
24 Para él, ser soldado era un ejercicio mucho más noble y, de hecho, se dedicó a las letras
25 cuando ya no pudo ejercerlo más: incluso cuando perdió el uso de la mano y el brazo
26 izquierdos, siguió siendo soldado. En la época era habitual que se mezclaran ambas
27 profesiones, ahí tenemos el caso del italiano Francisco de Aldana» (en Vera, 2016).

28 7. Léase: «Vi el formado escuadrón roto y deshecho, / y de bárbara gente y de
29 cristiana / rojo en mil partes de Neptuno el lecho; / la muerte airada, con su furia in-
30 sana, / aquí y allí con priesa discurriendo, / mostrándose a quién tarda, a quién tem-
prana; / el son confuso, el espantable estruendo, / los gestos de los tristes miserables /
que entre el fuego y el agua iban muriendo; / los profundos suspiros lamentables /
que los heridos pechos despedían, / maldiciendo sus hados detestables. / Helóseles

1 concebirse en cautiverio, pero una guerra impresionantemente realista
2 al fin y al cabo, donde toda disección intimista trasluce el dolor junto
3 con el goce patriótico y cruzado. Y por supuesto, la guerra también es la
4 guerra en los citados versos de Aldana; guerra cercana, escrita a pie de
5 trinchera mientras se vive; vivida en el arrobamiento estético de quien
6 ha alcanzado por fin su ideal de caballería; guerra, pues, medievalizan-
7 te, a caballo y contra el enemigo de Dios; guerra enardecida, catártica;
8 guerra que en su ruptura con el mundo de la corte y del *eros* se vuelve
9 concupiscente, dionisiaca; la misma en la que se siente participar, por
10 medio del éxtasis de la lectura, el sujeto poético de «Este aroma no es
11 tuyo» (*El otro sueño*, 1987), de Luis Alberto de Cuenca:

*Este aroma no es tuyo.
No es el olor tan suave de tus manos,
ni el perfume que anuncia tu llegada.
[...]
Tan solo es el aroma de la sangre vertida
entre las páginas de un libro
sobre la Edad Media.
Llevo toda la tarde sumergido
en ese olor de fiesta y de coraje.*

(vv. 1-3 y 6-10)

22 la sangre que tenían, / cuando, en el son de la trompeta nuestra, / su daño y nuestra
23 gloria conocían. / Con alta voz, de vencedora muestra, / rompiendo el aire claro,
24 el son mostraba / ser vencedora la cristiana diestra. / A esta dulce sazón, yo triste
25 estaba / con la una mano de la espada asida, / y sangre de la otra derramaba. /
26 El pecho mío, de profunda herida / sentía llagado, y la siniestra mano / estaba por
27 mil partes ya rompida. / Pero el contento fue tan soberano / que a mi alma llegó,
28 viendo vencido / el crudo pueblo infiel por el cristiano, / que no echaba de ver si
29 estaba herido, / aunque era tan mortal mi sentimiento, / que a veces me quitó todo
30 el sentido. / Y en mi propia cabeza el escarmiento / no me pudo estorbar que, el se-
gundo año, / no me pusiese a discreción del viento» (vv. 115-147). Cito por la edición
de Sáez (Cervantes, 2016: 226-227).

1 No me cabe duda de que la acción guerrera puede proporcionar a
 2 Luis Alberto de Cuenca una visión sublime (certifíquese en la sosteni-
 3 da devoción que el poeta vuelca sobre los heroicos combatientes que
 4 desfilan por *El héroe y sus máscaras*, 1991). Centenares de textos –lite-
 5 rarios, históricos, filosóficos– han ido modelado su íntima valoración
 6 del fenómeno bélico «más allá del vacío, más allá del dolor» («*The horse*
 7 *soldiers* (1959), v. 18). La *Iliada*, los *Commentarii* de Julio César, los
 8 sirventesios de Bertran de Born, el *Vom Kriege* de Karl von Clausewitz
 9 o Ernst Jünger en *Tempestades de acero* son tan solo algunos nombres
 10 tomados a vuelapluma del acervo universal sobre materia de guerra a
 11 los que se ha acercado fervientemente el poeta madrileño. Siendo me-
 12 nos influyente que estos, desde luego, en la estimativa luisalbertiana
 13 de la guerra, la voz heroica de Aldana también ha sonado con fuerza
 14 en los oídos del autor de *Los mundos y los días*, y lo ha hecho, natural-
 15 mente, en lengua castellana, lo cual convierte al *Divino*, tal vez, a ojos
 16 de Luis Alberto de Cuenca, en un modelo próximo (es decir, en su
 17 propia lengua) del que echar mano para cantar las armas, la virtuosa
 18 grandeza estética y ética que puede haber en ellas. Repasaré, pues,
 19 muy rápidamente, más versos guerreros del capitán Aldana.

20 Porque la celebración de las excelencias de lo militar no se agota en
 21 el *Divino* con sus «inolvidables *Tercetos*» (Cuenca, 2004: 150). Ahí está,
 22 por ejemplo, su más intensa recreación parentética, surgida casi como
 23 un automatismo del orgullo de su oficio: la semejanza por medio de
 24 una efectivísima hipotiposis de la agitación de las potencias del alma
 25 con el tumulto nocturno de un campamento ante la (falsa) alarma del
 26 centinela (Mayans, 1757: 53):

27 *Mas hete de improviso que descarga*
 28 *el contrario furor sobre su pecho:*
 29 *«¡Arma, arma, Santiago; arma, arma!», grita;*
 30

1 *luego veréis la voz multiplicada,*
 2 *difusa y repetida en toda boca.*
 3 *Hacia el primer rumor ya corren todos,*
 4 *las sonoras cajas ya retumban;*
 5 *aquel toma el escudo, este el estoque,*
 6 *este y aquel la lanza, otro la pica,*
 7 *otro la espada, ese otro el instrumento*
 8 *que relámpago, rayo y trueno junto*
 9 *echa de sí con daño de mil vidas,*
 10 *aquel su cuerda enciende, este su mecha*
 11 *sopla, de balas este boca y bolsa*
 12 *hinche; quien la trabada y vieja malla*
 13 *cubre, quien la manopla y la celada*
 14 *toma, quien el arnés trabado encima*
 15 *carga, quien del almete y la coraza*
 16 *coge, quien espaldar y peto junto*
 17 *ata, quien una y otra pieza luego*
 18 *trueca, quien el quijote sobre el muslo*
 19 *pega, quien la escarnosa coracina*
 20 *ase, quien grebas, bufá y contrabufa*
 21 *pone, quien tachonadas taberías*
 22 *ciñe y se enlaza con presteza el yelmo.*

22 Que el hiperrealismo es consustancial a la épica de Aldana es evi-
 23 dente. Nótese, además, cómo mediante el virtuosismo de la forma se
 24 transvasa la experiencia –del campo de batalla a la escritura– mante-
 25 niéndose intacta su pureza sensorial. Por otra parte, cabe advertir que
 26 la «visualización cinemática de acciones múltiples en isocronía» (Lara
 27 Garrido, 2000: 303) constituye un impagable testimonio de la armo-
 28 niosa lógica del caos guerrero. La extremada consonancia entre cada
 29 uno de los gestos repentinos encuentra su trasunto en la matemática
 30 precisión del poeta. Ambas realizaciones (armas y letras) exhiben su

1 estudiada plasticidad; ambas son estéticas. Pero aún hay más: queda
2 todavía por contemplar la vívida *amplificatio* extendiéndose hasta los
3 umbrales del mito. Es el momento del caballo heroico⁸:

4 *Veréis tras esto el fiero y generoso*
5 *caballo, al alto son de la trompeta,*
6 *alzar la frente alegre y plateada,*
7 *el cuello encaramar, erguir la oreja,*
8 *el ojo ensortijar, volar las crines,*
9 *las narices abrir, templar los labrios,*
10 *el suelo patear, tender la cola,*
11 *los dientes rechinar, torcer la boca,*
12 *la cerviz abajar, tascar el freno,*
13 *las ancas recoger, doblar las corvas,*
14 *el pecho dilatar, volar los cascos,*
15 *luego entonar relinchos atronados*
16 *que no puedes dudar que en su lenguaje*
17 *quiera decir: «¡Arma, arma, cierra, cierra!».*

18 («Carta a un amigo, al cual le llama Galanio», vv. 178-218)

19 Imposible es no citar a continuación una de las obras maestras de
20 Aldana: el archiconocido soneto sobre las delicias de la batalla y la
21 dignidad de los soldados, extraordinaria proclama en favor de la mar-
22 cialidad y la supremacía del guerrero:

23 *Otro aquí no se ve que, frente a frente,*
24 *animoso escuadrón moverse guerra,*
25 *sangriento humor teñir la verde tierra,*
26

27 8. Como han señalado Lara Garrido (Aldana, 1985: 365) y Rosa Navarro (1994:
28 XXIV-XXV), la descripción del caballo que oye a lo lejos el ruido de las armas está
29 en Virgilio (*Geórgicas*, III, vv. 83-88), pero el dinamismo y el vigor de la escena al-
30 daniana rebasan la *imitatio*.

1 *y tras honroso fin correr la gente;*
2 *este es el dulce son que acá se siente:*
3 *«¡España, Santiago, cierra, cierra!»,*
4 *y por süave olor, que el aire atierra,*
5 *humo de azufre dar con llama ardiente.*
6 *El gusto envuelto va tras corrompida*
7 *agua, y el tacto sólo apalpa y halla*
8 *duro trofeo de acero ensangrentado,*
9 *hueso en astilla, en él carne molida,*
10 *despedazado arnés, rasgada malla.*
11 *¡Oh solo de hombres dino y noble estado!*⁹

12 9. Ver Aldana (1985: 344-345). No soslayo la cuestión de la supuesta ambigüe-
13 dad del último verso. Para mí no hay duda: el epifonema siempre me ha parecido
14 totalmente serio y en absoluto irónico (la larga discusión está reunida en García,
15 2010: 438-453). Mi lectura no solo se fundamenta en la valoración que he llevado
16 a cabo del espíritu guerrero del *Divino* (de ello he hablado en la segunda parte de
17 mi estudio biográfico: Nieves Rojas, en prensa a), sino también en la detección de
18 otro lugar aldaniano donde la ironía, formulada casi en los mismos términos de
19 la exclamación final del soneto, sí es indubitable. El episodio recuerda las acusa-
20 ciones de Deyanira a Hércules por su afeminamiento mientras servía a la reina de
21 Lidia, según Ovidio (*Heroidas*, vv. 73-80). Escribe el poeta renacentista: «Sobre él
22 un fiero azote descargaba / (que está lleno de angustias y de miedos) cuando por su
23 mandado ejercitaba / los tan robustos y feroces dedos / en el hilar; ¡oh dino oficio,
24 cierto, / de un varón tan valiente y tan experto!» (Aldana, 1985: 258). Esto es ironía
25 y no la autoafirmación ontológica del último verso del soneto, índice de fortaleza
26 interior (nótese que el poeta dice «estado» y no «oficio»). Aldana podrá hacer humor
27 –sano– sobre la guerra («Diálogo entre cabeza y pie») o dramatizarla por cansancio
28 vital («Carta para Arias Montano»), pero nunca ironizar sobre «la madre de los Cé-
29 sares famosos, / reina de los antiguos Tolomeos, / señora de los casos venturosos, /
30 valedora total de los deseos» (*Octavas dirigidas a Felipe II*, vv. 97-99, ver Aldana,
1985: 401). De fondo legitimador está, cómo no, una figura decisiva en el desarrollo
intelectual de Luis Alberto de Cuenca: Heráclito. Afirma el sabio de Éfeso: «Guerra
es el padre de todos, rey de todos; a unos ha acreditado como dioses, a otros como
hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres», fr. B 53, ver *Los filósofos presocrá-
ticos* (1978: 347). Sin duda, la idea convence al poeta madrileño, quien asegura en un

1 No me resisto a parafrasear estos versos sin citar los primeros de
2 «*The horse soldiers* (1959)», el poema con el que Luis Alberto de Cuenca
3 homenajea la película homónima de John Ford:

4
5 *La guerra era la guerra en aquella película.*
6 *Los cañones sonaban de verdad. Los heridos*
7 *sufrían de verdad. El cielo reflejaba*
8 *el rojo de la sangre mezclado con el fuego*
9 *de las detonaciones, y el terror se extendía*
10 *por el estremecido paisaje, como un ángel*
11 *oscuro desplegando sus alas de murciélago*
12 *sobre la inmensidad de la verde planicie,*
13 *salpicada de cuerpos destrozados. La guerra*
14 *era furia en Misión de audaces, y sonido*
15 *que estallaba en las sienes [...].*

16 (vv. 1-11)

17 Las concomitancias derivan de un valor compartido irrenunciable:
18 la sinceridad. Aldana representa con rigor y fielmente la brutalidad
19 de la guerra, como John Ford (soldado, recuérdese, en la II Segunda
20 Guerra Mundial, herido en combate mientras grababa imágenes de
21 la batalla de Midway) en *The horse soldiers*¹⁰. Esta franqueza en la
22 representación de la guerra es grata a Luis Alberto de Cuenca. En

23
24 verso de su bello y guerrero «Campo florido»: «Y la guerra es el padre y la madre de
25 todos» (Cuenca, 2014a: 38).

26 10. Luis Alberto de Cuenca ha establecido en alguna ocasión lazos entre la
27 poesía guerrera y el cine de John Ford: «En el cine, la imaginación que me interesa
28 es la tradicional, la de siempre. La que conduce a Hawks desde Homero y los Nibe-
29 lungos, la que enlaza las primeras canciones de amor de la especie con las películas
30 de Cukor o Lubitsch (o las primeras canciones de guerra con los filmes de Ford o

1 consecuencia, el poeta madrileño concibe un hipertexto necesaria-
2 mente descarnado, fiel al espíritu de la obra cinematográfica a la que
3 rinde tributo y en entera correspondencia con su modelo poético mili-
4 tar en castellano, esto es, Aldana. Los paralelismos son claros: «el san-
5 griento humor» es «el rojo de la sangre»; «la verde tierra» es la «verde
6 planicie», «teñi[da]» la primera, «salpicada» la segunda; el «humo de
7 azufre» y la «llama ardiente» es el mismo «fuego / de las detonaciones»;
8 el «hueso en astilla», «la carne molida», «el despedazado arnés» son los
9 mismos «cuerpos destrozados».

10 Desvirtuará el sentido de este realismo quien entienda la represen-
11 tación del sufrimiento de la guerra como expresión de su condena.
12 Lo he dicho antes: no hay gesta heroica ni ética que defender que no
13 implique sacrificio, la exhibición de la sangre derramada. Su precio.
14 «*The pursuit of honour through risk*», cita Luis Alberto, recordando
15 a los héroes de la épica («Un amor imposible», v. 5). Así, pues, la crude-
16 za del campo de batalla se erige en antecedente expositivo ineludible
17 que justifica y fortalece la armadura moral del combatiente. Se acaba
18 de ver en el último verso del soneto de Aldana: «¡Oh sólo de hombres
19 dino y noble estado!». La segunda parte del poema de Luis Alberto de
20 Cuenca, iniciada a partir de una inteligente adversativa, apunta a la
21 misma dirección:

22
23 *Pero había grandeza en esa guerra.*
24 *Y John Ford, que no era ningún idiota, supo*
25 *subrayar ese aspecto (hoy tan poco política-*
26 *mente correcto) y darle a la guerra un sentido*
27 *más allá del vacío, más allá del dolor.*
28 *La nobleza, el honor, la bravura, el espíritu*
29 *de sacrificio, la caballeridad,*
30 *el coraje y la buena crianza son virtudes*
que habitan en el pecho de los héroes del Norte

(y también, cómo no, de los confederados)
mientras van a la guerra y desgranar sus épicas
canciones de batalla, y mientras sus azules
siluetas a caballo se recortan, triunfales,
sobre un alucinante crepúsculo de gloria.

Mientras van a la muerte como quien va a una cita
de amor o de amistad.

(vv. 14-29)

De nuevo aquí la lectura de Aldana puede nutrir la ética heroica de nuestro poeta: «Mientras andáis allá metido todo / en conocer la dama [...], / yo reconozco el sitio y la trinchea / deste profano a Dios, vil enemigo, / sin que la muerte al ojo estorbo sea» («Pocos tercetos», vv. 31-36).

Es importante comprender que tanto Francisco de Aldana como Luis Alberto de Cuenca claman en su poesía guerrera por unos valores perdidos¹¹. Ante el reconocimiento de un mundo en crisis que urge restaurar, aunque sea en fantasía, ambos autores se acogen a la esperanza de su canto heroico. En ocasiones, incluso, tal aspiración puede rebasar los cauces poéticos. Escribe Aldana sobre el rey Sebastián de Portugal: «Guárdele Dios y proporcione su poder a su valor, que es el que tiene menester la soldadesca cristiana para levantarse del abismo a do va cayendo» (Aldana, 1985: 32 y 34). Luis Alberto de Cuenca, por

11. En el caso de Aldana, su conexión con la idea de cruzada es innegable; mientras que en Luis Alberto se reivindica siempre el sentido moral que representan los héroes. La idea de la desmoralización de la sociedad como consecuencia de una pérdida de valores se advierte en muchas composiciones del poeta madrileño (véase, por ejemplo, «The Getaway», en *Scholia*, 1978; o «España», en *El otro sueño*, 1987), así como en otros textos de carácter más divulgativo y pedagógico, como su *Lección magistral* (2014).

su parte, en un articulito sobre héroes medievales, evoca al final un poema de su amigo Julio Martínez Mesanza que empieza: «Hay algo noble en todas las espadas», y que acaba: «Hay espadas que empuña el entusiasmo, / y jinetes de luz en la hora oscura». Y el remate de Luis Alberto es el siguiente: «Urgen esos jinetes para que el mundo cobre algún sentido» (1991: 171). Pero mucho más explícito es el poeta madrileño en unos versos que dedica a Martínez Mesanza después de leer su poemario *Europa*¹²:

Y contigo regresa el coraje a mi alma,
y la euforia serena, y el fervor sosegado,
y vuelven inmutables leyes a protegerme
de quienes hoy legislan, y torna la alegría
a reinar en un mundo sin miedo y sin cobardes.
Y en ese mundo me hablas de lo que hablan los hombres:
de mujeres indómitas que deben ser domadas,
de las plantas carnívoras que ocultan los jardines,
de sangrientas campañas, de halcones, de caballos
y de Dios, que es Camino, que es Verdad y que es Vida.

(«Julio Martínez Mesanza», vv. 10-19)

Está claro que la restauración de ese mundo olvidado pasa por el uso de pinceles estéticos. A través de la literatura, y del arte en general, nuestro poeta puede percibir –vivir– estéticamente toda la belleza

12. Julio Martínez Mesanza, «uno de los mejores poetas españoles aún vivo», en palabras de Luis Alberto de Cuenca (1991: 215) es autor de una obra rica en matices y de enorme profundidad meditativa sobre la condición humana, observada casi siempre desde el prisma de la guerra. La admiración de Martínez Mesanza por Aldana es conocida. Lo recuerda, sin nombrarlo, en un espléndido poema titulado significativamente «Alcazarquivir» (Martínez Mesanza, 2007: 93-95). Sería muy estimulante leer un trabajo que valorase el peso de Aldana en la obra poética de Martínez Mesanza.

1 salvaje de la guerra. Así confiesa el poeta su complacencia al contem-
2 plar las ciudades saqueadas y las pilas de cadáveres en los bajorrelieves
3 asirios (otra vez en construcción adversativa):

4 *Y sin embargo, cuánta enorme y delicada*
5 *belleza y cuánta vida terrible y fascinante*
6 *puede uno encontrar en las salas asirias*
7 *del Museo británico. Yo cambio todo el arte*
8 *occidental del siglo xx por uno solo*
9 *de esos bajorrelieves que hacen hervir la sangre.*

10 («Bajorrelieve asirio», vv. 9-14)

11
12 Pero en ningún lugar de la obra luisalbertiana se verá mayor sa-
13 tisfacción estética ante la guerra como en la transposición de uno de
14 los textos más fascinantes de Bertran de Born, el trovador y caballero
15 provenzal a quien Dante había alabado como gran cantor de las ar-
16 mas (*De vulgari eloquentia*, II, II, 9), y en quien Aldana pudo basarse
17 perfectamente para dotar de tanta sensorialidad su poesía guerrera¹³:
18 el sirventés cuyo íncipit dice «Be-m platz lo gais temps de pascos»¹⁴.

19
20 13. En su *Convivio* (IV, XI, 14), Dante pone a Bertran de Born entre los hombres
21 famosos por su liberalidad. Muy distinta es la imagen que ofrece Dante del trova-
22 dor en el *Inferno* (XXVIII, 112-142). En el conocido pasaje de la *Comedia*, Bertran
23 de Born aparece con la cabeza separada del cuerpo en castigo de su traición: haber
24 sembrado la discordia entre el Joven Rey y su padre, Enrique II. Por otra parte, el
25 acceso de Aldana a la obra de Bertran de Born es absolutamente verosímil, pues cir-
26 cularon en Florencia las *Rime di Bertran del Bornio de Arnaut Daniello et di Folquet*
27 *da Marseilla transcritte d'un libro antico, hauuto da ms. GIO. BATT^a ADRIANI MAR-*
28 *CELLINO in Fiorenza di Gennaro 1565 per ms. ANTONIO GIGANTE*. Existen varios
manuscritos del volumen, como el ms. 2981 de la Biblioteca Riccardiana. Advuértase
que 1565 es uno de los años centrales de la formación intelectual del *Divino*.

29 14. Véase una reflexión sobre la traducción como rasgo postmoderno aplicada a
30 la propuesta de Luis Alberto en Letrán (2005: 140-141). Sobre la variación en general
como estrategia de intertextualidad véase Lanz (2018).

1 Escribe el poeta madrileño bajo el título «Sobre un poema de Bertran
2 de Born» (*El hacha y la rosa*, 1993)¹⁵:

3
4 *Me gusta el tiempo de la primavera*
5 *que hace brotar las flores y los pájaros.*
6 *Me complace ver tiendas de campaña*
7 *plantadas en los prados, y guerreros*
8 *yendo y viniendo por el campo verde,*
9 *sedientos de combate y de victoria.*
10 *Me divierte que los exploradores*
11 *prendan fuego a las mieses, y me gusta*
12 *ver sitiados castillos y ver rotas*
13 *murallas y arruinados baluartes.*
14 *Me place que el señor sea el primero*
15 *en atacar, ajeno a las saetas*
16 *que buscan derribarle del caballo,*
17 *dando ejemplo a los suyos con su arrojo,*
18 *rompiendo yelmos y quebrando escudos*
19 *como si fuesen pétalos o plumas.*
20 *No hay mujer, no hay comida, no hay bebida*
21 *que me complazca tanto como cuando*
22 *oigo gritar «¡A ellos!», y relinchan*
23 *los caballos vacíos de jinetes,*
24 *y oigo gritar «¡Auxilio!», y caen al foso*
25 *siervos y caballeros confundidos,*
26 *y el mundo es una fiesta del coraje.*
27 *Me gusta el tiempo de la primavera*
28 *que hace brotar las flores y los pájaros.*
29 *El tiempo de la espada, en el que brillan*
30 *los aceros al sol de la batalla.*

15. Véase el sirventés original (con traducción) en Riquer (1983: 740-742).

1 Tiendas de campaña, guerreros yendo y viniendo¹⁶ por el campo
2 verde; sed de combate; yelmos, escudos, caballos y fosos, y sobre todo,
3 ruido, el sonido de la guerra de nuevo en su estado más puro. Sin
4 duda, Bertran de Born supo reafirmarse como alternativa a la crisis
5 de significación de la sociedad feudal y darle a la acción guerrera un
6 nuevo sentido, estético, aprehendiendo los ideales caballerescos (Ruiz
7 Doménec, 1981). Aldana, desengañado de la corte, y frente al infiel,
8 pudo recoger ese espíritu e insuflar en su guerra renovadas formas de
9 virtud y belleza, mediante la alienación y la objetivación detallista de
10 su poesía. Luis Alberto de Cuenca, «en este mundo de últimas Atenas»
11 (1976: 154), no ha podido más que complacerse en la recreación estética
12 de la «primavera armada» (1999: 170) de Bertran de Born o en la lectura
13 de los inolvidables *Tercetos* del Divino Capitán, cuyos aceros brillaron
14 también al sol de la batalla: «sayo de hierro acá yo estoy vistiendo, /
15 cota de acero, arnés, yelmo luciente, / que un claro espejo al sol voy
16 pareciendo» (vv. 4-6)¹⁷. No se entienda, sin embargo, la experiencia
17 estética buscada por Luis Alberto como simple recurso artístico ensi-
18 mismado o como impulso que auspicia la consigna *ars gratia artis*. En
19 el poeta madrileño, el movimiento estético también puede redundar
20 en beneficio de su estructura moral, es decir, rearmarla y afianzarla¹⁸.
21 La visión guerrera de Luis Alberto es, a veces, ratificación de unos va-
22 lores estimados (el propio poeta los enumera: nobleza, honor, bravura,

23
24 16. La fórmula del v. 5 tiene en Aldana su más cumplido precedente poético: «tras
25 tanto acá y allá yendo y viniendo» («Reconocimiento de la vanidad del mundo, v. 5).

26 17. Advértase que el penúltimo y último verso de la transposición de Luis Al-
27 bertó de Cuenca son adiciones originales, por lo que no dependen del sirventés de
28 Bertran de Born. La imagen, pues, de la armadura expuesta al brillo del sol podría
29 estar en deuda con estos versos de Aldana.

30 18. Sobre la proximidad entre la estética del individuo y su moral ver Cuenca
(2014b: 55-56).

1 espíritu de sacrificio, caballería, coraje o buena crianza), y siempre
2 compromiso de su espíritu con el tiempo de los héroes.

3 Por todo lo visto, creo que se puede concluir que las muestras de
4 poesía más inequívocamente guerrera de Luis Alberto de Cuenca se
5 acercan por estética, sentido moral y ambición ontológica a las de
6 Francisco de Aldana, sin que ello implique –la rigurosa corrección
7 política de hoy fuerza a dejarlo bien claro– la absurda exigencia de
8 detectar en la actitud del poeta la más mínima disposición belicosa.

A MODO DE EPÍLOGO

13 EN *Necesidad del mito*, la pluma arrebatada de Luis Alberto de Cuen-
14 ca recordó estos versos de Bertran de Born: «Barones, antes de dejar de
15 hacer la guerra, empeñad castillos, villas y ciudades». Inmediatamen-
16 te, escribió estos otros, del mismo trovador: «Pues vale más morir que
17 sobrevivir vencido». Luego, quizá el hombre, quizá el poeta, o quizá
18 el héroe que ha querido ser siempre Luis Alberto de Cuenca, dejó
19 apuntadas para la eternidad tres líneas profundamente conmovedoras:
20 «Y lo que es más hermoso: jamás hubo –hay, habrá– un porqué ni un
21 para qué. Solo el héroe y su honor, un campo de batalla y una espada
22 desnuda, y cuellos que cercenar» (1976: 138). Sin duda, la retórica del
23 mito puede convertir al hombre en héroe, y su muerte, trágica, en
24 belleza. Así ocurrió con el capitán Aldana tras exhalar, en palabras
25 de Luis Alberto de Cuenca, «su último suspiro en la aciaga jornada
26 de Alcazarquivir (1578), donde perdió Portugal a su rey y mesías don
27 Sebastián, honra y prez de la caballería de su tiempo» (2009: 205). Los
28 documentos de la época transmitieron la gesta: «el día de la batalla
29 por le haber muerto el caballo le encontró el rey y le dijo: “Capitán,
30 ¿por qué no tomáis caballo?”, y él dicen que le respondió: “Señor, ya

1 no es tiempo sino de morir aunque sea de pie». «Al capitán Aldana vi
2 comenzada la batalla al tiempo que perdimos la artillería [...]. Había
3 peleado hasta entonces muy bien y dado muestras de gran corazón;
4 después me dicen que se tornó a engolfar». «Y con la espada en la
5 mano tinta en sangre se metió entre los enemigos haciendo oficio de
6 tan buen soldado y capitán como él era» (Aldana, 1985: 39).

BIBLIOGRAFÍA

- 11 ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido,
12 Madrid, Cátedra, 1985.
- 13 APAOLAZA, Francisco, «Me hubiera gustado ser el Guerrero del Antifaz»
14 [entrevista a Luis Alberto de Cuenca], *Diario Sur*, 19 de agosto de
15 2016 [En red, última consulta: 13.02.2019].
- 16 ASTORGA, Antonio, «La libertad es un valor que solo defiende la derecha»
17 [entrevista a Luis Alberto de Cuenca], *ABC*, 4 de enero de 2011 [En
18 red, última consulta: 13.02.2019]
- 19 AZAUSTRE GALIANA, A., «Cuestiones de poética y retórica en los preli-
20 minares de Quevedo a las poesías de fray Luis», *La Perinola*, 7, 2003,
21 pp. 61-102.
- 22 CERNUDA, Luis, *Prosa I*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela,
23 2002a.
- 24 —, *Prosa II*, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 2002b.
- 25 CERVANTES, Miguel de, *Poesías*, ed. A.J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- 26 CUENCA, Luis Alberto de, *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta, 1976.
- 27 —, *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, 1991.
- 28 —, «Es solo cine, pero me gusta», en *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento,
29 1993, p. 105.

- 1 —, «Poética», en *El último tercio del siglo (1968-1998): antología consultada*
2 *de la poesía española*, Madrid, Visor Libros, 1998, pp. 395-396.
- 3 —, *Señales de humo*, Valencia, Pretextos, 1999.
- 4 —, (ed.), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Austral,
5 2004.
- 6 —, «Las armas y las letras», en *En buena compañía: estudios en honor de*
7 *Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 203-215.
- 8 —, *Libros contra el aburrimiento*, ed. de Luis Miguel Suárez, Madrid,
9 Reino de Cordelia, 2011.
- 10 —, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid, Visor Libros, 2012.
- 11 —, *Cuaderno de vacaciones*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2014a.
- 12 —, *Lección magistral. 15 enseñanzas para la vida*, Barcelona, Plataforma
13 Editorial, 2014b.
- 14 GARCÍA, Miguel Ángel, «Sin que la muerte al ojo estorbo sea»: nueva lec-
15 *tura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Ex-
16 tremadura, 2010.
- 17 GENERACIÓN DEL 99, «Tres estilos, tres poetas: Luis Alberto de Cuenca»,
18 *Hoy escolar*, 28 de abril de 2013 [En red, última consulta: 13.02.2019].
- 19 IRAVEDRA, Araceli, «“Después de leer *Europa*”: Luis Alberto de Cuenca
20 y Julio Martínez Mesanza», en «*Haré un poema de la pura nada*»: *la*
21 *intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez y A. Sánchez
22 Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 491-510.
- 23 JAURALDE POU, Pablo, «Cambios de rumbo en la poesía clásica española:
24 entre Góngora y Quevedo», *Babel*, 26, 2012, pp. 109-117.
- 25 LANZ, Juan José, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad
26 en Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la*
27 *poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimien-
28 to, 2018, pp. 67-103.

1 LARA GARRIDO, José, «'Palma de Marte' y 'lauro de Apolo': la poesía del
2 "oficio militar" en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en *La*
3 *espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinque-*
4 *centesca*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2000, pp. 281-346.
5 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
6 Renacimiento, 2005.
7 *Los filósofos presocráticos*, trad. C. Eggers Lan y V.E. Juliá, Madrid, Gre-
8 dos, vol. 1, 1978.
9 MAYANS, Gregorio, *Rhetorica*, Valencia, Herederos de Gerónimo Cone-
10 jos, vol. 1, 1757.
11 MESANZA, Julio Martínez, «La pasión inestable y permanente», en *Poéti-*
12 *ca y poesía. Julio Martínez Mesanza*, Madrid, Fundación Juan March,
13 2005, pp. 19-32 [En red, última consulta: 13.02.2019].
14 —, «*Soy en mayo*»: *antología, 1982-2006*, ed. E. Andrés Ruiz, Sevilla, Re-
15 nacimiento, 2007.
16 MICÓ, José María, «En torno a los cánones (reflexiones y desafíos)», *Tro-*
17 *pelias*, «Pensamiento literario español del siglo XX, 1», en *Actas del I*
18 *Seminario de Pensamiento Literario Español del siglo XX (Zaragoza,*
19 *27-28 de octubre de 2005)*, coord. J. Romera Castillo y M. García-Page
20 Sánchez, Madrid, Visor Libros, 2006, pp. 90-100.
21 NAVARRO DURÁN, Rosa, «Introducción», en F. de Aldana, *Poesías*, Bar-
22 celona, Planeta, 1994, pp. IV-LIII.
23 NIEVAS ROJAS, Adalid, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de
24 Aldana (II): primera etapa en Flandes (1567-1571)», *Boletín de la Real*
25 *Academia Española*, en prensa a.
26 —, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (III): la se-
27 gunda jornada de Levante (1572)», en prensa b.
28 ORTEGA, Javier, «Luis Alberto de Cuenca: "Hay que mezclar a Homero
29 con Spiderman"» [entrevista a Luis Alberto de Cuenca], *Dialogados*,
30 17 de junio de 2015 [En red, última consulta: 13.02.2019].

1 Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona,
2 Ariel, vol. 2, 1983.
3 RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Noticia preliminar», en F. de Aldana,
4 *Epistolario poético completo*, Ediciones Turner, Madrid, 1978, pp. 5-27.
5 RUIZ DOMÉNEC, José Luis, «El sonido de la batalla en Bertran de Born»,
6 *Medievalia*, 2, 1981, pp. 77-109.
7 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca
8 y Lope de Vega», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de*
9 *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
10 pp. 297-322.
11 VERA, Pilar, «El niño que fuimos es quien nos alumbr» [entrevista a Luis
12 Alberto de Cuenca], *Diario de Sevilla*, 20 de noviembre de 2016 [En
13 red, última consulta: 13 de febrero de 2019].
14 VIVANCO, Luis Felipe, «El sentido del Imperio en la lírica del xvi», *Poesía*
15 *heroica del Imperio*, ed. de Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, Barce-
16 lona, Jerarquía, 1940, Tomo I, pp. IX-XXX.
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

JEKYLL Y HYDE:
PERSISTENCIA DE UN MOTIVO DE STEVENSON
EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel

QUE la obra maestra de Robert L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), «portentosa novela» (Cuenca, 2011: 521), tiene un peso importantísimo en el universo de Luis Alberto de Cuenca es algo que ya demuestran tanto una serie de menciones a lo largo de su obra prosística (*Libros para pasártelo bien*, 2016: 203; 247) como la bibliofilia del autor. Lo comprobamos al considerar la presentación de la película *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) (1920), de John S. Robertson, para un ciclo de cine mudo de la Fundación Juan March¹, donde Luis Alberto (2012a) explicaba que ya en su juventud trató de adquirir un ejemplar de la primera edición de la obra, pero que se había vendido mientras reunía el dinero necesario². Además, en dicha presentación el poeta daba ya una idea sucinta de su interpretación del libro y de su estela. En cuanto

1. No resulta casual que el tema de Jekyll y Hyde en Luis Alberto de Cuenca lleve enseguida al cine, pues el poeta es un apasionado del séptimo arte. Varios son los estudios que examinan su relación con el celuloide (Lanz, 1994: 142; Gómez-Montero, 1994: 147-149; Letrán, 2009: 57-58; 2015a; 2015b).

2. Carmen Carbonell (2017) confirma la anécdota, que ocurrió cuando el poeta tenía 17 años y que creó un afán que resultó debidamente compensado cuando Luis Alberto logró adquirir el libro, años más tarde. Tal vez sea esta edición la que aparece mencionada en «La nave y el muchacho», de *Bloc de otoño*: «La única tripulación

a la primera, Luis Alberto explicaba que el Dr. Jekyll intentó aislar mediante un bebedizo la parte malvada que hay en toda naturaleza humana, subrayaba los paralelos entre la obra de Stevenson y el posterior *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, y proponía que la obra del escocés se puede leer como una versión de la primordial lucha entre bien y mal que campa por todas las mitologías del orbe. En cuanto a la segunda, esto es, en cuanto a la influencia del libro de Stevenson, el poeta exponía que había sido adaptado al teatro por Thomas Russell Sullivan y Richard Mansfield en 1887 (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), y que de esta versión procedían todas las recreaciones cinematográficas, que comienzan en 1908 y que debieron de tener un sùmmum de calidad en la perdida *Der Januskopf* (1920), de Friedrich W. Murnau (Cuenca, 2012a). Es más, aparte de en esta presentación, la novela de Stevenson vuelve a aparecer en otras obras en prosa de Luis Alberto. Es el caso de la *Lección magistral* (2014b: 86-87), donde recomienda a Stevenson como «una de las personas más penetrantes en literatura» y define a Jekyll como «una de las figuras literarias que me produce más fascinación».

Nuestro artículo pretende demostrar que esta bibliofilia y erudición no es el único rastro que Stevenson ha dejado en el mundo de Luis Alberto, en el que también tiene una importante impronta poética. Para ello comenzaremos examinando los tres poemas de Luis Alberto que mencionan explícitamente el libro o sus personajes centrales, mostrando la flexibilidad del motivo. A continuación, relacionaremos el afán por Jekyll y Hyde con un tema más general, el del doble, que explicaremos en su contexto fantástico para observar sus encarnaciones en la obra luisalbertiana.

que había / eran unas mujeres bellísimas, tan bellas / como Hedy Lamarr, un soneto de Shakespeare, / un dibujo de Finlay o una *princeps* de Stevenson» (vv. 5-8).

El primero de los poemas que nos ocupa es «Jano», que aparece en la sección «El puente de la espada» de *La caja de plata* (1985)³:

*Dices que solo soy Enrique Jekyll
y que no existe fórmula en el mundo
capaz de convertirme en Mr. Hyde.
Cuando pasen los días o los años,
cuando el tiempo nos lleve a otras hogueras,
hacia otra plenitud u otro desastre,
imagínate entonces, imagina
los rasgos de mi cara, reconstruye
lo que tu hielo convirtió en cenizas.
Y en la memoria esquiva de tu frío,
en el recuerdo de tu lejanía,
Eduardo Hyde seré, y por un instante
me amarás, aunque yo ya esté muy lejos;
y será hermoso, pues por un instante
yo seré tu tristeza, y no los otros.*

El poema ya ha llamado la atención de estudiosos como Trevor J. Dadson (2005: 119-120), quien lo entiende como una afirmación de la «naturaleza paradójica de la existencia actual del poeta-amante», al que una amada «ahora infiel» asocia con Jekyll y Hyde. Por su parte, Javier Letrán (2005: 62) incide en esta «representación de un sujeto en crisis consigo mismo» que se encontraría en el corazón del poema. Son lecturas muy dependientes del título del texto y resultan básicamente correctas, aunque, como veremos enseguida, se pueden matizar levemente.

3. «El puente de la espada» es también un poema de *Sin miedo ni esperanza* (2002). Los textos de los poemarios anteriores a 2005 los citamos por la antología *Los mundos y los días* (Cuenca, 2012b), aunque indicamos siempre en qué libro y en qué sección aparecieron originalmente, e incluimos los datos bibliográficos sobre esos volúmenes en la lista de obras citadas.

Ciertamente, Dadson acierta al relacionar el poema con la temática amorosa y al enfatizar el papel central de la amada, por más que esta se revele más desdeñosa que necesariamente «infel». Asimismo, Dadson y Letrán atinan al reconocer la dualidad conflictiva inherente en la identidad de la voz lírica, aunque no expliquen que el origen de esa dualidad jánica –recordemos el título del poema– está en el deseo de la amada, pues es en su conciencia donde opera esa doble cara. No en vano, tengamos en cuenta que el poema se inserta en la sección «El puente de la espada» y que, por tanto, se relaciona con una dolorosa prueba de amor, como la sufrida por el Caballero de la Carreta en el puente susodicho. En el caso del texto de Luis Alberto, podríamos entender que la prueba es una escisión del yo por amor que el poeta llevaría a cabo respondiendo al reproche de la amada en la primera frase del poema, en la que Hyde simboliza aquel hombre atractivo –y, quizás, terrible y peligroso– que jamás conseguirá ser el yo lírico, confinado a la anodina bondad de Jekyll (vv. 1-3). Sin embargo, la respuesta del yo, en la segunda frase del poema, le presenta dispuesto a efectuar esa metamorfosis, ya no por obra del bebedizo («fórmula»), sino del paso del tiempo y del sufrimiento causado por la bella. En efecto, los vv. 8-9 («reconstruye / lo que tu hielo convirtió en cenizas») admiten esta doble lectura. Por una parte, podemos interpretar que, al transcurrir los años, la amada olvida al poeta rechazado por su «hielo» y convertido en meras «cenizas» de memoria, por lo que en ese momento, desde la nostalgia con que lo mira ella, se puede convertir ya en algo añorado y querido: Hyde. Por otra, podemos entender que, más que el tiempo, han sido los sufrimientos provocados por el citado «hielo» los que han convertido al poeta en un sujeto interesante, en Hyde. En cualquier caso, el desenlace es el mismo, el que predice el poeta en la última frase: operada la transformación en la memoria de la amada –recordemos que es ahí donde reside la imagen del poeta-Jano–, ella

1 le amaré por fin, aunque viéndole como Hyde, es decir, como daño,
2 como nostalgia dolorosa.

3 Por tanto, estamos ante un poema que emplea la materia de Jekyll
4 y Hyde para tratar una temática amorosa ausente de la novela de
5 Stevenson⁴. Puesto que la amada le rechaza inicialmente, podemos
6 entender que de las dos personalidades enfrentadas la de Jekyll no re-
7 sulta atractiva, tal vez porque la bonhomía del personaje de Stevenson
8 se oponga a la idea del antihéroe que podría encarnar Hyde. Así, Je-
9 kyll simbolizaría lo razonable y tierno, pero también la rutina; Hyde,
10 lo oscuro y peligroso, pero también la pasión y el riesgo. Lo cierto es
11 que el poema no nos proporciona mucha información al respecto, por
12 lo que nos vemos limitados a especular acerca de las connotaciones
13 plausibles de los dos personajes de la novela. En cualquier caso, lo
14 que resulta evidente del texto es que tanto la dualidad Jekyll-Hyde
15 como la metamorfosis del poeta se dan no solo gracias a la amada,
16 sino fundamentalmente en su conciencia, en su recuerdo, no en la
17 psique del yo lírico, que se limita a observar cómo se transforma en
18 la mente de la ella.

19 El siguiente poema que nos interesa mantiene muchas de estas
20 constantes, pues también es un texto dialogado que suponemos amo-
21 roso y dirigido a la amada del poeta. Sin embargo, anticipemos ya
22 que, en esta ocasión, es él quien reclama la escisión jánica en Jekyll y
23 Hyde, mientras que ella se limita a reclamarle coherencia. Nos referi-
24 mos a «Jekyll y Hyde», de la sección «Memorabilia» de *El hacha y la*
25 *rosa* (1993):

26
27
28
29 4. Aunque, como recuerda el propio Luis Alberto de Cuenca (2012a), el amor
30 es un tema central en la adaptación de Sullivan y Mansfield, así como en las subsi-
guientes, que dependen de ella.

*Pero, ¿por qué no voy a ser
al mismo tiempo sueño y vida,
ser el médico y ser la herida,
Luis de Granada y Baudelaire?*

*¿Por qué te avergüenzas de mí
cuando me vuelvo Don Quijote?
¿Por qué no quieres que se note
cuando me ataca el frenesí?*

*La locura no me divierte,
pero es peor aún el tedio.
Seré, si tú no hallas remedio,
Jekyll y Hyde hasta la muerte.*

El poema, en curiosos cuartetos eneasílabos, se divide en tres estro-
fas, las dos primeras en forma de preguntas ante una objeción del tú
—suponemos, la amada, cuya figura domina toda la sección— y la última
con una explicación y una decisión final. La primera estrofa presenta
los opuestos cuya presencia conjunta en la personalidad del poeta re-
prende la amada: por una parte, un lado luminoso y ordenado (la vida,
el médico, Luis de Granada); por otra, su envés oscuro y atrayente (el
sueño, la herida, Baudelaire). Como se puede observar, se trata siempre
de opuestos que vienen siempre necesariamente unidos, pues el sueño
(*imago mortis*) es parte de la vida, y el médico y la herida se necesitan
mutuamente. Este juego de «opósitos» se resume en los dos escritores del
v. 4, el religioso dominico Luis de Granada y el poeta maldito, Baude-
laire, cuyas respectivas influencias se reunirían en la voz narrativa.

Por su parte, el segundo cuarteto aclara el motivo concreto del re-
proche (la vergüenza) del interlocutor, posiblemente la amada: el «fre-
nesí» que domina a veces al poeta y le transforma en un don Quijote
alejado de su medida habitual. Como avanzamos, el tercer cuarteto

proporciona las razones de esta dualidad, que se resuelve en la decisión de seguir siendo a un tiempo Jekyll y Hyde, personajes que resumen la situación del poeta. El primero podría representar el «tedio» inherente al orden del lado luminoso, ordenado y razonable de su personalidad; el segundo, la «locura» terrible pero atrayente y creativa. En este sentido, las creaciones de Stevenson siguen funcionando con las valencias que observábamos en «Jano».

Muy diferente es el poema «*Homo homini lupus*», que se incluye en la sección «Apariciones» de *Sin miedo ni esperanza* (2002):

a la memoria de Paul Naschy

*No venimos del mono. Lo siento, señor Darwin.
Somos lobos sin pelo que andamos por el mundo
en posición erguida, pero con esos ojos
cruels e inyectados en sangre y esas fauces
repletas de cuchillos con que los lobos viajan
por el bosque del caos, paidófilos y arteros.
En nuestro más añejo depósito de mitos
vive, junto al vampiro, el peludo hombre lobo.
De la misma manera que Hyde domina a Jekyll,
la bestia que se agita en las oscuridades
de nuestro yo termina por imponerse al ángel
que fuimos no sé cuándo (o que no fuimos nunca),
y, aunque nos disfracemos de tiernos corderillos
o de dulces abuelas por puro pasatiempo,
somos, allá en el fondo, lobos depredadores
que aúllan a la Luna en la terrible noche
de la razón, allí donde habitan los monstruos
y tienen su refugio las negras pesadillas.
Hobbes lo tuvo muy claro, y uno, que es un fanático
del cine de licántropos, lo ratifica ahora:
homo homini lupus.*

El texto se distancia de los dos anteriores porque, aunque incluye un elemento de diálogo (la apelación a Darwin del v. 1), este aspecto no domina el poema como ocurría en «Jano» y «Jekyll y Hyde», donde la presencia del tú era esencial para el funcionamiento del texto. Además, y sobre todo, «*Homo homini lupus*» no es un poema amoroso, sino una reflexión pesimista sobre la naturaleza humana. Ese pesimismo refleja todavía el espíritu de los poemarios anteriores, en particular *Por fuertes y fronteras* (1996), y se aleja del tono general de «celebración amorosa» que caracteriza *Sin miedo ni esperanza* y *La vida en llamas* (2006) (Olay Valdés, 2017: 17). Asimismo, llama la atención el hecho de que, comparativamente hablando, estamos ante un poema mucho más culturalista que los dos anteriores. Ya el título es una cita latina —aunque muy difundida— que remite a Hobbes (citado en el v. 19) y, últimamente, a Plauto, pero el poema incluye otros subtextos. Uno es la obra de Darwin (v. 1), así como «Caperucita Roja», que aparece evocado en el v. 14 y, posiblemente, en el cultismo «paidófilos» del v. 6, que podría aludir a la relación de Caperucita y el lobo. Otros son el cuento de «Los siete cabritillos» y la fábula esópica del «Lobo con piel de cordero», pues en ambos el depredador se disfraza de tierno corderillo (v. 13). Otro aún es el adagio que popularizó el aguafuerte de Goya («El sueño de la razón produce monstruos», de los *Caprichos*), que halla un eco en los vv. 16-18. Y, por último, tenemos a Jekyll y Hyde (v. 9) y el «cine de licántropos» (v. 20), «el peludo hombre lobo» (v. 8) que aparece ya desde la dedicatoria «a la memoria de Paul Naschy», es decir, de Jacinto Molina Álvarez, el levantador de pesas y hombre lobo español. Esta mezcla palimpsestosa de elementos de la alta y baja cultura resulta característica de la poesía posmoderna en general y de la de Luis Alberto de Cuenca en particular, como han señalado atinadamente los estudiosos (Lanz, 2000: 242; Letrán, 2005; Ciorrea y Lucas, 2014: 181; Olay Valdés, 2017: 24). Además, añadamos

1 que en el texto que nos ocupa la dedicatoria de un poema de reflexión
2 existencial a un célebre actor de películas de hombres lobo añade a
3 los versos un toque de humor amargo que potencia el pesimismo de
4 «*Homo homini lupus*».

5 En este poema, el papel de Jekyll y Hyde es el de aclarar el sentido
6 general del texto, que desde su inicio defiende la naturaleza lupina –es
7 decir, fiera y cruel– del ser humano. Esta esencia ferina surge ya en el
8 segundo verso del poema, en el que aparece una imagen que se repe-
9 tirá unos versos más abajo, la del pelaje como símbolo de lo salvaje: el
10 lobo sin pelo inicial (v. 2) se revela enseguida «peludo hombre lobo»
11 (v. 8). Esa fiereza cruel que se impone al «ángel» en nuestra psique es
12 Hyde, quien «domina a Jekyll» como la licantropía avasalla la fachada
13 humana del hombre lobo. Por consiguiente, en este poema Jekyll y
14 Hyde están muy lejos de simbolizar la dualidad del poeta en el terreno
15 amoroso, es decir, la razón, la bonhomía y la rutina de Jekyll frente
16 a la locura, peligro y aventura de Hyde. Más bien, aquí la pareja se
17 acerca más al libro de Stevenson y simboliza una escisión esencial en
18 el ser humano: bajo el ligero barniz de la civilización se oculta siempre
19 la bestia. Recordemos que, según escribe Luis Alberto en uno de sus
20 ensayos (*Libros contra el aburrimiento*, 2011: 521), la novela de Steven-
21 son «nos ofrece el *chef-d'œuvre* de la literatura de hombres lobo sin
22 mencionar ni una sola vez la palabra “licántropo”».

23 En suma, el tema de Jekyll y Hyde parece ser una de las obsesiones
24 particulares de Luis Alberto, una de esas ideas que, como nota Rodri-
25 go Olay Valdés (2017: 24), «aparecen y desaparecen, pero que en forma
26 de corrientes subterráneas jalonan la singladura del poeta». Hemos
27 visto que, en efecto, la huella de Jekyll y Hyde es persistente y flexible,
28 pues se manifiesta tanto en textos amorosos como de filosofía moral.

29 Sin embargo, nuestro recorrido quedaría incompleto si no am-
30 pliáramos el objetivo para reconocer que el tema de Jekyll y Hyde es

1 solamente una encarnación, aunque tal vez la más insistente, de un
2 tópico de gran aliento en la obra de Luis Alberto de Cuenca: el tema
3 del doble. Se trata de un *topos* que ha gozado de muy buena fortuna
4 en la literatura fantástica en general, y particularmente en la contem-
5 poránea (Roas, 2011: 164), con variaciones en la tradición romántica
6 del *Doppelgänger*, el otro o la visión del propio entierro. Dada la afi-
7 ción del poeta por la literatura fantástica –recordemos al editor de la
8 *Galería fúnebre* (Cuenca, 1977), al amante de Lovecraft, al adaptador
9 de *El cuervo* (Cuenca, 2010)–, no debe sorprender que este tema esté
10 muy presente en su obra, a menudo como reflexiones sobre la propia
11 naturaleza, más que sobre el amor⁵. Tenemos un ejemplo en «Liber-
12 tad», poema sobre el tema del otro que aparece incluido en la sección
13 «Lieder» de *La vida en llamas* (2006):
14

15 *Y de repente vuelve*
16 *la que se fue hace siglos o milenios,*
17 *la que hubieras jurado que no regresaría*
18 *jamás, la noble fiera*
19 *que vivía aterrada en los pliegues más hondos*
20 *de tu alma infantil, temiendo a todas horas*
21 *que tu otro yo, el civilizado,*
22 *el cobarde, el adulto,*
23 *la fuese a denunciar a los dioses del fraude*
24 *o al corrupto senado de los débiles.*

25 Se trata de un poema con subtexto musical, como es característico
26 de muchos de esta sección. En esta ocasión, la obra en cuestión es *Il*
27 *viaggio a Reims* (1825), extraña ópera de Gioachino Rossini sobre la
28

29 5. No hay un estudio sobre la presencia del maestro de Providence en la poesía
30 de Luis Alberto, pero sus apariciones son frecuentísimas. Véase un ejemplo reciente
en *El reino blanco*: «Ctulhu».

1 coronación de Carlos X de Francia⁶. Solo citamos los diez primeros
 2 versos, los que nos interesan, pues luego se hace evidente el contexto
 3 operístico del poema, con alusiones al acto final de la obra de Rossini,
 4 en la que unos magnates de diversos países europeos se reúnen en un
 5 balneario y cantan canciones nacionalistas, entre las que se encuentran
 6 las dos que cita el poeta, *God Save the King* y *Deutschland über alles*.
 7 Estas canciones son las que convocan a la «noble fiera», la libertad del
 8 título, que parece representar un estado de entusiasmo reprimido por
 9 el «otro yo» jekylliano que aparece en los vv. 7-10.

10 De modo semejante, la idea del otro aparece muy explícitamente
 11 en un poema de *Cuaderno de vacaciones* (2014), «Sueño del reloj de
 12 bolsillo»:

13 *Aquel tipo miraba su reloj de bolsillo*
 14 *con una ansiedad tal que, al verlo, uno*
 15 *pensaba, sin querer, en el conejo*
 16 *blanco de Alicia. Iba vestido como*
 17 *si hubiese aterrizado de la máquina*
 18 *del tiempo de H. G. Wells, pues llevaba*
 19 *un traje y un bigote y un calzado*
 20 *propios de los 90 del siglo xix.*
 21 *Reparó en mí. Se iluminó su cara.*
 22 *Saltó de su sillón. Vino a abrazarme.*
 23 *Yo, la verdad, no supe qué decirle*
 24 *cuando vi que era yo quien me abrazaba,*
 25 *yo mismo, sí, pero con ciento veinte*
 26 *años menos, yo mismo, con un terno*
 27 *de la época feliz en que naciera*
 28 *Borges o Stoker publicara Drácula,*

29 6. La obra se representó en el Teatro Real de Madrid en la primavera de 2004.
 30 Tal vez ahí la vio el poeta.

1 *esperándome a mí en el Club Diógenes*
 2 *de Mycroft Holmes o en un lugar soñado*
 3 *por el estilo, para revelarme*
 4 *secretos compartidos o aventuras*
 5 *que acometer, o solo para hablarme*
 6 *de nuestras cosas, ahora que vivíamos*
 7 *los dos al otro lado del espejo.*

8 En esta ocasión, el encuentro es onírico, pues el poema se inscribe
 9 explícitamente en una serie de «sueños», pero el tema del diálogo con
 10 el otro yo (vv. 12-13) es de raigambre fantástica, como la alusión al
 11 tema del umbral y a Lewis Carroll en los dos versos finales. Igualmen-
 12 te entronca con la literatura fantástica otra mención del poema, la del
 13 *Drácula* de Bram Stoker, al que Luis Alberto dedica en *El reino blanco*
 14 (2010) otro poema interesante para el tema que nos ocupa:

15 «Me acuerdo de Bram Stoker»
 16

17 *Al leerlo, se abrieron las puertas del abismo*
 18 *para mí, de un abismo en el que florecían*
 19 *las rosas inmortales de la imaginación,*
 20 *los lirios del estilo y de la inteligencia;*
 21 *de un abismo de sombras ancestrales y mágicas*
 22 *por el que daba gusto perderse y despeñarse;*
 23 *de un abismo en que Bien y Mal no eran tan solo*
 24 *conceptos antagónicos, sino también, y al mismo*
 25 *tiempo, el haz y el envés de una misma moneda.*
 26

27 El poema es una evocación de las sensaciones provocadas en el
 28 poeta por la primera lectura de la novela, sensaciones que no dejan
 29 de evocar el tema del otro, del desconocido oscuro y amenazante
 30 que duerme en uno mismo y que es esencial en toda la literatura de

1 vampiros. En este texto son los versos finales (vv. 20-22) los que in-
 2 ciden en la realidad jánica subyace siempre al tema del otro y que
 3 hemos visto expresada en los poemas sobre Jekyll y Hyde. Se trata de
 4 un problema que le gusta examinar a Luis Alberto y que suele ver per-
 5 sonificado en personajes que son, en principio, encarnaciones del mal
 6 (Hyde, el hombre lobo, el vampiro)⁷, pero que en realidad ejemplifi-
 7 can el dualismo esencial del ser humano, las dos caras de Jano, como
 8 observamos en este poema de *Cuaderno de vacaciones* (2014):

9 «Las paradojas de Satán»

11
 12 *Aquel cuya mirada petrifica*
 13 *y hace que abandonemos la esperanza,*
 14 *aquel que no es amado ni capaz*
 15 *de amar a nadie, el ogro de los cuentos,*
 16 *el científico loco que pretende*
 17 *someter el planeta a su capricho,*
 18 *el cómitre feroz de la galera*
 19 *otomana, el psicópata, el azote*
 20 *de Dios, el enemigo de los cielos,*
 21 *el mal en su cenit, el horror puro,*
 22 *es, además —y no lo olvides nunca—,*
 23 *el padre de las ciencias y las artes,*
 24 *el emblema del individualismo*
 25 *y el paradigma de la libertad.*
 26 *Con esas paradojas debería*
 27 *uno arar, si desea*
 28 *que el árbol de la vida dé sus frutos.*

29 7. Aparte de «Me acuerdo de Bram Stoker», un poema luisalbertiano sobre el
 30 otro yo en clave de vampiros es «Dulce Carmilla», de *Cuaderno de vacaciones* (2014).

1 La imagen final de este texto es notable, pues pinta la dualidad
 2 como un rasgo esencial a la civilización misma, como si el bien y el
 3 mal fueran dos bueyes uncidos a un mismo yugo, el que se necesita
 4 para sembrar el fructífero árbol de la vida.

5 Además de en estas figuras del mal, el tema del otro yo puede
 6 aparecer en Luis Alberto ligado a otro tópico, esta vez formal: las can-
 7 ciones de opósitos provenzales. Nuestro poeta le dedica dos textos al
 8 tema, uno rechazándolas y otro abrazándolas. El primero, «Contra las
 9 “Canciones de opósitos”» aparece en la sección «Las mañanas triun-
 10 fantes», de *El otro sueño* (1987):

11 *a Eugenio Gallego*

12
 13 *Me he pasado la vida conciliando contrarios.*
 14 *Pensando: bien y mal no son tan diferentes,*
 15 *sí es muchas veces no, mi amiga es mi enemiga,*
 16 *el placer duele tanto que parece dolor*
 17 *y los días de fiesta son días de fastidio.*
 18 *Me he pasado la vida tiritando en agosto*
 19 *y muriendo de sed al lado de la fuente.*
 20 *Pero esto se acabó. No quiero que la risa*
 21 *se disfrace de llanto, ni que los besos hieran,*
 22 *ni que la muerte salve, ni que el sol del verano*
 23 *sea en el fondo sombra y océano el desierto.*
 24 *Quiero volver atrás, al tiempo en que las cosas*
 25 *no eran tan complicadas, y el amor no era odio*
 26 *y la nieve era nieve, y la paz y la guerra*
 27 *eran palabras únicas, distintas, inequívocas,*
 28 *y no la doble cara de un mismo aburrimiento.*
 29 *Ya no quiero sudar rodeado de pingüinos.*

1 En este poema volvemos a apreciar el rechazo del maniqueísmo (v.
2 2) y la reflexión sobre la complejidad de la personalidad. Sin embargo,
3 esta vez el subtexto de la *cançó d'opòsits* de Jordi de San Jordi lleva el
4 tema al contexto amoroso. Ya el v. 3 nos orienta en esa dirección, que
5 luego da color al v. 4, que también puede leerse como referida al amor,
6 y al resto del poema.

7 No obstante, cuando Luis Alberto regresa a las canciones de opósi-
8 tos en *Cuaderno de vacaciones* ha desaparecido esa preocupación amo-
9 rosa:

10 «Canción de opósitos»
11

12 ¿Norte o sur? ¿Aventura o biblioteca?
13 ¿Rencor o amor? ¿Coraje o cobardía?
14 ¿Dios o Diablo? Piénsalo y decídetelo
15 cuanto antes. La vida va trazando
16 signos confusos dentro de tu cuerpo,
17 y se han fundido viejas conexiones
18 que se consideraban infalibles.

19 Piénsalo bien. El mundo da sus vueltas
20 cada vez más deprisa. No hay quien siga
21 su ritmo. No hay quien pueda sustraerle
22 un solo instante para decir alto
23 y claro, sin la más mínima duda,
24 mirándote al espejo, estas palabras:

25 «Norte y sur, aventura y biblioteca,
26 rencor y amor, coraje y cobardía,
27 Dios y Diablo, todo al mismo tiempo».

28
29
30

1 Esta vez, el tema del otro yo vuelve al ya conocido derrotero de la
2 exploración del yo del poeta, e incluso al diálogo, aunque esta vez sea
3 consigo mismo. Así, la primera estrofa presenta las disyuntivas de los
4 opuestos, muchos de los cuales son reducibles a la contraposición entre
5 el Jekyll de la biblioteca y el Hyde de la aventura⁸. En la segunda, el
6 poeta se autoconmina a decidirse, etapa que llega en los versos finales,
7 en los que asume conscientemente una naturaleza compleja, de Jekyll
8 y Hyde (nótese de nuevo la mención del Diablo), de un yo jánico.

9 En conclusión, hemos comprobado que el tema de Jekyll y Hyde
10 es una de las obsesiones privadas de Luis Alberto de Cuenca y que
11 aparece tanto explícita como implícitamente en su poesía, como parte
12 del gran tema que es el doble. En cuanto a las menciones explícitas, lo
13 hemos localizado en «Jano», «Jekyll y Hyde» y «*Homo homini lupus*»,
14 con ligeras variantes. En los dos primeros adopta una forma semejante
15 (el diálogo con la amada) y se inclina hacia la temática amorosa, en la
16 que Jekyll representaría un orden civilizado pero anodino y tímido,
17 frente al atractivo terrible y feral que simboliza Hyde. En contraste, en
18 «*Homo homini lupus*» el tema de Stevenson sirve para alimentar una
19 reflexión más filosófica, y mucho más pesimista, sobre la naturaleza
20 humana. En cualquier caso, en los tres la pareja simboliza la dualidad
21 irreductible del hombre, ya del poeta en concreto, ya de la humanidad

22
23 8. El contraste y el uso simbólico de la biblioteca para representar la faceta or-
24 denada, tranquila y contemplativa del poeta lo volvemos a encontrar en «Vive la
25 vida», de *Por fuertes y fronteras* (1996). El poema también adopta la estructura de los
26 opuestos para propugnar un janismo insoluble: «Vive la vida. Vívela en la calle / y
27 en el silencio de tu biblioteca. / Vívela en los demás, que son las únicas / pistas que
28 tienes para conocerte. / Vive la vida en esos barrios pobres / hechos para la droga
29 o el desahucio / y en los grises palacios de los ricos. / Vive la vida con sus alegrías /
30 incomprensibles, con sus decepciones / (casi siempre excesivas), con su vértigo. / Vívela
en madrugadas infelices / o en mañanas gloriosas, a caballo / por ciudades en ruinas
o por selvas / contaminadas o por paraísos, / sin mirar hacia atrás. / Vive la vida».

1 en general: como Jano, el hombre tiene siempre un haz y un envés, una
 2 cara y una cruz opuestas que son, sin embargo, parte integrante de su
 3 naturaleza. Además, hemos comprobado que este tipo de reflexiones
 4 sobre la complejidad paradójicamente jánica del ser humano o de la
 5 civilización también aparecen en la poesía de Luis Alberto de Cuenca
 6 cuando trata el tema del doble en general, aunque no mencione a
 7 los personajes de Stevenson. Lo hemos visto examinando sus poemas
 8 sobre los opuestos, así como una serie de poesías sobre el encuentro
 9 consigo mismo (con el *Doppelgänger*, si se quiere) que podría multipli-
 10 carse con un análisis más sistemático de su obra que diera cabida a sus
 11 textos en prosa. Sugerimos que un estudio más amplio que también
 12 tuviera en cuenta la importante presencia de Lovecraft o Stoker en la
 13 obra cuenquista, y que examinara el peso de la literatura fantástica
 14 en general sobre la misma, completaría nuestras conclusiones sobre el
 15 tema del doble en el poeta del barrio de Salamanca.

18 BIBLIOGRAFÍA

- 19
 20 CARBONELL, Carmen, «La “bibliopatía” de Luis Alberto de Cuenca», *Li-*
 21 *bertad digital*, 23 de abril de 2017.
 22 CIORTEA, Raluca, y Patricia Lucas, «Imágenes *pop* en la poesía de Luis
 23 Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2014, pp. 181-193.
 24 CUENCA, Luis Alberto de (ed.), A. Pérez Zaragoza Godínez, *Galería fú-*
 25 *nebre de espectros y sombras ensangrentadas*, Madrid, Editorial Nacio-
 26 *nal*, 1977.
 27 —, *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento, 1985.
 28 —, *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987.
 29 —, *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
 30

- , *Por fuertes y fronteras*, Sevilla, Renacimiento, 1996. 1
 —, *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor Libros, 2002. 2
 —, *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2006. 3
 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010. 4
 —, *Libros contra el aburrimiento*, ed. Luis Miguel Suárez, Madrid, Reino 5
 de Cordelia, 2011. 6
 —, «El hombre y la bestia», presentación para el ciclo de cine de la Fun- 7
 dación Juan March «Cine mudo: adaptaciones literarias», núm. 9, 13 8
 de abril de 2012a, en red. 9
 —, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, 3.^a ed., Madrid, Visor, 2012b 10
 [1998]. 11
 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014a. 12
 —, *Lección magistral: 15 enseñanzas para la vida*, Barcelona, Plataforma 13
 Editorial, 2014b. 14
 —, *Libros para pasártelo bien*, ed. Luis Miguel Suárez, Madrid, Reino de 15
 Cordelia, 2016. 16
 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018. 17
 DADSON, Trevor J., «Breve esplendor de mal distinta lumbre»: estudios sobre 18
poesía contemporánea, Sevilla, Renacimiento, 2005. 19
 ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «La mirada en el espejo como 20
 búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía españo- 21
 la última», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional* 22
de Hispanistas, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid, Ibe- 23
 roamericana, 2010, s.p. [CD-Rom] 24
 GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la Postmodernidad y praxis de la 25
 parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca», en *Actas del IX* 26
simposio de la sociedad española de literatura general y comparada, ed. 27
 T. Blesa et alii, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, vol. 2, pp. 28
 133-151. 29
 30

1 LANZ, Juan José, *La llama en el laberinto: poesía y poética en la generación*
2 *del 68*, Mérida, Editora Regional, 1994.
3 —, «En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en
4 la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista Hispánica Mo-*
5 *derna*, 53, 2000, pp. 242-268.
6 LETRÁN, Javier, «Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca», *Adar-*
7 *ve*, 4, 2009, pp. 52-65.
8 —, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renaci-
9 miento, 2005.
10 —, «El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca»,
11 en *Luis Alberto de Cuenca, un alma de película de Hawks: poemas de*
12 *cine*, Santander, Creática Ediciones / Aula de Cine de la Universidad
13 de Cantabria, 2015a, pp. 3-22.
14 —, (ed.), L. A. de Cuenca, *Un alma de película de Hawks: poemas de cine*,
15 Santander, Creática Ediciones / Aula de Cine de la Universidad de
16 Cantabria, 2015b.
17 OLAY VALDÉS, Rodrigo (ed.), L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños. Poe-*
18 *mas escogidos (1970-2016)*, Madrid, Verbum, 2017.
19 ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

IRÓNICO Y DECADENTE:
VISIONES FINISECULARES EN LA POESÍA
DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

JESÚS PONCE CÁRDENAS
Universidad Complutense de Madrid

LA obra poética de Luis Alberto de Cuenca se sustenta en un diá-
logo intertextual con lo más selecto de la literatura de Occidente.
Esa conversación erudita abarca en quintaesencia el milenario legado
poético que va de Homero a Ezra Pound, desde Calímaco hasta Bor-
ges¹. En justa lógica, un inmenso caudal de lecturas ha dejado en sus
versos —de manera indeleble— la huella de numerosos hipotextos, una
impronta formal y temática que varios investigadores han puesto de
relieve con encomiable esfuerzo². Por razones obvias, la presencia de

1. Tras identificar a Luis Alberto de Cuenca como un autor «posmodernamente
neotérico», el poeta y latinista Jaime Siles (1991-1992: 15) añadía: «Y esto que define su
singularidad como poeta, caracteriza también todas y cada una de las formas en que
se translitera y realiza su labor de filólogo, su quehacer de ensayista y su actividad de
traductor. Lo que hace de toda su escritura un espacio continuo de intertextualidades
tejidas por el íntimo haz de sus correspondencias». Por otro lado, Juan José Lanz
(2009: 53) subrayaba cómo «desde su primer libro, *Los retratos* (1971), la poesía de Luis
Alberto de Cuenca se caracterizó por un marcado culturalismo, que encontraba en
muchos casos su modelo en la poesía de Ezra Pound, *con un constante juego de refe-*
rencias culturales, citas, alusiones, etc. que producían una interesante saturación textual
*caracterizada por una plurivocidad múltiple, que definiría su segundo libro, *Elsinore**
(1972)». Sobre las distintas formas de la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto
de Cuenca, véase asimismo la importante contribución de Lanz (2018) y Sáez (2018).

2. Baste citar aquí tres aportaciones capitales: Lanz (1991), Letrán (2005) y Suá-
rez Martínez (2010).

los clásicos grecolatinos en sus poemarios ha dado lugar a varias aportaciones críticas de interés³, mientras que otras influencias o vectores de inspiración todavía no se han rastreado con tanto ahínco.

El propósito de estas páginas es reflexionar brevemente sobre el influjo ejercido por la literatura y la pintura finiseculares sobre la escritura de Luis Alberto de Cuenca desde sus comienzos. Para iluminar tal aspecto con mayor profundidad, antes de analizar algún elemento concreto de su poesía, se esbozará un sucinto panorama de la atracción que ejercieron los decadentes entre los jóvenes que protagonizaron la renovación lírica de los años 1960-1970. Una vez pergeñada tal panorámica, el asedio crítico se organizará en torno a cuatro elementos: 1) las huellas de D'Annunzio en *Elsinore*; 2) la presencia de Marcel Schwob en dos poemas de *El hacha y la rosa* (1993); 3) la evocación de algunas iconografías victorianas y decadentes; y 4) la rescritura (epigramática y alusiva) de elementos asociados con la estética finisecular.

ESTETICISMO Y POMPA: RESCRITURAS DECADENTES AL ESTILO NOVÍSIMO

La huida del realismo social y el intimismo sentimental impulsó a los jóvenes poetas hacia finales de la década de 1960 a buscar otras voces, otros géneros, con el propósito de acuñar un nuevo estilo. El caudillaje ejercido por Pere Gimferrer en este «nuevo coro» marcaría de algún modo una afición compartida por «lo inesperado e insólito» (Gimferrer,

3. Además de la monografía de Suárez Martínez citada en la nota precedente, sobre este aspecto (central en su labor filológica y poética) pueden señalarse varios artículos importantes: Escobar Borrego (2006), Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010), Lanz (2011) González Iglesias (2013), García Gual (2013), Prieto de Paula, (2018) y Logroño Carrascosa (2018).

1999: 10). La común inclinación estética hacia los «raros» traería consigo la recuperación del legado de maestros como Rubén Darío, Oscar Wilde, Gabriele D'Annunzio o Antonio de Hoyos y Vinent⁴.

El ejemplo de Gimferrer puede resultar paradigmático en este aspecto. No puede olvidarse, a ese propósito, cómo el escritor barcelonés dio a las prensas una destacada *Antología de la poesía modernista* en una fecha tan significativa como 1969, tan solo tres años después de haber obtenido el Premio Nacional de Poesía con una obra tan singular e influyente como *Arde el mar* (1966). Precisamente entre las páginas de este último libro, paradigma y quintaesencia del culturalismo, insertaba el poeta barcelonés una sentida *laudatio* del poeta de Pescara («Sombras en el Vittoriale») así como una evocación del perfil hedonista de Wilde («Pequeño y triste petirrojo») (1994: 113-114 y 119)⁵. En marcada sintonía con ambas composiciones obligado es citar el texto de *Cascabeles*, donde Gimferrer hacía desfilar ante sus lectores los tiempos «más festivos» de la «belle époque» tomando como eje la figura de Antonio de Hoyos y Vinent (1994: 110-112).

En 1967 salía de las prensas otra de las obras maestras del nuevo estilo culturalista, debida al jovencísimo Guillermo Carnero. Entre las páginas de *Dibujo de la muerte* (1967), se localiza una estampa melancólica y suntuosa titulada *Oscar Wilde en París*, una de las piezas

4. Por espigar algún ejemplo significativo, se recoge ahora el testimonio de un bello volumen culturalista de Marcos Ricardo Barnatán, *Los pasos perdidos* (1968). Se incluía en el mismo un cincelado homenaje a Rubén Darío, el epigrama titulado «El ánfora funesta del divino veneno». De hecho, el propio epígrafe es una cita exacta del verso 17 del poema *Nocturno*, recogido en *Cantos de vida y esperanza*, 1905 (Darío, 2000: 400). En este mismo poemario puede localizarse otra composición de temática dariana, *Muerte y legado del cisne*. Pueden leerse ambos textos en Barnatán (1968: 52 y 46-47).

5. Recuérdese, por otra parte, cómo José María Álvarez también desgarraría varios homenajes a Wilde en su *Museo de cera* (1993).

1 capitales del nuevo esteticismo (Carnero, 2010: 151-153)⁶. La crítica
2 Blanca Berasátegui (2008: 166) no dudaría en apreciar que la primera
3 etapa del escritor levantino se mostraba ante los lectores más atentos
4 adornada «con todas las galas neo-modernistas»⁷.

5 Con sumo acierto, la crítica ha conectado la recuperación de una
6 parte destacable del legado finisecular con el sentido profundo de dos
7 títulos tan señeros como *Arde el mar* o *Dibujo de la muerte*. Señalaba
8 Julia Barella (2010: 16-17) cómo los dos jóvenes poetas «parecían en-
9 contrar en la actitud vital y estética de [aquellos] escritores [finisecu-
10 lares] esa tensión entre belleza y muerte que se convierte en el motor
11 de arranque del proceso de la creación literaria». En sintonía con este
12 parecer, Ángel Luis Prieto de Paula (1996: 65) profundizaba en el sen-
13 tido de esta dualidad:

14 desde un punto de vista temático, *Dibujo de la muerte* resume, en
15 los dos elementos significativos del título, la realidad de su mundo:
16 el arte y la muerte. Ambos, arte y muerte, o belleza y muerte, están
17 conectados semánticamente. Y, frente a ellos, la vida. Mientras que la
18 muerte aparece ennoblecida con todos los requerimientos del arte, la
19 vida no es sino una enloquecida sucesión de estampas de la que nada
20 cabe colegir salvo su propia inanidad.

21
22 Como ya se ha indicado en otro lugar, el doble núcleo temáti-
23 co (belleza/muerte), reflejado en otro binomio análogo (arte/finitud),
24 desempeña asimismo una función axial en uno de los libros más lo-
25

26 6. Para una contextualización de la escritura carneriana, remito a Bousoño
27 (1984: 251-254).

28 7. El texto fue publicado por vez primera en el cotidiano *ABC*, el 15 de julio de
29 1979. Ahora puede consultarse recogido en un magnífico volumen: Carnero, 2008.
30 Por otro lado, ha realizado un detallado análisis de la confluencia entre Barroco y
Simbolismo en la escritura carneriana Lanz (2016: 23-51).

1 grados de la primera etapa de Luis Alberto de Cuenca: *Elsinore* (Ponce
2 Cárdenas, 2017)⁸.

3 Si pasamos del ámbito del Grupo de Barcelona al Grupo de Ma-
4 drid, conviene recordar cómo Luis Antonio de Villena coronaba el
5 poemario *Sublime Solarium* con una significativa *imitatio* de un poe-
6 ta heleno-francés tan exquisito como recóndito: «Jean Moréas avista
7 Florencia»⁹. El escritor madrileño rendiría nuevo homenaje al maestro
8 Moréas con una breve colección de versos redactada en octubre de
9 1971, significativamente titulada *Syrtes*¹⁰.

10 La pequeña panoplia de autores que vamos desgranando
11 (D'Annunzio, Wilde, Hoyos y Vinent, Moréas), arroja alguna luz so-
12 bre una suerte de *esprit du temps*, que incitaba a los autores noveles
13 a volver sobre el legado de unos estetas, en mayor o menor medida,

14 8. Para el trasfondo biográfico, véase en especial el apartado «*El opalino néctar*
15 *de tus ojos*: Eros y Thánatos».

16 9. La conexión de este tipo de escritura con la práctica erudita del «escolio» o
17 la «glosa» se ha puesto de relieve en Quintana (2009: 131). Para el concepto de la
18 escritura postmoderna como *palimpsesto* y su vinculación con el legado del Moder-
19 nismo, puede verse también la tesis doctoral de Martínez Diente (2012). En torno a
20 las prácticas contemporáneas de Gimferrer y Villena, cabe remitir concretamente a
21 las pp. 276-393 de dicho estudio.

22 10. El contexto de escritura de este libro lo aclaraba así el propio autor: «Sentía
23 que el *venecianismo* —a mí me gustaba llamarlo así— se clausuraba y buscaba una vía
24 nueva a mi esteticismo, una vía más íntima, más secreta, algo menos ruidosa. No sa-
25 bía hacia dónde iba, pero sé que atravesaba el simbolismo. Releía a Baudelaire toman-
26 do notas (soñé hacer un libro sobre él que nunca hice) y leía a todos los franceses del
27 entorno, porque el francés era —en buena medida— mi lengua literaria favorita. Nerval,
28 Rimbaud y un descubrimiento entonces, Jean Moréas, el griego. El poeta romano de
29 las *Stances*, y también —cómo no— de un primer libro titulado *Les Syrtes* (1884) del que
30 tomaría, en plagio y reverencia, mi título, nuevo. Moréas, cuyo verdadero apellido
era Papadiamantopoulos... Mallarmé, Tristán Corbière, Albert Samain, Rémy de
Gourmont: os soñaba y leía en el otoño de mis veinte años. Sin perder de vista a Pound
o a los *imagistas*, como poco después amaría al exquisito Stevens» (Villena, 2000: 8).

1 raros o malditos. De hecho, en 1972, desde las evasivas líneas de la
2 «Autocrítica de *Elsinore*», el propio Luis Alberto de Cuenca hablaría
3 significativamente de un «decadentismo a la moda»:

4
5 Mi primer poemario, *Los retratos*, era una pinacoteca adolescente
6 y snob. *Elsinore* es, además, un palacio danés donde dudaba –todavía
7 sin método– aquel rubio y malévolo príncipe Hamlet. Donde Ofelia,
8 tras negarse a profesar en la religión (como bífidamente le recomen-
9 dara su enamorado), reunió los arrestos necesarios para combatir la
10 sequedad de la razón y abrazar un destino de agua simple entre flores.
11 En *Elsinore* –o en su contrafigura poemática– asistimos a la cierta-
12 mente pálida encarnación del mito, con algún ribete de *décadentisme*
13 *à la mode*, pero siempre en los cuadros de una ética basada en el culto
14 de la síntesis, esa divinidad tan alemana, y en la onomatopeya del
15 silencio, tan cercana a lo *sub*, según Godard. (1972b: 3)

16 Ese primer atisbo de reconocimiento intertextual quedaría amplia-
17 do y matizado varios años después en el valioso ensayo titulado «La
18 generación del lenguaje», datado el 23 de septiembre de 1979 (1979-
19 1980). Con la distancia que dan los años –pues cuatro décadas se cum-
20 plen ahora desde su primera publicación– se podría sostener que Luis
21 Alberto de Cuenca concibió tales páginas para *épater le bourgeois*, casi
22 como una suerte de palinodia, sazónada con grandes dosis de ironía y
23 algunas leves gotas de auto-indulgencia¹¹. Para deleite de sus exégetas,
24 el escritor trazaba en el artículo «las líneas fundamentales de unas
25 preferencias temáticas» que hoy sirven de hilo para orientarnos en el
26 laberíntico imaginario del Grupo de Madrid a comienzos de la década
27 de 1970. A su juicio, esas líneas de fuerza vendrían dadas por cuatro

29 11. Sobre los usos de la ironía en la poesía española actual, cabe remitir a los
30 trabajos de Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2012 y 2013).

1 ejes principales: el Barroco hispano, el Decadentismo finisecular (Ver-
2 laine, D'Annunzio, Wilde, Manuel Machado y otros), la Generación
3 del 27 y el Surrealismo¹².

4 Desde un punto de vista más personal, el panorama de influen-
5 cias que se desgrana en «La generación del lenguaje» da cuenta de las
6 variadas inquietudes de un joven esteta que, por entonces, estudiaba
7 Filología Clásica en la Universidad Autónoma, al tiempo que asistía a
8 las tertulias literarias del Café Teide y frecuentaba escritores de la talla
9 de Vicente Aleixandre o Antonio Prieto¹³. Las composiciones surgidas
10 en ese ámbito tan culto como refinado se definen así como «poemas
11 en verso o en prosa destinados a ser leídos en la intimidad de un gru-
12 púsculo que no se proponía conquistar ningún mercado, ni siquiera
13 una isla deshabitada. Por eso es por lo que nos permitíamos por escrito

14
15 12. De ahí que a grandes rasgos en el artículo se hable de un grupo poético
16 educado «à la française, entre Verlaine y el surrealismo, aunque también entre los
17 poetas del 27 y cierta poesía del barroco español» (1979-1980: 245). Poco más ade-
18 lante, Luis Alberto de Cuenca incidiría nuevamente en la importancia que asume la
19 veta onírica y sensual de los modelos de Breton, Char, Aragon o Éluard: «hay que
20 decir que una gran parte de nuestra mesnada literaria última ha aprendido a mirar
21 el mundo de la creación artística a través del surrealismo» (1979-1980: 245-246).
22 Sobre los diferentes matices de las técnicas culturalistas en esta primera etapa ha
23 disertado magistralmente Siles (2013).

24 13. En el *Epílogo* a la reedición de *Jimmy, Jimmy* de Javier Lostalé, Luis Alberto
25 de Cuenca refería lo siguiente: «Entonces nos reuníamos semanalmente —creo re-
26 cordar que todos los viernes a las once de la noche— en el café *Teide* del Paseo de
27 Recoletos ni más ni menos que Rita Macau, Javier Lostalé, Eduardo Calvo, Luis
28 Antonio de Villena, Ramón Mayrata y el que escribe estas líneas. De aquel grupo
29 se iría pronto, primero a Barcelona y luego al cielo, Rita Macau, a cuya memoria
30 dedicamos una antología que pretenciosamente se tituló *Espejo del amor y de la*
muerte (Madrid, Azur, 1971) [...]. [Este florilegio] lo firmó Antonio Prieto, novelista
y profesor en la Complutense, que daba clases a Villena, e iba enriquecido con un
pórtico de Vicente Aleixandre [...]. Por aquel entonces visitábamos todos al gran
poeta del 27 en su chalé de Wellingtonia» (en Lostalé, 2002: 101-102).

1 cierta desfachatez estética y moral. Además, el excedente honradamen-
2 te —o no— acumulado por nuestras familias nos permitía no tener que
3 tomar posesión de nada, lo que siempre acompaña a crear un clima de
4 laxitud y molicie no exento de lascivia» (1979-1980: 248). Estas líneas
5 juguetonas ponen de relieve cierto talante aristocrático, una actitud
6 lúdica y sensual, muy *fin de siglo*, que acaso haya promovido la identi-
7 ficación de la nueva boga lírica con el perfil de unos autores *neo-deca-*
8 *dentes* o *neo-paganos*. El perfil de la máscara asumida se hace aún más
9 nítido en otro pasaje del artículo: «Representábamos a veces el papel
10 del poeta neurótico, hipersensible y ultradelicado» (1979-1980: 246)¹⁴.

11 En una importante reflexión sobre la estética culturalista de los
12 poemarios iniciales de Luis Alberto de Cuenca, recalca Jaime Siles
13 (2013: 42) cómo la escritura lírica de signo veneciano o novísimo te-
14 nía como precedente ineludible «la estética modernista y finisecular,
15 que resumía y aunaba dentro de sí Decadentismo, Parnasianismo y
16 Simbolismo, en una escritura caracterizada por un juego de espejos
17 que vertebraba por igual signos y nombres». Atendiendo a tal conside-
18 ración, pasaremos ahora a contemplar algunas de las sombras ilustres
19 que vagan por aquella galería de espejos

20
21
22 14. Prieto de Paula (1996: 93 y 96) recuerda cómo los autores leoneses del Equi-
23 po Claraboya «tachaban a los Novísimos castelletianos de *neo-decadentes*, acusán-
24 doslos de ser un reflejo del capitalismo catalán, así como de que sus poemas eran la
25 formalización artística de efusiones anímicas personales, con ingredientes buscados
26 para agasajar a los gustadores de exquisiteces y gratuidades». Por su parte, entre los
27 jóvenes escritores madrileños, «Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena
28 son representantes de un culturalismo vinculado a determinadas formas hetero-
29 doxas de vida —*paganas*, si sirve la simplificación—, lejos de una poesía inerte y li-
30 bresca, a pesar de su extraordinaria densidad erudita». Sobre esta polémica inserta
en el contexto de la renovación lírica de los años sesenta, son de obligada consulta
las consideraciones de Lanz (2005: 234-253).

1
2
3
4 A partir de la década de 1880 y hasta los años iniciales del siglo xx,
5 la obra multiforme de Gabriele D'Annunzio (prosa, poesía, teatro)
6 fue leída, estimada e imitada por numerosos autores en el mundo
7 hispánico. Los ecos del enojado estilo y los mórbidos temas del
8 maestro de Pescara se perciben claramente en escritores tan dispares
9 como Rubén Darío, Valle Inclán, Manuel Machado, Eugenio D'Ors
10 o Gabriel Alomar (Fernández Murga, 1963 y 1968. Camps, 2010.
11 D'Ors, 2000). Una vez culminada la boga decadente del primer No-
12 vecientos, el nombre y el legado literario del genial autor del *Trionfo*
13 *della Morte* cayeron en un cierto olvido, sepultados en un silencio
14 que se prolongaría varios decenios. En un ensayo publicado durante
15 la posguerra, Max Aub (1969: 75) se refería al maestro abruzzés como
16 un «gran poeta cuya cuarentena durará todavía y cuya influencia
17 en la poesía española habrá que estudiar alguna vez». Orillando la
18 recepción inicial durante la etapa modernista y el olvido en que cayó
19 durante la época de las vanguardias y la posguerra, nos interesa aquí
20 el segundo *revival* dannunziano, que advino gracias a los jóvenes
21 poetas culturalistas. En el apartado precedente se ha mencionado ya
22 el homenaje que Pere Gimferrer rindió a D'Annunzio con los versos
23 de «Sombras en el Vittoriale». Es probable que el célebre poema de
24 *Arde el mar* así como la lectura de Manuel Machado espolearan el
25 interés del joven Luis Alberto de Cuenca por la figura y la obra del
26 genial decadente.

27 La presencia dannunziana en la obra juvenil de Luis Alberto de
28 Cuenca se centra, esencialmente, en su segundo libro, *Elsinore* (Ma-
29 drid, Azur, 1972). En el pórtico mismo de este volumen (titulado «En-
30 vío») se localiza la cita en italiano de un fragmento lírico:

1 (Existe un lienzo, Ofelia muerta, flores, *nolo tacere velis*, San Eu-
2 genio, Prometeo en el Cáucaso, dolor. *Tenendo un giglio ne le ceree*
3 *dita*, toda la inasumible tristeza del momento. Es un acróstico, repi-
4 to, la búsqueda de un nombre, nunca el perfil de una mujer, nunca
5 el recuerdo de un desnudo. Jamás renegaré de mi conducta según
6 Dios). (2017: 338)

8 Las citadas líneas remiten a la portada del libro, presidida por un
9 fragmento de la *Ofelia* de Millais, y revelan por negación el trasfondo
10 biográfico de una obra tan compleja como hermética: la muerte de
11 Rita Macau (o ARIT). Al modo de Ezra Pound, el engaste de citas en
12 otras lenguas constituye un artificio muy común en las composiciones
13 de esta primera etapa. Por cuanto ahora nos interesa, el endecasílabo
14 recogido en esta prosa poética y plurilingüe pertenece a la segunda
15 parte del poema *Due Beatrici*. La primera estrofa de aquel poema cul-
16 minaba con el verso citado (parte segunda, versos 1-5):

18 *O Viviana May de Penuele,*
19 *gelida virgo prerrafaelita,*
20 *o voi che compariste un dì, vestita*
21 *di fino argento, a Dante Gabriele,*
22 *tenendo un giglio ne le ceree dita [...].*

23 (D'Annunzio, 2006: 464)

25 En dicha composición, redactada en 1886, «Viviana May de Pe-
26 nuele embodies the angelic Rossettian woman and could be related
27 to Rossetti's *Annunciation* (Tate Britain). D'Annunzio, however, has
28 also clearly chosen as a model a Quattrocento Annunciation, and su-
29 perimposed it on the Preraphaelite imagery. The reference to Rossetti
30 is employed for the sake of its sound, showing its poetic nature and

suggesting that Rossetti was used eminently because of its foreign
aura» (Pieri, 2007: 75).

Si volvemos a examinar el texto finisecular, cabe apreciar cómo
D'Annunzio se valía en el mismo de un artificio tan gustado en la
época como la composición en anillo, puesto que algunos elementos
diseminados en la estrofa inicial se reflejan en la última («O Viviana
May de Penuele» > «O Viviana»; «vestita di fino argento» > «vestita de
la tunica verde»; «gelida virgo» > «in calma sovrumana») que además
repite el endecasílabo de cierre con una variación mínima (pues pasa
de una enunciación plana a convertirse en una *exclamatio* retórica)
(parte II, versos 41-45):

Or cantarti m'è dolce, o Viviana.
Splendimi ne la chiara ode, vestita
de la tunica verde e redimita
d'argentei fiori, in calma sovrumana
tenendo un giglio tra le ceree dita!

(D'Annunzio, 2006: I, 465-466)

Más allá de la identificación del lirio con la estampa virginal de
la *Anunciación*, conviene traer a la memoria la pasión por Dante y
el texto de la *Vita Nuova* que caracterizó por igual al pintor-poeta
victoriano y al maestro decadente de Pescara. De hecho, la crítica ha
señalado acertadamente cómo «in the original 1886 edition, this poem
was illustrated by D'Annunzio's artist friend Sartorio, in a painting
which showed Dante in the act of drawing a figure, while Beatrice
appeared giving her blessing. The composition echoes two paintings
of Dante Gabriel Rossetti, his *Beata Beatrix*, now in the Tate Ga-
llery, and *Dante drawing an Angel* in Oxford's Ashmolean Museum»
(Woodhouse, 2001: 65).

1 La Beatriz inalcanzable de Dante, la Elisabeth Siddal de las pintu-
 2 ras de Rossetti y la evanescente Viviana May de D'Annunzio le sirvie-
 3 ron a Luis Alberto de Cuenca como contrafiguras de la propia amada
 4 muerta, Rita Macau¹⁵. De hecho, en la tesela poética que el escritor
 5 madrileño extraía del mosaico dannunziano, cabe apreciar asimismo
 6 un indefinido halo mortuorio. De la estampa inicial de una bella fi-
 7 gura femenina que no se somete a las pasiones ni a las tentaciones
 8 carnales («gelida virgo»), vestida lujosamente con un tejido de fina
 9 plata («vestita di fino argento»), pasamos a contemplar en los versos
 10 finales una suerte de perfil espectral. Al cierre de la composición, Vi-
 11 viana luce una veste con el color de la esperanza («vestita de la tunica
 12 verde»), sin adornos lujosos, y muestra una serenidad de signo ultra-
 13 terreno («calma sovrumana»). Se diría que hemos rebasado el umbral
 14 del espejo y hemos pasado de una remota amada *in vita* a una inalcan-
 15 zable y añorada beldad *in morte*.

16 La segunda presencia dannunziana en *Elsinore* que vamos a co-
 17 mentar se localiza en una suerte de epigrama, concebido a la manera
 18 de un laberinto plurilingüe, según los usos de la técnica experimental
 19 y vanguardista del *collage*. Tal como había señalado en otro lugar, el
 20 apelativo cariñoso de la amada, además de en el acróstico diseminado
 21 en las letras iniciales del título de cada una de las secciones, apare-
 22 cerá semi-oculto en otras dos ocasiones, al comienzo y al final del
 23 volumen. Entre las páginas iniciales figura en el juego de mayúsculas
 24 que conforman el comienzo de cuatro versos que operan al modo de
 25 lemas. La identificación de aquellos *fragmenta* se disponía del modo
 26 siguiente (22-23):

27
 28
 29 15. Para los dos tipos femeninos de esta corriente estética (el angelical y el peca-
 30 minoso), puede leerse con provecho la síntesis que traza Hans Hinterhäuser (1998:
 91-121) en «Mujeres prerrafaelitas».

<i>A llons voir les champs verts</i>	1
<i>R eclinando la testa agile e bionda</i>	2
<i>I ch will nicht wissen, wo du bist</i>	3
<i>T o have seen what I have seen, see what I see</i>	4
Jacques Peletier	5
Gabriele D'Annunzio	6
Rainer Maria Rilke	7
William Shakespeare	8
	9

10 En las cuatro citas se reproduce: 1) un verso del humanista Jacques
 11 Peletier, procedente de un poema en el que convida a Ronsard a la
 12 vida campestre (*Au seigneur Pierre de Ronsard l'invitant aux champs*);
 13 2) un fragmento de *Due Beatrici* del maestro decadentista Gabrie-
 14 le D'Annunzio¹⁶; 3) un verso del *Libro de Horas* de Rainer Maria
 15 Rilke¹⁷; 4) la frase final del parlamento de Ofelia, donde se lamenta
 16 del aspecto lastimoso que presenta ahora Hamlet, acosado por la lo-
 17 cura (acto III, escena I, v. 162)¹⁸. Este diseño compositivo podría rela-
 18 cionarse en parte con la milenaria técnica del centón y podría acotar
 19 el siguiente significado:

20
 21 16. Reproduzco seguidamente los versos 1-5 y 26-30 de la sección segunda: «O
 22 Viviana May de Penuelle, / gelida virgo prerrafaelita, / o voi che compariste un dì,
 23 vestita / di fino argento, a Dante Gabriele, / teniendo un giglio ne le ceree dita [...]. /
 24 Poi su l'accolta de le vive rose / reclinando la testa agile e bionda, / avidamente,
 25 come sitibonda, / tutta beveste l'anime odorose / –oh voluttate mistica e profonda!»
 (2006: I, 464-465).

26 17. «Ich will nicht wissen, wo du bist» (Rilke, 2008: 64).

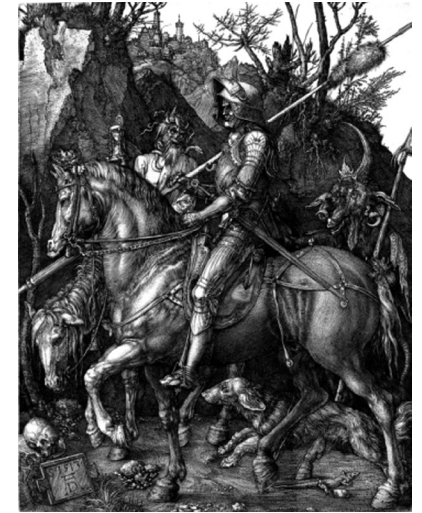
27 18. «That unmatched form and feature of blown youth / blasted with ecstasy:
 28 O, woe is me, / to have seen what I have seen, see what I see!» (Shakespeare, 1990:
 29 1089). El contexto del entero pasaje reza así: «La locura ha arruinado el porte ini-
 30 gualable y la nobleza que Hamlet tenía en plena flor de su juventud. ¡Oh, cuán
 desdichada soy, al ver a Hamlet ahora y saber lo que antes era!».

Vayamos a ver los verdes campos,
reclinando la cabeza ágil y rubia.
No quiero saber dónde estás,
al ver ahora y saber lo que eras antes.

A la luz de esta «versión» castellana, no parece errado sospechar que la destinataria intratextual explícita es la amada muerta, que puebla con mil imágenes huidizas todo el poemario: Arit / Rita Macau. El epigrama que surge a partir de la taracea de versos ajenos parece articularse en dos partes, a través de sendos dísticos. En el primero de los mismos la rubia figura femenina parece reclinarse la cabeza, en tanto que el locutor masculino la conmina a contemplar los campos verdes. La escena parece positiva, asociable en cierto modo a un *locus amoenus* al uso. Ahora bien, el acto de reclinarse «la cabeza» —que parece invitar al descanso— podría asociarse tanto al sueño como a la muerte, mientras que los «verdes campos» cabría remitirlos también a la visión clásica del Elíseo y las verdes llanuras cubiertas de asfódelos. Frente a la ambigüedad del dístico inicial, el segundo se carga de valencias negativas: el locutor desconoce cuál es el paradero de la amada y además, voluntariamente, prefiere mantenerse en la ignorancia. Ahora bien, la *visión* veraz se impone y obliga a contemplar la realidad en su faceta más cruda: «al ver *ahora* y saber lo que eras *antes*» (v. 4). Frente al pasado de momentos felices y sensuales compartidas con Arit, el presente repleto de ausencia y melancolía, tras el paso de la mortal igualadora.

La tercera presencia dannunziana que hemos de examinar remite al ámbito de la transposición de arte. En efecto, entre los poemas de la tercera sección de *Elsinore* se halla una de las composiciones ecfrásticas más conseguidas del poeta y helenista: «*El caballero, la muerte y el diablo*. Albrecht Dürer». Tal como han puesto de relieve varios especialistas, a lo largo de varios años Luis Alberto de Cuenca

sometería el texto a una laboriosa y profunda rescritura, en varias versiones sucesivas¹⁹.



Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*,
1513. Grabado, 24,5 x 19,1 cm.

La escansión anafórica del poema enfatiza, al modo de las composiciones áureas o modernistas dedicadas a la pintura, la inmediatez de la imagen a través de la deixis²⁰. Al modo de una fórmula de la visión,

19. Para las tres redacciones del poema y el análisis de las variantes, véanse Martínez (2007) y Suárez Martínez (2011).

20. Para entender mejor el diálogo culturalista que conecta vida y poesía, conviene anotar cómo la vinculación directa con las imágenes de Durero surge a partir de una experiencia personal: Juan Antonio de Cuenca y González-Ocampo, padre del poeta, regresó de uno de sus viajes a Berlín con sendas copias de los grabados más famosos del artista alemán: *Melancholia* y *Ritter, Tod und Teufel*. Así pues, desde su primera juventud, el futuro escritor contempló en las paredes del hogar familiar ambas obras. La pasión estética que suscita en Luis Alberto de Cuenca la obra del genio del Renacimiento alemán no habría de marchitarse en las décadas venideras. Pone de manifiesto tal inquebrantable lealtad un escrito reciente sobre sus pinturas preferidas: «En tercer lugar elegiría [entre mis cuadros favoritos del Prado] los fantásticos retratos

1 se reitera al inicio de tres versos idéntico giro («He aquí»: vv. 1, 3, 8),
2 modulado posteriormente con una adversación («Mas he aquí»: v. 24).

3
4 *He aquí el antiguo caballero de la rosa y el triunfo,*
5 *príncipe de los labios que sugieren la duda o la sonrisa.*
6 *He aquí el irreprochable señor de las victorias,*
7 *caudillo en las batallas más azules,*
8 *portador del emblema sagrado de la raza,*
9 *conductor de los pueblos en el palor de brumas,*
10 *en la brasa del odio y la conquista.*
11 *He aquí los laberintos de carcoma,*
12 *la sed de los atletas derrotados,*
13 *el cuervo de las simas inferiores,*
14 *la Discordia sangrienta,*
15 *los carmina volubles que doblagan las alas del Misterio,*
16 *convirtiendo en ceniza su pecho adolescente,*
17 *la enfibrecida sierpe del Imperio en el árbol maldito de la Sabiduría*
18 *(nunca más, para siempre, mañana, tal vez, desde, sí, hacia dónde),*
19 *los ángeles de Pacher, Konrad Witz.*
20 *El recuerdo, como un hacha de fuego,*
21 *ilumina la estancia, débilmente, del trono, fugazmente.*
22 *Oscurece.*
23 *El tránsito del viento por los patios helados,*
24 *detener con escudos nobiliarios los pasos enjogados de la Muerte,*

25 de cuerpo entero que el norimbergués Alberto Durero pintó en 1507 de *Adán y Eva*,
26 dos prodigiosos desnudos que han sido objeto de una reciente y espléndida restau-
27 ración. Visité la casa natal en Núremberg de Durero con mi padre, allá por 1966,
28 cuando yo tenía quince años, y pude ver en ella dos copias de estos *Adán y Eva* del
29 Prado. Me sentí muy orgulloso de que los originales estuviesen en España y las copias
30 en Alemania, ya por aquel entonces era un embelesado fan de Durero y me encantaba
su capacidad de representar toda una época en un simple grabado. Porque díganme
ustedes si *Melancolía* o *El caballero, la Muerte y el Diablo* no son una preciosa síntesis
de lo que significó para Europa el Renacimiento» (Cuenca, 2013: 155).

con poderosas lanzas abatir el Infierno,
sepultarlo en el mar.

Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas y los magos,
el sepulcro,
tu espada,
las mujeres que amaron la seda de tus ojos,
la furia incontenible de tus noches,
la cruel impostura de tus besos,
las doncellas germánicas de nombres infinitos,
todo lo que conjura o desvanece la dorada zozobra de tu cuerpo desnudo
y mezcla –bien lo saben las palomas de Nürnberg–
palabra con dolor, dulcísimo veneno
en la copa esmaltada de los dioses.

Como los *condottieri* exaltados por Verlaine, Manuel Machado o Antonio de Zayas, la figura señorial del grabado es un capitán de armas y un seductor de sonrisa enigmática. En la arquitectura textual de *Elsinore* la figura del caballero amado por «las mujeres», por «las doncellas germánicas de nombres infinitos», no deja de ser otro más de los avatares estéticos de un yo lírico atenazado por la pérdida, mezclando «palabra con dolor» en un «dulcísimo veneno»²¹. En el mosaico

21. Manuel de Góngora (1889-1953) publicó una composición titulada «Símbolo y profecía de un grabado alemán del siglo XVI. *El caballero, la Muerte y el Diablo*» en el conocido volumen *Poemas de la Alemania eterna* (Madrid, Giménez, 1940, pp. 33-35). Allí identificaba «en el viejo y conocido grabado la representación premonitória del moderno héroe alemán y nazi», según estima Julio Rodríguez Puértolas (Rodríguez Puértolas, 2008: I, 564). Sobre este curioso tomo de exaltación germánica, véase Martín Gijón, 2010. Como recalca el citado estudioso, «la elección de este grabado» por parte de Manuel de Góngora no resulta «casual», ya que en el *Congreso de la Victoria* «del partido nazi en 1933, celebrado en Núremberg, Hitler fue obsequiado con esta obra original de Durero» (Martín Gijón, 2010: 81, n. 39). Por otro lado, debe recordarse asimismo que una de las imágenes más célebres de la propaganda nazi fue precisamente la pintura de Hubert Lanzinger, *Der Bannerträger*,

1 culturalista de la écfrasis se engastan, por otro lado, otras teselas de
2 valor icónico o visual, mediante los nombres de dos maestros de la
3 pintura germánica cuatrocentista: el fronterizo Michael Pacher (origi-
4 nario del actual Trentino-Alto Adige) y el suizo Konrad Witz.

5 El grabado que realizó Alberto Durero en 1513, una de las piezas más
6 admiradas y difundidas de este nuevo género renacentista, ha intere-
7 sado a los poetas desde el siglo xix. Ingenios tan dispares como Víctor
8 Hugo (1837), Nikos Gatsos (en los primeros 50) o Randall Jarrell (1955)
9 exaltaron con sus versos la inquietante estampa dureriana²². Justo es
10 señalar cómo el joven autor de *Elsinore* probablemente no estaba al tan-
11 to de aquellas tres «refracciones del caballero» en la lírica occidental;
12 ahora bien, sin duda el erudito y precoz poeta conocía el interés que
13 la tenebrosa imagen había despertado en otros dos autores que él ad-
14 miraba no poco: Gabriele D'Annunzio y Jorge Luis Borges. Los lazos
15 inter-artísticos de la transposición de arte se cruzan así con los vínculos
16 intertextuales propios del homenaje literario. Estando así las cosas, la
17 composición juvenil de *Elsinore* puede conectarse remotamente con el
18 soneto *Il cavaliere della morte*, publicado por Gabriele D'Annunzio en el
19 volumen *La Chimera*, dentro de la sección de los *sonetti d'Ebe*:

20
21 *In un'antica stampa de' l Durero*
22 *va contro maghi e draghi a la battaglia*
23 *tutto chiuso ne l'arme un cavaliere*
24 *sul gran cavallo coperto di scaglia:*

25
26
27 donde el propio Adolf Hitler aparecía retratado como portaestandarte, a caballo,
28 de perfil y pertrechado con una armadura reluciente, evocando la estampa de la
29 icónica imagen dureriana.

30 22. Analiza de forma sucinta esas transposiciones de arte Clements (1979). Para
el texto del escritor heleno, véase asimismo Barricelli (1997).

1 *al fianco l'accompagna da scudiero*
2 *la Morte senza piastra e senza maglia,*
3 *dietro gli segue da valletto il nero*
4 *Peccato; e fosca innanzi è la boscaglia.*

5
6 *Io così, nuovamente, a la conquista*
7 *de l'Arte e de l'Amor, salgo la vita;*
8 *ma il mio bieco escudier non mi rattrista,*

9
10 *ma il valletto ridendo alto m'incita*
11 *ed incanto non v'ha che mi resista,*
12 *poi che già in groppo, o Bella, io t'ho rapita.*

13 (D'Annunzio, 2006: I, 555)

14 Los endecasílabos dannunzianos evocan los principales elementos
15 del grabado dureriano en los cuartetos, mientras que los tercetos se re-
16 servan para la analogía entre el «caballero» de la estampa y el yo lírico,
17 nuevo jinete que parte «a la conquista» del Arte y el Amor, espoleado
18 por la muerte y acuciado por el deseo.

19 Otro de los autores reverenciados por Luis Alberto de Cuenca abor-
20 dó igualmente en cincelados endecasílabos la descripción literaria:
21 Jorge Luis Borges en «Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*»²³. En

22
23 23. Este díptico de naturaleza ecfrástica fue incluido en Elogio de la sombra
24 (Buenos Aires, Emecé, 1969), cuya primera edición vio la luz en Argentina tres años
25 antes de la aparición de *Elsinore*. Pueden leerse ahora los versos en la edición de las
26 Obras completas (Borges, 1989: II, 385-386). «Bajo el yelmo quimérico el severo /
27 perfil es cruel como la cruel espada / que aguarda. Por la selva despojada / cabalga
28 imperturbable el caballero. / Torpe y furtiva, la caterva obscena / lo ha cercado: el
29 Demonio de serviles / ojos, los laberínticos reptiles / y el blanco anciano del reloj
30 de arena. / Caballero de hierro, quien te mira / sabe que en ti no mora la mentira /
ni el pálido temor. Tu dura suerte / es mandar y ultrajar. Eres valiente / y no serás
indigno ciertamente, / alemán, del Demonio y de la Muerte». «Los caminos son
dos. El de aquel hombre / de hierro y de soberbia, y que cabalga, / firme en su fe, por

1 su uso del sistema enumerativo, el amplio poema icónico de *Elsinore*
2 entabla un diálogo silencioso con los versos del creador de laberintos,
3 tal como explicita la nota inicial: «De Alberto de Nuremberga es
4 el grabado *Ritter, Tod und Teufel*, ya glosado por Borges; mi versión
5 carece de perfiles metafísicos y, en cierto modo, recuerda los distritos
6 medievales de Paul Wegener» (Cuenca 1972a: 19)²⁴.

7 En la lírica española contemporánea puede localizarse otro testi-
8 monio notable de la admiración suscitada por el grabado de Durero.
9 De hecho, muy poco después de la publicación de *Elsinore*, en el poe-
10 mario *Interior con figuras*, José Ángel Valente recogía un melancólico
11 epigrama sobre la imagen del maestro alemán: «Una antigua represen-
12 tación» (datado el 29 de abril de 1975):

13 *Caballero mortal,*
14 *si el aire baja desde vuestra cabeza hasta la noche,*
15 *si en el oscuro guantelete el hierro*
16 *ha corroído al fin la flor*
17 *y si la muerte hila*
18 *trasea en el arzón su ovillo negro,*
19 *decidme dónde,*
20 *decidme dónde hemos de alzar aún*
21 *sobre la luz los rotos estandartes.*

22
23 la dudosa selva / del mundo, entre las befas y la danza / inmóvil del Demonio y de
24 la Muerte, / y el otro, el breve, el mío. ¿En qué borrada / noche o mañana antigua
25 descubrieron / mis ojos la fantástica epopeya, / el perdurable sueño de Durero, / el
26 héroe y la caterva de sus sombras / que me buscan, me acechan y me encuentran? /
27 A mí, no al paladín, exhorta el blanco / anciano coronado de sinuosas / serpientes.
28 La clepsidra sucesiva / mide mi tiempo, no su eterno ahora. / Yo seré la ceniza y la
29 tiniebla; / yo, que partí después, habré alcanzado / mi término mortal; tú, que no
30 eres, / tú, caballero de la recta espada / y de la selva rígida, tu paso / proseguirás
mientras los hombres duren, / imperturbable, imaginario, eterno».

24. Véase las reflexiones que a este detalle dedica Sáez, 2018: 109-110.

1 Un reciente análisis de este poema valentino ha puesto el énfasis
2 en «quell'accumularsi di aggettivi e immagini sinistre che sembra-
3 no franare sul cavaliere e che lo precipitano nell'oscurità della notte
4 che cala» («mortal», «el aire que baja», «noche», «oscuro», «corroído»,
5 «muerte», «negro»). De esa forma, «la linea discendente che la poesia
6 così disegna termina nelle mani della morte, dove il poeta condensa
7 l'oscurità evocata in un enigmatico gomitolero nero» (Paredes, 2016:
8 207). La frontera entre escritura y representación, la cesura entre ima-
9 gen y palabra poética culmina simbólicamente en un monólogo, pue-
10 to que el epigrama «non sana la distanza tra il qui e l'oltre, e solo offre
11 il filo di Arianna verso un mondo altro che rimane fuori dai limiti
12 della scrittura. La voce del poeta interroga il cavaliere ma senza mai
13 ottenere risposta» (2016: 209).

14
15
16 «SILENCIOSA Y ABYECTA:» CON UNA
17 APOTEOSIS DE LOUISE / MONELLE
18

19 DE los poemas juveniles impresos en 1972 debemos pasar ahora a una
20 pieza de la segunda etapa, recogida en el libro *El hacha y la rosa*. La
21 cuarta sección de este poemario, titulada «Perfiles literarios», estaba
22 integrada por seis textos, en los que se combinan tres parejas afines:
23 dos poemas de abolengo homérico («Nausícaa», «Helena: palinodia»),
24 dos evocaciones de escritores británicos («Sir Horace Walpole», «Wi-
25 lliam Beckford») y un doble homenaje a Marcel Schwob («Los dos
26 Marcelos», «El libro de Monelle»). El texto de la primera pieza de este
27 último dístico, «Los dos Marcelos», fija en poesía una vivencia perso-
28 nal: una conferencia que el poeta dictó junto a Adolfo Bioy Casares
29 en el Centro Cultural de la Villa en abril de 1991. El diálogo entre los
30 dos intelectuales, ambos apasionados bibliófilos, sirvió para desgranar

1 autores dilectos e intereses afines. Ahora bien, a lo largo de la conver-
2 sación se recuerda cómo el joven Bioy confesó cuán poco le interesaba
3 la novela-río de Proust, mientras que décadas más tarde entonaría la
4 palinodia, admitiendo que sus gustos habían evolucionado. Frente a
5 ese cambio de parecer, Luis Alberto de Cuenca reivindica la clarivi-
6 dencia y pasión de los impulsos juveniles a la hora de elegir lecturas.
7 De ese modo, la comparación entre Proust y Schwob se zanja en los
8 versos con un descarte displicente del autor de *À la recherche du temps*
9 *perdu* y una sentida reivindicación del malogrado escritor de las *Vies*
10 *imaginaires* (Cuenca, 1998: 223; y 2006: 343):

11
12 *No he seguido el consejo de A. B. C.*
13 *Él se había mostrado irreverente con Proust cuando era joven,*
14 *que es cuando se dice la verdad.*
15 *Yo no quiero dejar de ser joven.*
16 *No soporto la idea de que cualquier enciclopedia*
17 *dedique siete páginas a Marcel Proust y siete líneas a*
18 *Marcel Schwob.*
19 *No es justo lo que han hecho con los dos Marcelos.*

20 El cierre del poema no sólo concentra un encendido elogio de
21 Schwob sino que, al mismo tiempo, plantea un irónico cuestiona-
22 miento de cómo se conforma el canon literario moderno. Frente a
23 la *communis opinio*, se enarbola el gusto personal que nace de un
24 deleite primario²⁵.

25 Por diferentes motivos, mayor relevancia asume el poema que co-
26 rona el ciclo de los seis *Perfiles literarios*. El título de los versos repro-
27 duce el de una de las piezas centrales en la exigua producción del
28

29 ²⁵. Un excelente comentario de este poema se localiza en el estudio de Lanz
30 (2018: 85-89).

malogrado autor galo, configurando una sentida alabanza a una obra
compleja, de corte autobiográfico (*Le livre de Monelle* > *El libro de*
Monelle) (De Cuenca, 1998: 224; De Cuenca, 2006: 344):

Se llama Marcel Schwob. Tiene veintitrés años.
Su vida ha sido plana hasta el día de hoy.
Pero el relieve acecha en forma de una puta
a la que lo conduce, una noche, el azar.

Se llama Louise. Es frágil, menuda y enfermiza,
silenciosa y abyecta. Casi no se la ve.
Sólo hay terror y angustia en los inmensos ojos
que le invaden la cara, dignos de Lillian Gish.

En sus brazos Marcel olvida que mañana
citó en la biblioteca a su amigo Villon.
Se olvida hasta de Stevenson, su escritor favorito,
de Shakespeare, de Moll Flanders y del Bien y del Mal.

Qué tres soberbios años de amor irresistible
aguardan al judío en la paz del burdel.
El cielo de París aún retiene sus vanas
promesas y las tiernas caricias de Louise.

Pero lo bueno acaba. Ella muere de tisis
y Marcel languidece, privado de su sol.
—«No queda más remedio que volver a los libros»,
se dice, y da a las prensas El libro de Monelle.

Los versos alejandrinos de Luis Alberto de Cuenca se modelan a la
manera de un relato que tiene como eje un episodio significativo en
la malograda existencia de Marcel Schwob (Chaville, 23 de agosto de
1867-París, febrero de 1905). Antes de examinar la arquitectura formal

1 del poema y las principales figuras que lo adornan, conviene arrojar
2 alguna luz sobre el plano del contenido. La composición esboza con
3 rápidas pinceladas un episodio sentimental en la vida del escritor galo,
4 un fragmento amoroso que explica en parte la génesis de una de sus
5 obras más singulares: *Le livre de Monelle*. Como apuntan algunos de
6 los principales especialistas en este autor finisecular, la figura feme-
7 nina evocada está envuelta en el misterio, pues muy pocos datos se
8 conocen acerca de la misma:

9
10 Qui était Monelle? Elle s'appelait en réalité Louise. On ne sait
11 rien d'elle, si ce n'est que Marcel Schwob la rencontra vers 1891, qu'il
12 vécut trois ans avec elle et qu'elle mourut le 7 décembre 1893, à l'âge
13 de vingt-cinq ans. Son père l'avait reniée. Comme l'Anne de Thomas
14 de Quincey, comme la «petite que Bonaparte emmena, par une nuit
15 de novembre, dans sa chambre, à l'hôtel de Cherbourg», Louise était
16 une de ces «petites prostituées» rencontrées un jour au coin d'une
17 rue. Jeune fille d'une santé fragile, déjà minée par la tuberculose qui
18 devait l'emporter, ne possédant ni culture ni intelligence, Marcel
19 Schwob, qui n'avait pas eu le temps d'être jeune, l'adora par le souffle
20 de jeunesse qu'elle apportait dans sa vie. Ce tourmenté aimait aussitôt
21 en elle une simplicité à laquelle il ne pouvait atteindre. Il l'appelait sa
22 «petite Vis», lui écrivait des lettres idiotes. À Jules Renard il confiait:
23 «J'ai pour maîtresse une toute petite fille qui est bien bête, mais si
24 gentiment!». Or, vraisemblablement, elle n'était pas jolie, et Schwob
25 avouait, toujours à Jules Renard: «Ce n'est pourtant pas sa chair qui
26 m'attire. Qu'est-ce que c'est?». Ce qui l'attire, c'est une âme d'enfant
27 zézayante, naïve et franche, incapable de calcul, incapable même
28 de prévoir, vivant dans la minute présente, une âme primesautière,
29 n'aimant que le jeu et les poupées. Telle apparaîtra Monelle, la petite
30 prostituée qui entraînait son amant dans la «maison où on joue», qui
lui enseignait l'art de «cultiver les moments». Schwob fut d'abord

1 inconsolable de sa mort: «On le vit, dit Champion, errer de maison
2 en maison, pleurant partout [...]. Puis il écrivit *Le livre de Monelle* et
3 cessa de parler de Louise». (Trembley, 1969: 45)

4
5 La joven y enferma Louise, carente de hermosura física, gentil,
6 delicada y necia, posee una franqueza e inocencia que desarmen a un
7 joven tan erudito en letras como inexperto en correrías amorosas. Tres
8 años de plenitud voluptuosa se saldan con el óbito de la muchacha. La
9 flébil prostituta se metamorfosea por obra y gracia de la prosa poética
10 en Monelle.

11 Tal como subrayara Lanz (2006: 344, n. 78-79 y 2018), en un
12 texto de las «Vidas imaginarias» que Luis Alberto de Cuenca com-
13 puso a imagen y semejanza del modelo homónimo de Schwob puede
14 hallarse el equivalente en prosa de la semblanza en alejandrinos. En
15 efecto, buena parte de los elementos biográficos que sustentan los
16 cinco tetrástrofos aparecen allí explicitados. Tras ponderar el cono-
17 cimiento de las lenguas inglesa y alemana, así como sus traducciones
18 de Shakespeare, Defoe y Francis Marion Crawford, afirmaba Luis
19 Alberto de Cuenca:

20
21 Entregado, pues, por entero al ejercicio de las letras en su tri-
22 ple vertiente lectora, creativa (como cuentista fantástico, sobre todo)
23 e investigadora (dedicó a François Villon algunos trabajos excelen-
24 tes desde el punto de vista filológico), su vida adquiere algún relieve
25 cuando, entre 1890 y 1893, mantiene una apasionada relación con
26 Louise, una prostituta menuda y frágil a la que siempre he asociado,
27 no sé por qué, con la maravillosa Lillian Gish de *Broken Blossoms*, la
28 película de David Wark Griffith. Minada por la tisis (el SIDA de la
29 época), la pobre Louise murió a los veinticinco años, dejando destro-
30 zado al bueno de Schwob. (*Bazar*, 1995: 163)

1 En un rápido cotejo de prosa y verso, varios elementos destacan no-
2 tablemente: el recuerdo de los estudios en torno al argot de germanía
3 y la figura de François Villon («Marcel olvida que mañana / citó en
4 la biblioteca a su amigo Villon» / «dedicó a François Villon algunos
5 trabajos excelentes desde el punto de vista filológico»); las ocupaciones
6 como traductor de obras en lengua inglesa («traduciría más tarde a
7 Shakespeare, Marion Crawford y Defoe» / «Se olvida [...] de Shakes-
8 peare, de *Moll Flanders*»); la asociación de la pequeña y flébil Louise
9 con la belleza quebradiza y los inmensos ojos tristes de Lillian Gish,
10 la gran estrella del cine mudo («Se llama Louise. Es frágil, menuda y
11 enfermiza, / silenciosa y abyecta. Casi no se la ve. / Sólo hay terror y
12 angustia en los inmensos ojos / que le invaden la cara, dignos de Li-
13 llian Gish» / «Louise, una prostituta menuda y frágil a la que siempre
14 he asociado, no sé por qué, con la maravillosa Lillian Gish de *Broken*
15 *Blossoms*, la película de David Wark Griffith»).

16 Formalmente, este poema –de corte narrativo e impostación bio-
17 gráfica– se presenta en cinco agrupaciones estróficas de cuatro ver-
18 sos. Cada uno de los veinte alejandrinos que lo componen se divide
19 netamente en dos hemistiquios, según la estructura tradicional (7 +
20 7) o –con las debidas licencias métricas– sus análogos (6+1 + 7 / 7 +
21 6+1)²⁶. Por cuanto se refiere a la rima, no presentan el ritmo reiterativo
22 y lento del antiguo tetrástrofo monorrimo alejandrino, sino que de
23 manera mucho más sutil varios versos se ligan mediante un hábil uso
24 de la rima aguda: «azar / mal» (vv. 4 y 12, rima asonante –*á*); «Gish /
25 Louise» (vv. 8 y 16, rima asonante –*i*); «burdel / Monelle» (vv. 14 y 20,
26 rima consonante –*é*).

27
28
29
30
26. El único verso que rompe tal regularidad métrica es el undécimo, ya que el primer hemistiquio tiene ocho sílabas («Se olvida hasta de Stevenson») y ello provoca que todo él sea hipermétrico. Para la trayectoria de este tipo de verso, tan apreciado por los Modernistas, remito a la excelente reflexión de Alatorre (2001).

Concebido casi como un microrrelato, el poema se enuncia en pre-
sente histórico («Se llama» / «Tiene» / «Acecha» / «Se llama» / «Es» /
«Ve» / «Hay» / «Invaden» / «Olvida» / «Se olvida» / «Aguardan» /
«Retiene» / «Acaba» / «Muere» / «Languidece» / «Queda» / «Se dice» /
«Da») y sólo dos verbos en pasado marcan un pequeño contraste en
este plano («Su vida *ha sido* plana» / «citó en la biblioteca»). La historia
de amor queda así fijada en el tiempo como algo cercano y remoto a
la vez, como la narración de una emoción eterna que vuelve a cobrar
vida en el instante de referirse.

Pese a tratarse de un acontecimiento real, transustanciado litera-
riamente por obra y gracia del genio de Schwob, el poema aborda una
materia muy del gusto finisecular: el amor venal y sincero entre una
prostituta y un joven intelectual que, antes de este episodio, vivía sólo
por y para los libros. Como es sabido, buena parte de la poesía y la
prosa decadente está poblada de hetairas, cortesanas, *demi-mondaines*,
putas y golfas, fascinantes criaturas que subyugan y embelesan a los
varones con sus diversos encantos²⁷. En perfecta consonancia con el
interés literario por el asunto, también las artes visuales mostraron en
numerosos lienzos los gozos y miserias de las peripatéticas de todo

27. Erika Bornay (2008: 62-63) valoraba así el tema en una conocida monografía: «Baudelaire [...] sentía una especial simpatía por la prostituta. Los hijos rebeldes de aquella aristocracia del dinero; el snob y el decadente, en su concepción culpable del amor –que finalmente no pudieron superar– intentaron hacer más morbosa y perversa la transgresión, con el placer y la complicidad de la prostituta. Y aún hay más, con la mujer prostituida, Baudelaire y muchos artistas finiseculares –incluidos los literarios como el duque Des Esseintes– comparten el mismo extrañamiento y desprecio hacia la sociedad burguesa y su hipócrita moral. De ahí aquella comunidad de sentimientos, aquella solidaridad con ella». Véanse en dicho tomo las secciones dedicadas a la «Prostitución y prostitutas», «Cortesanas y prostitutas, o la ausencia de disfraz» (60-63 y 240-256).

1 Occidente²⁸. De hecho, a zaga de algunos modelos franceses, como
 2 bien ha estudiado Rafael Alarcón Sierra (1999, 2008 y 2019), Manuel
 3 Machado –uno de los escritores más apreciados por Luis Alberto de
 4 Cuenca– se erigió en uno de los principales «cantores» de la mala vida
 5 y sus desarreglos en el ámbito hispano²⁹.

6 La admiración por la figura y la obra de Marcel Schwob consti-
 7 tuye una suerte de ritual para iniciados, configurando un círculo de
 8 gustadores exquisitos entre los que ocupa un lugar principal Jorge
 9 Luis Borges. Ahora bien, además del maestro argentino, en el entor-
 10 no de la lírica novísima pueden rastrearse otros ecos afines. De he-
 11 cho, veinte años antes de la publicación de los versos de Luis Alberto
 12 de Cuenca, la misma obra de Schwob ya había sido objeto de una
 13 recreación bastante singular por parte de Leopoldo María Panero.
 14 Entre las páginas de *Teoría* (1973), el poeta madrileño –considera-
 15 do el *maldito* por excelencia entre los contemporáneos– publicaba
 16 un texto de corte experimental titulado «Condesa morfina». En el
 17 mismo las referencias llegan a hacerse explícitas en pasajes como el
 18 siguiente:

19
 20
 21 28. Puede consultarse el catálogo de la magna exposición sobre la prostitución
 22 en el arte del Fin de Siglo, organizada recientemente por el Musée d'Orsay: *Splen-*
 23 *deurs et misères: images de la prostitution (1850-1910)*. El volumen –que incorpora un
 24 interesante conjunto de estudios– fue dirigido por Cogeval, 2015.

25 29. Sobre diversos aspectos de la vida canalla (putas, chulos, excesos etíli-
 26 cos), baste recordar aquí títulos tan importantes como *Mi Phriné*, *Internacional* o
 27 *Chouette*, composiciones recogidas por el poeta sevillano en *El mal poema*. Tales
 28 textos han sido analizados con singular brillo por Alarcón Sierra (2008: 122-128,
 29 129-137, 141-146). Para las primeras obras manuelmachadianas, remito asimismo a
 30 la magnífica monografía de Alarcón Sierra (1999). Por último, sobre el influjo del
 poeta de *Alma* sobre Luis Alberto de Cuenca, véanse las páginas de Rafael Alarcón
 Sierra en este mismo volumen.

1 *mis ojos apenas veían* 1
 2 *pero sabía que mi hermana me esperaba* 2
 3 *no era un dulce río* 3
 4 *sopesando el bien y el mal en una fulgurante balanza* 4
 5 *mi triste hermana me esperaba* 5
 6 *Monelle* 6
 7 *me cogió de la mano* 7
 8 *poderosa e impotente como un niño* 8
 9 *llamándome en la sombra con voz escasa* 9
 10 *con voz escasa y tus harapos blancos, llamándome en la sombra,* 10
 11 *hermosísima dama.* 11
 12 *Y con la mano* 12
 13 *frágil y descarnada tú apagabas, y con el roce,* 13
 14 *con el roce, en la sombra, de tus blancos harapos* 14
 15 *tú apagabas las lágrimas* 15
 16 *deshacías el dolor en pequeñas láminas* 16
 17 *harapienta princesa* 17

18 En suma, por razones de espacio no podemos extendernos mu-
 19 cho más en el asunto de la recepción creativa / homenaje al *Livre de*
 20 *Monelle* en otros autores de lengua castellana. Baste por el momento
 21 apuntar que los ecos de esta obra pueden rastrearse asimismo en varias
 22 piezas líricas escritas por el mexicano Eduardo Lizalde, el argentino
 23 Luis Benítez y Ruth Lana (Fabre, 2013)³⁰.

24 Siguiendo uno de los trazos más característicos en su obra, el ima-
 25 ginario de Luis Alberto de Cuenca suele combinar fuentes literarias,
 26 modelos icónicos y elementos cinematográficos en un rico ejercicio de
 27 *contaminatio*. De hecho, en este punto específico, los versos 7-8 del
 28 *Libro de Monelle* pueden resultar esclarecedores:

29 30. Desde el punto de vista de la transposición intermedial podría analizarse
 30 también en este conjunto la adaptación del poema de Luis Alberto de Cuenca al
 lenguaje del cómic, por parte de Laura Pérez Vernetti (2017: 25-30).

Sólo hay terror y angustia en los inmensos ojos
que le invaden la cara, dignos de Lillian Gish.



No se conocen datos sobre la identidad concreta de la joven y lánguida Louise, tampoco se conservan fotografías o pinturas que nos orienten acerca de su aspecto físico. Así pues, el escritor traza en su fantasía un retrato del *amour fou* de Schwob recurriendo a detalles de su propio imaginario fílmico, asociando a la flébil y enfermiza meretriz parisina con la estrella del cine mudo Lillian Gish. Ahora bien, en la prosa de *Vidas imaginarias* se añade un dato relevante que enriquece tal boceto, ya que no se trata de una estampa cualquiera de la conocida actriz, sino con una película concreta protagonizada por aquella: «siempre he asociado, no sé por qué, con la maravillosa Lillian Gish de *Broken Blossoms*, la película de David Wark Griffith»³¹.

La conexión «Louise-Monelle / Lillian Gish» no resulta azarosa, ni casual, sino que puede apreciarse en ella una motivación tan profunda como sutil: *Lirios rotos* (*Broken Blossoms or the Yellow Man and the Girl*,

31. Sobre la relación cine-poesía en la obra de Luis Alberto de Cuenca, puede verse el estudio reciente de Bagué Quílez (2018).

1919) cuenta la historia de Cheng Huan, un amable viajero chino que llega a Inglaterra para difundir las enseñanzas de Buda. En los barrios más oscuros y depauperados de Londres el viajero asiático va a conocer a una bella y delicada muchacha, maltratada por su padre (Lucy/Lillian). Después de haber recibido una brutal paliza a manos de su progenitor, la joven busca refugio en la tienda del comerciante, que cuida de sus heridas y le da el nombre orientalizante de White Blossom. Surge así una historia de amor incumplido, que va a culminar de forma trágica cuando el padre iracundo halle a su hija y le dé muerte. Después, impulsado por los deseos de venganza, Cheng Huan acabará con la vida del maltratador para después suicidarse junto al cadáver de su amada. A la luz de esta sinopsis, puede apreciarse cómo las figuras de la Lucy cinematográfica y la parisina Louise (o su reflejo literario Monelle) comparten no pocos rasgos, que justifican el contacto entre ambos perfiles por obra y gracia de la erudición fílmica y literaria del poeta madrileño.

PRERRAFaelismo y Secesión: dos signos icónicos

Como buena parte de los escritores de su generación, Luis Alberto de Cuenca ha sentido desde sus poemarios iniciales «la llamada del arte, su silencio, su belleza y su armonía» (Carnero, 2008: 119). Tal reclamo ha dado como fruto un conjunto notabilísimo de composiciones vinculadas de manera directa o indirecta a la pintura. Desde el ámbito comparatista de los estudios inter-artísticos, son ya varias las valiosas indagaciones en torno a los referentes pictóricos en la escritura del autor madrileño, publicadas en poco más de una década³². Orillando un

32. Sobre la transposición de arte dedicada al cuadro *Susana en el baño* (1704) de Jean-Baptiste Santerre, véase el excelente comentario de Letrán (2005: 77-83). Un

1 tanto los nombres de algunos maestros dilectos en las preferencias del
2 autor madrileño (Friedrich, Ingres, Delvaux), a lo largo de las siguien-
3 tes páginas nos centraremos en la inclinación que en varias ocasiones
4 ha manifestado el poeta hacia el legado de la pintura victoriana y la
5 tradición sensual de la Viena finisecular.

6 Ante todo, para calibrar la importancia que asume lo visual en uno
7 de los libros juveniles, no estará de más recordar una sucinta reflexión,
8 recogida –casi a manera de paradoja o de acertijo– en su «Autocrítica
9 de *Elsinore*». Allí jugaba el joven Luis Alberto de Cuenca a revelar y
10 ocultar a un tiempo: «*Elsinore* podría ser un homenaje a los pintores
11 prerrafaelitas. Podría no serlo» (1972b: 3). Pese a este aparente juego
12 del «sí es, no es», en verdad, la pasión por las bellas artes de época
13 victoriana se hace palmaria desde la portada misma, presidida por un
14 fragmento de la incomparable *Ofelia* de John Everett Millais³³. Desde
15 el texto mismo del «Envío», anteriormente citado, aparece la bella sui-
16 cida asociada al fragmento dannunziano de signo prerrafaelita (1972a:
17 10; y 2017: 338):

18
19 interesante panorama sobre los elementos pictóricos en la obra del escritor madrile-
20 ño ofrece Suárez Martínez (2013). Comenta la composición dedicada a Ingres Ponce
21 Cárdenas (2014: 32-34). Puede verse asimismo «*Omnia vincit imago*: de la parte de
22 la écfrasis», en Ponce Cárdenas (2017: 83-101) y Martínez (2017: 155-171). La contri-
bución más reciente sobre esta materia se debe a Sáez (2018b: 264-296).

23 33. En la sección IV de uno de los principales poemas de *Los retratos* (*A Dona-*
24 *tien Alphonse François, conde de Sade, llamado 'Marqués de Sade'*), el autor mencio-
25 naba ya la celeberrima pintura de asunto hamletiano, junto al nombre del cabecilla
26 de la Hermandad Prerrafaelita: «Pero Sade / -nuevo Adán- / más allá / -Aline, Jus-
27 tine, Juliette-, más allá y en el Mal, / donde no hay lugar / para pensar en las rubias
28 Valquirias / y Wagner / y Dante Gabriel Rossetti / son extranjeros y están muertos,
29 / donde Ofelia / y su familia de agua» (De Cuenca, 2015: 42). Por otro lado, no ha de
30 olvidarse que la lectura de D'Annunzio y Manuel Machado ya habría guiado sere-
namente los pasos del joven De Cuenca hacia las aportaciones visuales y poéticas
de los Prerrafaelitas. Para profundizar en tal asunto, véase López Estrada (1977).

(Existe un lienzo, Ofelia muerta, flores, *nolo tacere velis*, San Euge-
nio, Prometeo en el Cáucaso, dolor. *Tenendo un giglio ne le ceree dita*,
toda la inasumible tristeza del momento. Es un acróstico, repito, la
búsqueda de un nombre, nunca el perfil de una mujer, nunca el recuer-
do de un desnudo. Jamás renegaré de mi conducta según Dios).

El homenaje a los pintores prerrafaelitas resulta cada vez más claro,
al rebasar el umbral de los paratextos, ya que en la página 25 de la
edición príncipe, coronando el ciclo de las cinco piezas preliminares,
el autor dispone un sorprendente pórtico. A la manera de una extraña
inscripción conmemorativa situada en una basílica o en un panteón
de hombres ilustres, se dispone en resonantes mayúsculas un amplio
listado en orden alfabético por apellido, integrado casi totalmente por
veintiocho figuras insignes de la Inglaterra del Ochocientos. Como
remate de tal elenco se reproducía en latín la conocida fórmula litúr-
gica del quinto versículo del *Responsorium* I de la *Oración de difuntos*
(«Concédeles, Señor, el descanso eterno / y que una luz perpetua brille
sobre los mismos»). Tal es la disposición del texto:

AUBREY BEARDSLEY
JOHN BRETT
FORD MADDOX BROWN
EDWARD BURNE-JONES
WILLIAM SHAKESPEARE BURTON
JAMES CAMPBELL
CHARLES ALLSTON COLLINS
JAMES COLLINSON
WALTER HOWELL DEVERELL
WILLIAM DYCE
JOHN ROGERS HERBERT
ARTHUR HUGHES

I	WILLIAM HENRY HUNT
2	WILLIAM HOLMAN HUNT
3	JOHN WILLIAM INCHBOLD
4	GIOVANNI PAOLO LASINIO
5	ROBERT BRAITHWAITE MARTINEAU
6	JOHN EVERETT MILLAIS
7	WILLIAM MORRIS
8	VALENTINE CAMERON PRINSEP
9	DANTE GABRIEL ROSSETTI
10	JOHN RUSKIN
11	ANTHONY FREDERICK AUGUSTUS SANDYS
12	WILLIAM BELL SCOTT
13	BYAM SHAW
14	SIMEON SOLOMON
15	HENRY WALLIS
16	WILLIAM LINDSAY WINDUS

Requiem aeternam dona eis, Domine.

Et lux perpetua luceat eis.

El mundo de las artes visuales fulgura en el grupo de figuras elencado. Entre las mismas, cabe destacar, ante todo, al círculo de los pintores de la Pre-Raphaelite Brotherhood y su entorno (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, Edward Burne Jones, Ford Madox Brown). A su lado brillan el genial y malogrado ilustrador del estilo Liberty (Aubrey Beardsley), el cabecilla del movimiento *Arts and Crafts* (William Morris), el crítico de arte británico más influyente del momento (John Ruskin) y el pintor «maldito» más famoso de los círculos homosexuales londinenses (Simeon Solomon).

Ante todo, hay que señalar cómo el alcance experimental y lúdico de este curioso texto puede iluminarse brevemente con una afirmación recogida en el artículo «La generación del lenguaje»: «nos divertía

también jugar a escribir poemas con muchos nombres propios» (1979-1980: 246). Ahora bien, para calibrar cuál puede ser uno de los orígenes de tal técnica, hay que recordar con Mario Praz (1999: 854) cómo la literatura finisecular ofrecía valiosos «ejemplos de sensaciones conexas con el puro sonido de su nombre». Junto a los ejemplos de la poesía de Dante Gabriel Rossetti (*The blessed Damozel*) y de Jean Lorrain (*Forêt bleue*), el gran estudioso italiano desgrana un caudal de muestras del maestro de Abruzzo, valorando cómo «tal vez ningún poeta ha insistido nunca tanto como D'Annunzio sobre las virtudes compendiadas en el sonido de un nombre. El antiguo adagio «*Nomina numina*» se le ajusta de maravilla» (Praz, 1999: 856). No parece casual que en dicho abanico de testimonios poéticos, el gran comparatista conceda especial valor a un verso con el que ya estamos familiarizados: «Una vez D'Annunzio construirá un endecasílabo dulcísimo únicamente con el nombre de una virgen prerrafaelita ‘*O Viviana May de Penuele*’, donde las diéresis dan casi la imagen de sinuosidades que se persiguen armoniosamente a través de un largo y flexible cuerpo de muchacha de Rossetti o de Burne-Jones» (Praz, 1999: 858).

Junto a esta suerte de cornucopia nominal en la que el poeta desgrana los nombres más ilustres del mundo artístico victoriano, al tiempo que les rinde tácito homenaje, varios poemas de *Elsinore* incorporan nuevas referencias a dos artistas dilectos del mismo grupo:

1. «(Dios aprueba y confirma la sentencia / Sir John Everett Millais su senescal mayor)» (*Eugénie Grandet*, p. 70).
2. «Pálidos maniqués de Burne Jones» (*El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie*, p. 84).

En verdad, a zaga de los modernistas, la plástica victoriana constituyó indudablemente una fuente de inspiración para los poetas de

la década de 1970. De hecho, si acudimos nuevamente al testimonio de las afirmaciones recogidas en el artículo sobre «La generación del lenguaje», algún que otro dato valioso emerge sobre cuáles fueron las raíces visuales del imaginario medieval que los *enfants terribles* recrearon en algunos poemas:

En nuestros párpados, jamás contaminados por el insomnio [...], se sucedían las visiones. Unas veces, aparatosas, imperiales. Otras veces, íntimas y obscenas. Otras, sacrílegas, devotas. Pero siempre eran visiones culturales. Una de las más tenaces fue la Edad Media. Un Medievo recreado y pintado a la medida de nuestro juego [...], *reafirmado en los sueños prerrafaelitas* [...]. [Surgieron así] poemas visualizados en Howard Pyle y en Beardsley, en Burne-Jones y en D. G. Rossetti. Por fin Bretaña dominaba a Francia (1979-1980: 247-248)³⁴.

Por supuesto, el caso de las referencias diseminadas entre las páginas de *Elsinore* no constituye un ejemplo aislado de la admiración por la estética prerrafaelita a comienzos de la década del setenta. Por espigar otro nombre destacado, puede invocarse aquí a Aníbal Núñez, que compuso en el otoño de 1974 una bella écfrasis del lienzo *The blind girl* de John Everett Millais³⁵. La admiración por los artistas

34. Otros dos pintores relevantes –de origen galo uno, austríaco el otro– se citarán en las páginas siguientes: «Pero en el fondo de nosotros, allí en lo más recóndito de nosotros, aun a nuestro pesar en ocasiones, florecían las rosas inmarcibles de Occidente. Un Occidente que se reflejaba de continuo en nuestros desmañados poemas, porque formaba parte de nuestro corazón y era lo más sagrado que teníamos. Un Occidente que llamábamos de cien mil formas diferentes, y cada una de esas cien mil formas era el pretexto de una poesía [...]: Ezra Pound, el cardenal Bembo, Helvio Cinna y Alanus de Insulis, *los dos Gustavos –Moreau y Klimt–*» (*ibidem*: 249-250).

35. Puede leerse ahora en *Figura en un paisaje. Gormaz a sangre y fuego* (Núñez, 2012: 42-43). Un estudio exhaustivo del poema se ofrece en la monografía *Écfrasis: visión y escritura* (Ponce Cárdenas, 2014: 141-146).

victorianos no cejaría desde entonces hasta hoy, como prueban la transposición de arte de «El rey Cophetua y la muchacha mendiga. Burne Jones» (*Exposición*, 1990) de Olvido García Valdés; la composición «Ofelia loca (sobre una tela de Millais)» (*El nombre que me diste*, 1993) de Maite Pérez Larumbe; o las estampas líricas consagradas a la bella suicida eternizada por Millais y a la *Beata Beatrix* de Rossetti por parte de Antonio Gracia (*Lejos de toda furia*, 2015).

El último texto ecfrástico que hemos de evocar es la cuarta composición recogida en *Scholia*, dedicada a Vicente Aleixandre y titulada escuetamente *Gustav Klimt: Dánae*.



Gustav Klimt, *Dánae*, 1907.
Óleo sobre lienzo, 77 x 83 cm.
Viena, Galerie Würthle.

En el artículo «La generación del lenguaje», el poeta vinculaba la escritura de este poema en prosa a las complicidades literarias de la madrileña tertulia de Teide: «se suscitaba un tema, pongamos pictórico, la *Dánae* del antedicho Klimt, por ejemplo. Todos intentábamos trasladar el lienzo a un poema, lo que suponía también una suerte de plagio, al modo –por caso– de los diversos epigramas que la *Antología Palatina* conserva dedicados a la vaca esculpida por Mirón, que no pretendían más que referir la escultura a la poesía. Naturalmente nuestros traslados eran muy diferentes: cada uno veía la *Dánae* de

1 Klimt desde una óptica diversa. Y eso era lo importante» (Cuenca,
2 1979-1980: 250). Otro de los poetas jóvenes de aquel grupo culturalista
3 madrileño, Luis Antonio de Villena, ha dejado un testimonio afín de
4 transposición de arte referido al mismo cuadro de la Secesión vienesa:
5 «El mito de Dánae. Gustav Klimt» (*Syrtes*).

6 Antes de referirnos a la figuración icónica del poema en prosa, con-
7 viene destacar, ante todo, cómo la *hierogamia* del numen que posee
8 carnalmente a la princesa aparece codificada en la imagen bajo otro
9 filtro muy sutil, el de la *femme fatale*. El tono nacarado de su piel, el
10 rosa delicado de sus zonas erógenas y la turbia cabellera llameante
11 identifican a las claras el perfil suavemente perverso de Dánae como
12 heroína antigua³⁶. Como es bien sabido, Klimt abordó algunos de
13 los motivos más característicos del mito sin limitarse a las formas y al
14 decoro propios del Academicismo Solemne del Ochocientos, el mal
15 llamado *Art Pompier*. De hecho, el gusto decorativo del pintor sim-
16 bolista oscilaba entre un tipo de «pittura erotico-allegorica» y ciertas
17 «ermetiche iconografie» que ofrecían a un tiempo una imagen «idea-
18 lista» y «naturalista», lo que suscitó el escándalo entre los críticos de
19 arte de tendencia conservadora (Guidi, 2007: 73). En última instancia,
20 esa provocativa ruptura del decoro y la acendrada sensualidad de las
21

22 36. No estará de más recordar aquí las principales claves anatómicas del en-
23 cantador hechizo propio de aquellos *arquetipos de la crueldad femenina*: «sobre la
24 apariencia física de esta mujer [maligna], hay en general una coincidencia en des-
25 cribirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su
26 cabellera es larga y abundante y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone
27 acento en la blancura y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de
28 color verde. En síntesis, podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse
29 todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones» (Bornay, 2008:
30 114-115). Pueden consultarse asimismo los recientes estudios sobre la *femme fatale*
entre literatura y pintura de Primo Cano (2015 y 2016) y de Ponce Cárdenas-Primo
Cano (2012).

1 figuras femeninas fueron las razones que motivarían que su obra fuera
2 censurada a menudo por su tendencia «pornográfica».

3 El estupor que suscitó el cuadro entre algunos de sus primeros
4 pudibundos espectadores surgía, precisamente, de la sensual represen-
5 tación de un orgasmo femenino. Ese elemento bello y transgresor del
6 lienzo aparece sugerido una y otra vez en un denso haz de isotopía
7 del texto ecfrástico: «abandonada», «efímera», «cubierta», «gozos»,
8 «crispación», «familias no sabidas de músculos», «fibras», «vibran y
9 violentan», «seno fragmentado», «temblores», «tibieza», «verano», «in-
10 saciable», «enfebrecido», «necesidad de labio», «caricia», «herida por
11 un rayo de manos», «imagen húmeda». Mediante ese extenso eje isotó-
12 pico, el escritor insinúa en la fantasía del lector atento los voluptuosos
13 efectos del amplexo en la doncella, en el instante de ser desflorada y
14 alcanzar el culmen del placer. Casi como en una gradación anticlimá-
15 tica, el *explicit* de la composición habla del capricho arbitrario, de los
16 abusos cometidos por los varones, ya sean estos simples mortales o el
17 propio soberano del Olimpo: Zeus, Acrisio, Polidectes³⁷.

18
19 37. El mitógrafo Antonio Ruiz de Elvira condensaba así las líneas principales
20 de la historia de Dánae: «Acrisio, una vez dividido el territorio de la Argólida con
21 su hermano Preto, siguió llamándose y siendo rey de Argos, tuvo noticia por un
22 oráculo no condicional, sino absoluto, de que su hija Dánae tendría un hijo que le
23 daría muerte a él. Inmediatamente Acrisio trató de evitar que el oráculo se cumpla
24 [...]. Es absoluto y no condicional el oráculo que recibe Acrisio y también él por
25 su parte hace cuanto se le ocurre para que no se cumpla. Y lo que se le ocurre es
26 encerrar a su hija Dánae en una prisión subterránea de bronce, creyendo que así no
27 habrá varón alguno que pueda hacerla madre. Pero Zeus se enamora de Dánae y
28 consigue llegar hasta ella en forma de lluvia de oro, dejándola así encinta de Perseo.
29 A su debido tiempo nace Perseo y, enterado Acrisio, ordena que madre e hijo sean
30 arrojados al mar en un cofre o arca. El cofre navega felizmente hasta arribar a la isla
de Serifos; durante la navegación Dánae canta a su hijo, en un célebre fragmento de
Simónides (fr. 543 en Dion. Hal. p. sunz. 221-224), una canción de cuna que a la vez
es de lamento por su situación. Llegados a la isla de Serifos, son recogidos en la orilla

EL ARTE DE LA CONDENSACIÓN: ESTAMPA
EPIGRAMÁTICA Y BELLEZA MEDUSEA

BAJO el signo de la *leptótes*, algunos epigramas de la etapa inicial evocan escenarios galantes, modulados con el sello del ingenio y la levedad. Ese planteamiento lúdico y sugestivo aparece encarnado de forma excelente en los versos de «Pitonisa floral» (*Scholia*):

*He preguntado a las orquídeas
—dominaba el perfecto sopor del mediodía—
si tus cabellos eran sierpes
o sílabas de fuego adormecido.*

Mecida por la cadencia de una armonía fónica sustentada en la sobreabundancia de sibilantes (laS orquídeaS/ Sopor / Si / tuS cabelloS / SierpeS / SílabasS), la voz del yo lírico aborda una materia amorosa tan cara a los decadentes como la cabellera femenina (Bornay, 2010). La melena ensortijada de la *belle sans merci* tiene reflejos rojizos y destaca por sus ondas, por sus atractivos rizos. En ese marco sensual, el locutor poético trata de decidir cuál de las dos imágenes resulta más apropiada para acotar ese atributo de belleza: la similitud de los rizos con el tenebroso ofidio, el parecido del color cobrizo con las llamas mortecinas. De manera tácita, la imagen que concitan los versos es la de la mítica Medusa, con cabellos de sierpe y mirada que petrifica³⁸.

por Dictis, hermano del rey de la isla, Polidectes, hijos ambos del Eólida Magnes. En la corte de Polidectes, o bien en casa de Dictis, se cría Perseo y se va haciendo hombre. Polidectes se enamora de Dánae, al parecer cuando ya Perseo es un joven vigoroso y trata de seducirla o forzarla, pero, no siendo correspondido por Dánae, no se atreve a consumir sus deseos por temor a Perseo. Imagina entonces [toda una trama para alejar a Perseo de su corte]» (Ruiz de Elvira, 1995: 155-156).

38. Recuérdese la reflexión comparatística de Praz (1999: 65-114) sobre «La belleza medusea».

Desde el punto de vista icónico, cabe evocar aquí la estampa de algunas figuras femeninas de la perversidad, propias del Fin de Siglo, como la Lilith de Dante Gabriel Rossetti, ensimismada en su *toilette* mientras se cepilla la cabellera de matices ígneos.



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith* (1866-1868 / 1872-1873).
Óleo sobre lienzo, 96,5 x 85,1 cm.
Delaware Art Museum.

Otra sensual melena de tonos azafranados o flameantes es la que luce la pálida Gorgona pintada por Sartorio, sostenida en el aire — triunfal y majestuosa— mientras contempla con frialdad los cadáveres de los enemigos vencidos.



Giulio Aristide Sartorio,
La Gorgone e gli eroi (1890-1899).
Óleo sobre lienzo, 305 x 420 cm.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna
e Contemporanea, Roma.

1 La disyuntiva que plantea el epigrama no se vincula a ningún ele-
2 mento propio de la alta cultura, sino que remite a aquellas prácticas
3 «adivinatorias» de la más cándida adolescencia. El poema juega así
4 con la imagen estereotipada del inocente enamorado que va deshojan-
5 do los pétalos de una margarita, intentando aclarar si sus sentimientos
6 son o no correspondidos («Me quiere» / «No me quiere»). Por obra y
7 gracia de la *imitatio cum variatione*, la estampa del cándido juego ado-
8 lescente se transforma líricamente en una suntuosa imagen de regusto
9 finisecular: la selecta orquídea sustituye a la anodina margarita; el sí
10 o el no de la correspondencia amorosa aparece reemplazado por dos
11 soberbias imágenes que se aplican a los cabellos de la amada. Por otro
12 lado, en la propia corriente modernista la estampa de los enamorados
13 que deshojan la flor tampoco resulta infrecuente. Por aducir un caso
14 suficientemente conocido, cabe recordar aquí el inicio del más célebre
15 poema de Francisco Villaespesa, «Los murciélagos». Así reza el *incipit*
16 del mismo: «De la tarde que moría / a los cárdenos reflejos, / lenta-
17 mente caminabas *deshojando margaritas* / por la senda que perfuman
18 los floridos limoneros» (vv. 1-4).

21 A MODO DE CONCLUSIÓN

22
23 TAL como hemos tratado de evidenciar en los apartados preceden-
24 tes, la admiración que Luis Alberto de Cuenca ha tributado desde
25 su juventud al legado del Fin de Siglo puede apreciarse en un no-
26 table conjunto de citas, rescrituras, engastes de elementos de valor
27 icónico, alusiones... Justo es admitir que el rastreo aquí planteado
28 no debe considerarse exhaustivo, puesto que podrían incorporarse al
29 mismo varios referentes de interés que —por motivos de espacio— he-
30 mos descartado. Me limitaré a nombrar aquí dos de ellos: la literatura

de asunto vampírico (con Stoker y Gautier en destacadísimo primer
plano) (Ponce Cárdenas, en prensa)³⁹ y los relatos fantásticos (como
El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde, de Stevenson) (Sánchez
Jiménez, 2019, en este volumen). Estas dos «figuras y mitos» moder-
nos pertenecen por derecho propio al rico acervo literario y cultural
de finales del Ochocientos y, sin duda, han inspirado algunos textos
singularmente brillantes del escritor madrileño (Cuenca, 1978: 15-16).

A la luz de los ejemplos aquí estudiados, resalta grandemente un
detalle que podríamos identificar con el «tratamiento técnico» o los
modos de elaboración del material poético heredado. En la primera
etapa, marcada por un cierto desenfado juvenil, el gusto por la ex-
perimentación y el aprecio de la *obscuritas*, guiarían a Luis Alberto
de Cuenca hasta el uso de la cita en lengua original y hacia el *colla-*
ge plurilingüe, al modo de su admirado Pound. Tal es el perfil que
presentan los ecos de D'Annunzio en *Elsinore*. Sin embargo, pasa-
dos aquellos fervores experimentales, en los libros maduros de la línea
clara, la búsqueda *perspicuitas* le conduce hacia la narratividad y a la
búsqueda del virtuosismo en la métrica (Schwob), prefiriendo acaso
la senda trazada por Borges (Sáez, 2018). Con todo, no creemos que
exista —más allá del proceso de elaboración lingüística y el cambio de
estilo «suntuoso» por otro más mesurado y «coloquial»— una oposi-
ción inconciliable en ambos tipos de rescritura, ya que en el fondo los
dos obedecen a un mismo tipo de refinamiento intertextual. Es más,
el poso que múltiples lecturas han dejado en los volúmenes que con-
forman su juvenil «Tríptico de tinieblas» o en los posteriores libros de

39. Junto a varias composiciones de Luis Alberto de Cuenca, analizo allí un
interesante ciclo de poemas compuesto por María Victoria Atencia, Leopoldo Ma-
ría Panero, Aurora Luque, Javier Egea y Raquel Lanseros. Por otro lado, sobre la
relación del poema recogido en *Scholia* con la novela de Stoker, véase el estudio de
Lanz en esta monografía.

línea clara no decrece, ni se simplifica. Quizá no sea demasiado osado plantear que se trata más un acto de ‘lengua’ o de una cuestión que atañe a un decantado proceso de depuración estilística⁴⁰.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN SIERRA, Rafael, *Entre el Modernismo y la Modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1999.

—, *El mal poema de Manuel Machado. Una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

ALATORRE, Antonio, «Avatares del verso alejandrino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49.2, 2001, pp. 363-407.

ÁLVAREZ, José María, *Museo de cera*, Madrid, Visor Libros, 1993.

Antología de la poesía modernista, ed. Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral, 1969.

AUB, Max, *Poesía española contemporánea*, 2.^a ed. Ediciones Era, 1969 [1954].

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 25-47.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y Susana Rodríguez Rosique, «Verso y reverso: teoría pragmática de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea», *Bulletin Hispanique*, 114.1, 2012, pp. 411-438.

40. Suárez Martínez (2015: 10) escribe: «El nuevo credo estético quedaba definido por un haz de ismos diversos (esteticismo, culturalismo, surrealismo, elitismo, decadentismo...) que derivaban en su ismo más definitorio: el hermetismo».

—, «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90.3, 2013, pp. 295-310.

BARELLA, Julia (ed.), P. Gimferrer, *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, Madrid, Visor Libros, 2010.

BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Los pasos perdidos*, Madrid, RIALP, 1968.

BARRICELLI, Jean-Pierre, «Refractions of a Knight: Nikos Gatsos in Relation to Dürer and Picasso», *South Atlantic Review*, 62.1, 1997, pp. 43-64.

BERASÁTEGUI, Blanca, «Guillermo Carnero, la gala del Neomodernismo», *ABC*, 15 de julio de 1979 [Luego en: Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Universidad de Alicante, 2008, pp. 165-167].

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1989, vol. 2.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2008.

—, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 2010.

BOUSOÑO, Carlos, «La poesía de Guillermo Carnero», *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar, 1984, pp. 227-301.

CAMPS, Assumpta, *El decadentismo italiano en la literatura catalana*, Bern, Peter Lang, 2010.

CARNERO, Guillermo, «Yo lírico y Arte en mi obra poética. Reflexiones egocéntricas IV», en *Poéticas y entrevistas (1970-2007)*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27-Universidad de Alicante, 2008, pp. 119-133.

—, *Dibujo de la muerte. Obra poética 1966-1990* (ed. Ignacio Javier López), Madrid, Cátedra, 2010.

CLEMENTS, Robert J., «Dürer's Knight, Death and the Devil: five literary readings», *Canadian Review of Comparative Literature*, 6.1, 1979, pp. 1-8.

1 COGEVAL, Guy (dir.), *Splendeurs et misères: images de la prostitution (1850-*
2 *1910)*, Paris, Flammarion, 2015.

3 CUENCA, Luis Alberto de, *Elsinore*, Madrid, Azur, 1972a.

4 —, «Autocrítica de *Elsinore*», diario *Pueblo*, 2 de mayo de 1972b, sección
5 *Pueblo literario*, p. 3.

6 —, *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978.

7 —, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.

8 —, *Bazar. Estudios literarios*, Madrid, Lola Editorial, 1995.

9 —, *Poesía (1979-1996)*, ed. Juan José Lanz), Madrid, Cátedra, 2006.

10 —, «Cinco cuadros del Prado», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a*
11 *Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 152-161.

12 —, *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia,
13 2015.

14 —, *Elsinore, Scholia, Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de
15 Cordelia, 2017.

16 D'ANNUNZIO, Gabriele, *Versi d'amore e di gloria*, ed. L. Anceschi, A.
17 Andreoli y N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2006, 2 vols.

18 DARÍO, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2000.

19 D'ORS, Miguel, *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Renacimiento,
20 2000.

21 ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «“Soñar con las ruinas arquitectó-
22 nicas del pasado”: cotidianidad y praxis humanística en Luis Alberto
23 de Cuenca y Aurora Luque», *Iberorromania*, 63, 2006, pp. 1-18.

24 FABRE, Bruno, «Poèmes d'ailleurs: Monelle dans la poésie espagnole con-
25 temporaine. Eduardo Lizalde, Leopoldo María Panero, Luis Alberto
26 de Cuenca, Luis Benítez, Ruth Lana. Présentation par Bruno Fabre»,
27 *Spicilège. Cahiers Marcel Schwob*, 6, 2013, pp. 121-131.

1 FERNÁNDEZ MURGA, Félix, «Gabriele D'Annunzio e il mondo di lingua
2 spagnola», en *Gabriele D'Annunzio nel primo centenario della nascita*,
3 Roma, Centro di Vita Italiana, 1963, pp. 141-161.

4 —, «D'Annunzio in Spagna», *L'Arte di Gabriele D'Annunzio: Atti del*
5 *Convegno Internazionale Verona-Gardone Riviera-Pescara*, Milano,
6 Mondadori, 1968, pp. 481-503.

7 GARCÍA GUAL, Carlos, «Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto
8 de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. La-
9 farque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 163-166.

10 GARCÍA VALDÉS, Olvido, *Exposición*, Esquíu-Ferrol, Colección Esquíu
11 de Poesía, 1990.

12 GIMFERRER, Pere, *Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985 (reedición: Mallor-
13 ca, Bitzoc, 1999).

14 —, *Arde el mar*, ed. J. Gracia, Madrid, Cátedra, 1994.

15 —, *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*, ed. J. Barella, Madrid,
16 Visor Libros, 2010.

17 GÓNGORA, Manuel de, *Poemas de la Alemania eterna*, Madrid, Giménez,
18 1940.

19 GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, «Entre Homero y Bizancio», en *Luis*
20 *Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Li-*
21 *toral*, 255, 2013, pp. 168-171.

22 GRACIA, Antonio, *Lejos de toda furia: poemas sobre una imagen*, Madrid,
23 Devenir, 2015.

24 GUIDI, Barbara, «Simbolismo e Secession: la diffusione dell'arte idealis-
25 ta in Germania e Austria», en *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a*
26 *Klimt*, Ferrara, Ferrara Arte, 2007, pp. 65-77.

27 HINTERHÄUSER, Hans, «Mujeres prerrafaelitas», *Fin de Siglo. Figuras y*
28 *Mitos*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 91-121.

1 LANZ, Juan José, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayec- 1
2 toria de Navegantes, 1991. 2
3 —, *La revista Claraboya (1963-1968): un episodio fundamental en la reno- 3
4 vación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005. 4
5 —, «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejem- 5
6 plos», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 19, 2009, pp. 49-66. 6
7 —, «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de 7
8 Cuenca», en *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la 8
9 lírica posmoderna peninsular*, ed. A. del Olmo y F. Díaz de Castro, 9
10 Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 115-147. 10
11 —, «Rechazo del realismo y del surrealismo: por una concepción barroca 11
12 y simbolista de la poesía», en *La Musa metafísica: ensayos sobre la poe- 12
13 sía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim- 13
14 Diputació de Valencia, 2016, pp. 23-51. 14
15 —, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Al- 15
16 bert de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de 16
17 Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, 17
18 pp. 67-103. 18
19 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, 19
20 Renacimiento, 2005. 20
21 LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel, «“Trenzas de violeta”: Safo en la poesía 21
22 de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la 22
23 poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimien- 23
24 to, 2018, pp. 128-146. 24
25 LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, 25
26 Madrid, CUPSA, 1977. 26
27 LOSTALÉ, Javier, *La rosa inclinada (Poesía 1976-2001)*, Madrid, Calambur, 27
28 2002. 28
29 MARTÍN GIJÓN, Mario, «Nazismo y antisemitismo en la literatura falan- 29
30 gista: en torno a los *Poemas de la Alemania eterna* (1940)», *Vanderbilt 30
e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 6, 2010, pp. 63-84.

MARTÍNEZ, José Enrique, «Rescrituras: *El caballero, la Muerte y el Dia-* 1
blo, de Luis Alberto de Cuenca», *Itinerarios*, 6, 2007, pp. 263-281. 2
—, *El lienzo de la página: la poesía y las otras artes*, León, Universidad de 3
León, 2017. 4
MARTÍNEZ DIENTE, Pablo, *Palimpsestos modernistas: apropiación simbo-* 5
lista en Rubén Darío, T. S. Eliot, Pere Gimferrer y Luis Antonio de 6
Villena, Nashville, Vanderbilt University, 2012. 7
MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica, y Gabriel Laguna Mariscal, «La mitología 8
clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *Cuader-* 9
nos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 30, 2010, pp. 381-413. 10
NÚÑEZ, Aníbal, *Figura en un paisaje: Gormaz a sangre y fuego*, Salaman- 11
ca, Diputación de Salamanca, 2012. 12
PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid, Visor, 2013. 13
PAREDES BERTAGNOLI, Elsa María, «Valente, Dürer e il gomitolero nero di 14
Una antigua representación», en *Ut pictura poesis: intersezioni di arte e* 15
letteratura, ed. P. Taravacci y E. Cancelliere, Trento, Università degli 16
Studi di Trento, 2016, pp. 195-210. 17
PÉREZ LARUMBE, Maite, *El nombre que me diste*, Murcia, Editora Regio- 18
nal de Murcia, 1993. 19
PÉREZ VERNETTI, Laura, *Viñetas de plata: poesía gráfica de Luis Alberto de* 20
Cuenca, Madrid, Reino de Cordelia, 2017. 21
PIERI, Giuliana, *The Influence of Pre-Raphaelitism on Fin-de-siècle Italy.* 22
Art, Beauty and Culture, London, Maney Publishing, 2007. 23
PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014. 24
—, «Tríptico de tinieblas», en L. A. de Cuenca, *Elsinore, Scholia, Necro-* 25
filia, Madrid, Reino de Cordelia, 2017, pp. 13-123. 26
—, «*Fauce abisal de mi propio deseo*»: el vampiro en la poesía española 27
contemporánea» (en curso de publicación). 28
—, y Carlos Primo Cano, «Armand Godoy o la écfrasis decadente», 29
Analecta Malacitana Electrónica, 32, 2012, pp. 133-153. 30

1 PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*,
2 Barcelona, Acantilado, 1999.

3 PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, *Musa del 68: claves de una generación poé-*
4 *tica*, Madrid, Hiperión, 1996.

5 —, «Sobre cómo descortezar un tópico: incursiones, divagaciones y
6 extravagancias a propósito de un poema de Luis Alberto de Cuen-

7 ca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de*
8 *Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 237-263.

9 PRIMO CANO, Carlos, «*La maja maldita*: retrato tardío de una *femme*
10 *fatale*», *Creneida*, 3, 2015, pp. 90-114.

11 —, *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de en-*
12 *tres siglos (1870-1930)*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

13 QUINTANA, Belén, *Las voces del espejo: texto e imagen en la obra lírica de*
14 *Luis Antonio de Villena*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zarago-

15 za, 2009.

16 RILKE, Rainer Maria, *Das Stunden-Buch. The Book of Hours*, Rochester,
17 Camdem House, 2008.

18 RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Historia de la literatura fascista española*,
19 Madrid, Akal, 2008.

20 RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.

21 SÁEZ, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto
22 de Cuenca», en «*En el centro de Europa están conspirando*»: *Homenaje*
23 *a Jorge Luis Borges*, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Università
24 degli Studi di Torino, 2018, pp. 101-120.

25 —, «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la
26 poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: ase-*
27 *dios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Re-

28 nacimiento, 2018b, pp. 264-296.

29 SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Jekyll y Hyde: persistencia de un motivo
30 de Stevenson en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un*

poema de la pura nada»: *la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto*
de Cuenca, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Sevilla, Renacimien-

to, 2019, pp. XX-XX.

SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, Stamford, Longmeadow
Press, 1990.

SILES, Jaime, «El héroe y sus máscaras», en *Luis Alberto de Cuenca*, mo-
nográfico de *Poesía en el Campus*, 20, 1991-1992, pp. 15-16.

—, «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca:
1968-1983», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. La-

farque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 42-52.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis*
Alberto de Cuenca, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.

—, «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los*
mundos y los días. Poesía 1970-2002», *Dicenda*, 29, 2011, pp. 289-299.

—, «Arte y vida en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto*
de Cuenca: de Ulises a Tintín, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255,
2013, pp. 148-151.

—, (ed.) L. A. de Cuenca, *Los retratos*, Madrid, Reino de Cordelia, 2015.

TREMBLEY, George, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Gèneve-Paris,
Droz, 1969.

VALENTE, José Ángel, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-
Círculo de Lectores, 2014.

VILLAESPEA, Francisco, *La copa del rey de Thule*, Madrid, Establecimien-
to Tipográfico El Trabajo, 1900.

VILLENA, Luis Antonio de, *Sublime Solarium*, Madrid, Azur, 1971.

—, *Syrtes*, Barcelona, DVD, 2000.

WOODHOUSE, John, *Gabriele D'Annunzio, defiant Archangel*, Oxford,
Oxford University Press, 2001.

1 DOS POETAS PARA UN CUERVO:
2 LUIS ALBERTO DE CUENCA Y EDGAR ALLAN POE

3
4 JAVIER LETRÁN
5 *University of St. Andrews*

6
7 «Each poet –*if* a poet– in pursuing
8 The muses thro’ their bowers of Truth or Fiction,
9 Has studied very little of his part,
10 Read nothing, written less –in short’s a fool
11 Endued with neither soul, nor sense, nor art,
12 Being ignorant of one important rule [...],
13 “Always write *first* things uppermost in the heart”.

14 E. A. POE, «Elizabeth», c.1829

15 «I could not love except where Death
16 Was mingling his with Beauty’s breath».

17 E. A. POE, «Introduction», 1831

18 «... y si el día es tan gris como un fantasma
19 brumoso, siéntelo como si fuese
20 de tu familia y adivina en él
21 los ojos grises de tu amada muerta».

22 L. A. DE CUENCA, «Melancolía»,
23 *Cuaderno de vacaciones*, 2014

24 INTRODUCCIÓN

25
26 P ARA no dejar lugar a la duda con respecto a la importancia que le
27 otorgo a la composición de la que me voy a ocupar en este estudio,
28 quisiera dar comienzo al mismo con una afirmación taxativa: en
29 el poema «El cuervo» (*El reino blanco*, 2010) de Luis Alberto de Cuenca
30 se halla, quintaesenciado, el universo poético de su autor. En las

1 páginas que siguen, mediante la exploración y el análisis de las claves
2 intertextuales y de las líneas maestras del poema, trataré de justificar
3 tan rotundo aserto, ya apuntado, pero no desarrollado, en uno de mis
4 últimos trabajos sobre la poesía luisalbertiana (Letrán, 2015: 5). Para
5 ello, indagaré en primer lugar en las circunstancias que propiciaron la
6 escritura del poema en homenaje a Edgar Allan Poe. A continuación,
7 consideraré la presencia del autor norteamericano en la obra de Luis
8 Alberto de Cuenca, contextualizándola dentro del marco de la recepción
9 de la obra poeana en algunos de los grandes poetas españoles del
10 primer tercio del siglo XX (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez,
11 Miguel de Unamuno), y me detendré en el análisis del poema que
12 Luis Alberto de Cuenca dedica al escritor de Boston en el libro *Cuaderno de vacaciones* (2014). En tercer lugar, identificaré las huellas de
13 Poe y su obra en la poesía luisalbertiana, y propondré las dos claves interpretativas que me parecen fundamentales para abordar la lectura de
14 «El cuervo»: una de carácter intertextual, cuyo primer marco es el de
15 la reescritura de «The Raven» de Poe, y otra de carácter autobiográfico/
16 autoficcional que gira en torno al recuerdo de Rita Macau, la amada
17 muerta a finales de 1970. Finalmente, en el apartado más extenso de
18 este capítulo, estudiaré con detenimiento algunos de los innumerables
19 resortes intertextuales del poema, así como la imbricación de estos
20 con las claves autobiográficas que se traslucen en sus versos. Una de
21 las conclusiones más importantes que se alcanzan en este trabajo, al
22 hilo de la radical factura intertextual del poema, es que «El cuervo»
23 de Luis Alberto de Cuenca ha ser entendido, por una parte, como una
24 teoría –llevada a la práctica en el mismo poema– de la escritura como
25 acto de lectura, y, por otra parte, como un ejercicio de ahondamiento
26 y problematización de la propia identidad.
27
28
29
30

ANTES de que «El cuervo» ocupase su lugar como único texto integrante de la octava sección de las diez que componen *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca, el poema había aparecido, con el título «Sobre *El cuervo* de Poe», en el hermoso volumen colectivo *Poe*, un conjunto de versiones o, más bien, recreaciones de textos del escritor norteamericano coordinado por Fernando Marías (2009) para conmemorar el segundo centenario del nacimiento del autor de Boston¹. Nos encontramos, por tanto, ante un poema de encargo, concebido explícitamente, ya desde su impulso genésico, como un texto literario en segundo grado (Genette, 1989; Letrán, 2005: 91-172), tal y como confirman las siguientes declaraciones del editor, Fernando Marías, con motivo de la presentación del libro: «Las versiones que más me gustan son las que destrozan el original, las que lo hacen pedazos y recrean, a partir de sus cenizas, un monstruo nuevo. Este fue el reto que propusimos a los escritores» (Rei, 2009). Al utilizar la expresión «poema de encargo» me gustaría que quedase del todo claro que la empleo desprovista de sentido peyorativo alguno. Resultaría ocioso

1. En el libro se incluyen sendas colaboraciones de (por orden de aparición): Eugenia Rico, José Luis de Juan, Luis Alberto de Cuenca, Montero Glez, Mario Cuenca Sandoval, Pablo De Santis y Espido Freire. Cada autor versiona, con absoluta libertad, un texto de Poe: «The Black Cat» (1843; E. Rico), «The Fall of the House of Usher» (1839; J. L. de Juan), «The Raven» (1845; L. A. de Cuenca), «The Mystery of Marie Rogêt» (1842; Montero Glez), «The Tell-Tale Heart» (1843; M. Cuenca Sandoval), «The Purloined Letter» (1844; P. De Santis) y «Ligeia» (1838; E. Freire). El de Luis Alberto de Cuenca es el único poema del volumen. Los restantes son relatos. Los relatos y el poema se acompañan de algunas de las bellísimas ilustraciones que el artista irlandés Harry Clarke realizara para las ediciones de 1919 y 1923 de los *Tales of Mystery and Imagination* de Poe. Unos meses después de que saliese de las prensas *El reino blanco*, el poema se incluyó en la antología *El Cuervo y Otros Poemas Góticos* (2010b).

traer aquí la innumerable relación de grandes obras de la historia del arte que, por un motivo u otro, tuvieron como origen puntual la satisfacción de una demanda ajena a la propia iniciativa creadora del artista. Como botones de muestra, recuérdese que los bajorrelieves asirios que se custodian en el Museo Británico, los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, el *Officium Defunctorum* de Tomás Luis de Victoria, *Las meninas* de Velázquez o el *Guernica* de Picasso no dejan de ser, de un modo u otro, obras de encargo. En el caso de Luis Alberto de Cuenca podríamos citar, aparte de «El cuervo», y sin ánimo de exhaustividad, otros poemas de esta índole como «De y por Manuel Machado», «Nocturno», o «El aire de tus versos»².

Si traigo a colación estos ejemplos espigados de entre diferentes momentos más o menos significativos de la trayectoria poética luisalbertiana es porque lo que termina ocurriendo con «El cuervo» es muy

2. En todos estos casos se trata de homenajes a otros escritores: «De y por Manuel Machado», integrado ahora en *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005* entre los poemas de *Scholia* (Cuenca, 2012: 75-77), se publicó por primera vez en el número cuádruple que, con motivo de sus respectivos centenarios, dedicó a los hermanos Machado la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (Cuenca, 1975-1976); «Nocturno», que pasaría a cerrar la sección «El puente de la espada», la primera de las tres que componen *La caja de plata* (Cuenca, 2003 [1985]: 49), puede encontrarse en el número triple que conmemora el centenario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez, también en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Cuenca, 1981); «El aire de tus versos», incluido posteriormente en *Cuaderno de vacaciones* (Cuenca, 2014: 109) fue compuesto, tal como reza la dedicatoria del poema, para honrar la memoria de Blas de Otero con ocasión de un tributo rendido en 2006 en la ciudad de Leganés, en cuyo hospital psiquiátrico estuvo ingresado el autor vasco allá por 1971 (Lanz, 2019), y se publicó en el volumen *Todo lo humano es asunto mío. Leganés a Blas de Otero* (Cuenca, 2006). Podría citarse también, en este sentido, el poema de homenaje a Pablo Neruda, titulado «Et Umbra Aeterna Luceat Ei» (Cuenca, 1974), también publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* y posteriormente recogido con el título «En la muerte de Pablo Neruda» en la sección «Otros poemas (1970-1989)» del libro *Poesía 1970-1989* (Cuenca, 1990: 80-81).

1 similar –por no decir idéntico– a lo que el propio autor reveló sobre la
2 génesis del citado «De y por Manuel Machado»:

3
4 Debí de escribir «De y por Manuel Machado» hacia 1974. Se pu-
5 blicó por primera vez en 1975, formando parte del homenaje que la
6 revista *Cuadernos Hispanoamericanos* tributó a los hermanos Macha-
7 do con motivo de sus respectivos centenarios (Manuel nació en 1874;
8 Antonio, un año después). Fue Félix Grande quien me solicitó una
9 colaboración poética en torno a uno u otro de los hermanos, y yo,
10 sin vacilar un solo instante, me incliné por Manuel. [...] El hecho es
11 que fabriqué el poema [...] prácticamente de un tirón, a partir de la
12 lectura de *Oriente* [...], que no leí por cierto en la *princeps* de *Alma*
13 [...], sino en una antología sin relevancia alguna desde el punto de
14 vista bibliofílico. Al terminar mi poemilla de homenaje a Manuel
15 Machado, me di cuenta de que los versos que lo componen, por muy
16 «de encargo» que fuesen, tenían algo, y que ese algo revelaba a las mil
17 maravillas mi personal visión del mundo y hasta mi manera de ser, lo
18 que discurre ya por zonas peligrosas, cercanas al diván del psicoana-
19 lista. (*Nombres propios*, 2011: 31-32)

20 En este sentido, y dejando a un lado, por el momento y por pru-
21 dencia, cualquier incursión cognoscitiva de naturaleza psicoanalítica,
22 me propongo demostrar que la particular reescritura que el poeta lleva
23 a cabo del más popular de los poemas de Poe no solo nos revela la per-
24 sonal visión del mundo de Luis Alberto de Cuenca, sino que contiene,
25 *in nuce*, las claves fundamentales del universo literario del autor. Si en
26 «De y por Manuel Machado», escrito en 1974, Cuenca emprende un
27 decisivo camino de despojamiento y depuración de los elementos más
28 culturalistas y herméticos que caracterizaron su juvenil etapa *novísi-*
29 *ma*, apenas dos años después de que esta cristalizara en *Los retratos*
30 (1971) y *Elsinore* (1972), en «El cuervo», publicado treinta y cinco años

1 después de aquel, el autor de *La caja de plata* (1985) condensa, ya desde
2 su etapa de absoluta madurez y próximo el arrabal de senectud, toda
3 su trayectoria poética hasta entonces –y hasta ahora mismo, nos atre-
4 veríamos a afirmar, ya que los nodos basales de su poesía no se han
5 visto modificados en lo sustancial con la publicación de *Cuaderno*
6 *de vacaciones* y *Bloc de otoño* (2018)–. Debo añadir que no quisiera
7 inducir a nadie a engaño con estas afirmaciones sobre la condición
8 paradigmática del texto en cuestión: «El cuervo» no es solamente rele-
9 vante por su naturaleza emblemática, sino, sobre todo, porque es, por
10 derecho propio, un excelente poema, además de ser el más extenso
11 y, en mi opinión, uno de los mejores salidos de la pluma de su autor.
12
13

14 LUIS ALBERTO DE CUENCA Y EDGAR ALLAN POE
15

16 Luis Alberto de Cuenca ha manifestado en múltiples ocasiones su
17 admiración por Edgar Allan Poe. La inmensa mayoría de las veces en
18 que esto sucede, los juicios ponderativos se emiten con respecto a la
19 obra narrativa del escritor norteamericano (*Álbum de lecturas*, 1996:
20 207; *Nombres propios*, 2011: 392, 402, 576, 592; *Libros para Pasártelo*
21 *Bien*, 2016: 221, 241, 325, 383), lo cual parecería venir a concordar con
22 la opinión vertida por Pedro Salinas en su ensayo «Poe en España e
23 Hispanoamérica» (1941):
24

25 Para estudiar la fortuna literaria de Edgar Allan Poe en lengua
26 española hay que distinguir entre literatura de España y de Hispa-
27 noamérica. La distinción no es ni geográfica ni política: está en es-
28 tricta conformidad con la realidad literaria. Las distintas reacciones,
29 en España e Hispanoamérica, a la obra de Poe, se podrían explicar
30 sucintamente diciendo que España ha mostrado una preferencia casi

1 exclusiva por la narrativa de Poe, mientras que en Hispanoamérica,
2 aunque no se desconocen sus narraciones, Poe es conocido, sobre
3 todo, como poeta. (1983: 340)

4
5 En cualquier caso, la generalización de Salinas –poeta de altura
6 y crítico de penetrante lucidez e inteligencia–, reductora en cuanto
7 que tal generalización, parece obviar la relevancia que la obra poética
8 del escritor norteamericano tuvo en figuras centrales de la moderni-
9 dad lírica en España como Antonio Machado (Flores Moreno, 2009)
10 o Juan Ramón Jiménez (Pérez Romero, 1979), aunque no es menos
11 cierto que la influencia de Poe en los dos poetas andaluces debió vehi-
12 cularse a través del nicaragüense Rubén Darío (Flores Moreno, 2009:
13 86), quien dedica al autor de Boston uno de los capítulos de *Los raros*
14 (1920: 17-28), una suma de predilecciones literarias del poeta de *Cantos*
15 *de vida y esperanza* leída con fervor por sus numerosos admiradores.
16 En la poética que Antonio Machado envió a Gerardo Diego para que
17 este la colocara al frente de su selección de poemas en *Poesía española.*
18 *Antología poética 1915-1931*, el autor de *Soledades* otorgaba a Poe un
19 papel fundacional en la historia de la poesía moderna: «En este año de
20 su *Antología* (1931) pienso, como en los años de modernismo literario
21 (los de mi juventud), que la poesía es la palabra esencial en el tiempo.
22 La poesía moderna, que, a mi entender, arranca, en parte al menos,
23 de Edgardo Poe, viene siendo hasta nuestros días la historia del gran
24 problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo
25 contradictorios: esencialidad y temporalidad» (Diego, 2007: 144). Y
26 unas líneas más abajo, tras exponer su íntimo desacuerdo con la lírica
27 deshumanizada y destemporalizadora entonces en boga, apuesta por
28 una poesía futura inmersa en «las mismas vivas aguas de la vida»
29 (Machado utiliza esta expresión tomada de santa Teresa), y propone
30 como punto de referencia de lo que él llama «el siglo lírico» al que

1 califica como su mejor poema, por lo que tiene de acentuación de una
2 poética de manifiesta orientación temporalista a través de la iteración
3 adverbial en su estribillo; con ello el *alter ego* de Juan de Mairena sólo
4 puede estar refiriéndose, naturalmente, a «The Raven» y a su implaca-
5 ble y funesto ritornelo, «Nevermore» (Diego, 2007: 144).

6 La admiración que Rubén Darío, Antonio Machado o Juan Ramón
7 Jiménez tributaron al poeta y narrador norteamericano en el gozne en-
8 tre los siglos XIX y XX, alcanza la orilla de la poesía española del siglo
9 XXI de la mano de Luis Alberto de Cuenca³. Si los primeros reivindi-
10 can, cada uno a su modo, el lugar principal de Poe para la modernidad⁴,
11 el segundo hará lo propio dentro de las coordenadas de la postmoder-
12 nidad. En un poema titulado precisamente «Edgar Allan Poe», inclui-
13 do en *Cuaderno de vacaciones*, su penúltimo libro hasta la fecha, Luis
14 Alberto de Cuenca rinde tributo al escritor de Boston de la siguiente
15 manera, reconociéndolo como maestro indiscutible (2014: 112):
16

17 *Hace más de doscientos años que vino al mundo*
18 *y sigue igual de joven que cuando estaba vivo.*
19 *Dijo Cortázar de él que ignoraba el diálogo,*
20 *e incluso la presencia del otro, lo que implica*

21 3. Cumpliendo una cierta función de enlace entre ambos polos, no debería olvi-
22 darse –por lo que ello supondría de falta de rigor– la justipreciación de la obra poética
23 de Edgar Allan Poe llevada a cabo por Juan Eduardo Cirlot, autor de referencia de
24 Luis Alberto de Cuenca (Cuenca, *Etcétera*, 1993: 85-86; «Juan Eduardo Cirlot», 1995:
25 147; *Album de lecturas*, 1996: 223; *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, 1998:
26 388) (Rivero Taravillo, 2019, en este volumen), en ensayos como «Dante y Edgar Poe»
(1944) y «El pensamiento de Edgar Poe» (1969) (Cirlot, 1996: 21-23; 145-149).

27 4. Sin Poe, la obra de Baudelaire no habría sido la misma y la genealogía de
28 la poesía moderna quedaría modificada, literalmente, en su raíz, del mismo modo
29 que, sin las traducciones francesas de la obra de Poe realizadas por Baudelaire, la
30 suerte literaria póstuma del autor de «Ligeia» o «Annabel Lee» habría sido, posible-
mente, muy diferente. Ver Poe *et al.* (2010).

absoluta carencia de empatía social.
 Pero en literatura nos tiene sin cuidado
 lo que no sea texto, y poco importa
 que su autor sea un santo o un demonio,
 un politoxicómano o un ángel.
 Sí importa, en cambio —por citar tres casos
 de directos discípulos de Poe—,
 que Melville inventara Moby Dick
 a partir de la extraña criatura blanquísima
 que clausura el relato de Arturo Gordon Pym,
 o que las pesadillas de Lovecraft se forjaran
 sobre las de Edgar, o que Baudelaire
 tradujera al francés su prosa en cinco entregas
 que lo harían famoso en toda Europa.
 ¡Larga vida al psicópata de Boston!
 Los que van a morir te saludan, maestro,
 y aplauden el malsano narcisismo
 que te ha instalado en la inmortalidad.

Desde el punto de vista hipertextual, el poema panegírico dedica-
 do a Poe se genera mediante un mecanismo transpositivo de carácter
 formal muy habitual en la obra luisalbertiana de madurez: me refiero
 a la versificación (Genette, 1989: 270-271; Letrán, 2005: 146). Según
 este procedimiento, el texto B o hipertexto vendría a expresar en verso
 lo que el texto A o hipotexto expresaba en prosa. En este caso, como
 en muchos otros (Lanz, 1998: 141-144 y 2019; Letrán, 2005: 146-148),
 el texto en prosa que precede al poema es un breve trabajo crítico,
 de ambición divulgativa, del propio Luis Alberto de Cuenca, con lo
 que tenemos un caso, en puridad, de intertextualidad interna⁵. Se

5. Este transvase continuo desde los textos periodísticos, los trabajos filológicos
 o las traducciones a los poemas y viceversa implica, como apunta Lanz (1998: 144),

trata, concretamente, del prólogo al interesante volumen *Poeficciona-*
rio (Rus, 2009), otra de las muchas obras publicadas en el año 2009
 con ocasión del segundo centenario del nacimiento del escritor nor-
 teamericano, donde se antologan diversos relatos de Poe y se interca-
 lan con otros tantos textos inspirados en ellos a cargo de un grupo de
 escritores españoles⁶. Extracto a continuación los pasajes que serán
 trasvasados del paratexto a la obra de creación, de la prosa al verso, del
 prólogo al poema:

Doscientos años ya desde que vino al mundo Poe en Boston,
 Massachusetts, y no se le nota la más mínima arruga en la cara. Di-
 cho sea entre nosotros, y sin ánimo de faltar, pero lo cierto es que los
 psicópatas se conservan siempre muy bien, y don Edgar fue un psicó-
 pata de tomo y lomo. Cortázar, que lo trató mucho y muy de cerca,
 pues tradujo su obra completa al castellano por encargo de nuestro
 gran Francisco Ayala, lo dejó dicho en letras de molde: «Poe ignora
 el diálogo y la presencia del otro, que es el verdadero nacimiento del
 mundo. En el fondo tampoco le interesa que le comprendan los seres
 a los que ama: le basta con que le quieran y protejan.» Si eso no es ser
 un narcisista límite, o sea, un psicópata, que venga el doctor Freud y
 me convenza de lo contrario.

una «conciencia de que todos ellos pertenecen a un mismo espacio de representa-
 ción que es la literatura, sin más límites». Ver Olay Valdés (2019), en este volumen.

6. Los escritores españoles que participan en este volumen coordinado por Mi-
 guel Ángel de Rus son, además de éste, Sasi Alami, Raúl Hernández Garrido, San-
 tiago García Tirado, Alicia Arés, Juan Patricio Lombera, José Manuel Fernández
 Argüelles, Francisco Legaz, Manuel Villa-Mabela, Álvaro Díaz Escobedo, Javi J.
 Palo, Isaac Belmar y Vicente Castro. Ese mismo año, L. A. de Cuenca también se
 encargaría del prólogo para *Cuentos de Poe*, en el que se vuelven a verter, ligeramente
 modificadas para adaptarlas al nuevo contexto, idénticas impresiones sobre el autor
 de «El barril de amontillado» (Poe, 2009: 5-7). Lo mismo hará unos años más tarde,
 cuando escriba el prólogo para *Diez Cuentos de Terror* (Poe, 2016b: 11-14).

1 Lo que ocurre es que a la buena literatura le da absolutamente lo
2 mismo que quien la escriba tenga buenos o malos sentimientos [...].
3 La literatura se sitúa siempre al margen de la moral. Pueden escribirla
4 extraordinarios hombres ordinarios como Cervantes o Shakespeare
5 [...] o auténticos canallas como Edgar Allan Poe (quien, entre otras
6 lindezas, defendía la muerte de la mujer joven y bella como el espec-
7 táculo más grandioso de la estética universal). Con todo ello, gracias
8 a Poe (y a Baudelaire, su traductor al francés [...]) las letras del plane-
9 ta Tierra posteriores a su muerte son como son, porque no hay género
10 literario contemporáneo que no derive, de una u otra manera, de la
11 obra del bostoniano. Desde Melville, que rinde culto en *Moby Dick*
12 al extraño ser de intensa blancura que aparece al final de *Arthur Gor-*
13 *don Pym*, hasta Lovecraft, cuyas criaturas innombrables proceden de
14 las pesadillas del autor de *Ligeia*, por citar tan sólo dos nombres de la
15 interminable lista de deudores de Poe, la literatura mundial de las dos
16 últimas centurias depende de las invenciones, en prosa y en verso, del
17 inmenso escritor e insoportable ciudadano que murió en Baltimore
18 en 1849, víctima de sus propios excesos. (2009b: 5-6)

19 Confío en que se me disculpe la considerable extensión de la ante-
20 rior cita, sobre todo teniendo en cuenta que me parece hartamente revelado-
21 ra en cuanto que nos permite tener acceso a determinadas zonas del
22 proceso de escritura poética que habitualmente suelen estar vetadas a
23 cualquier individuo ajeno al mismo. Gracias a ella observamos cómo
24 el poeta madrileño, siguiendo la tradición alejandrina (Suárez Martí-
25 nez, 2010), urde su poema religando sabiamente erudición, técnica y
26 palpito vital (Letrán, 2013: 20). Para ello, primero somete el texto en
27 prosa a un proceso de condensación, reduciéndolo y depurándolo de
28 todos los detalles accesorios que, si bien pueden otorgar viveza y restar
29 solemnidad al carácter propedéutico que suele asignarse al tipo de pa-
30 ratexto conocido como «prólogo», interferiría con el trazado de línea

1 clara y la concisión epigramática del poema que se pretende escribir. 1
2 En segundo lugar, la materia verbal condensada es moldeada métrica- 2
3 mente en alejandrinos y endecasílabos, perfectamente escandidos los 3
4 primeros en sendos hemistiquios y todos impecablemente acentuados 4
5 desde un punto de vista técnico (ver más adelante la nota 16), a la par 5
6 que es dispuesta de tal manera que la selección léxica y la distribución 6
7 de los diferentes elementos sintácticos de la frase en versos distintos 7
8 mediante el hábil uso del encabalgamiento, proporcionan al poema 8
9 una fluidez argumental y una naturalidad de dicción que lo insertan 9
10 de un modo inequívoco en la estética de línea clara que caracteriza 10
11 la etapa de madurez del autor. Finalmente, el palpito vital –que es el 11
12 que acaba dándole al texto su inalienable aliento poético– se consigue 12
13 mediante la determinante inclusión de los cuatro últimos versos del 13
14 poema. Hasta ese momento, la composición había transcurrido por 14
15 territorios próximos al de la prosa, y alguien podría decir que, más 15
16 allá de la concisión y la eufonía resultantes del proceso de versifica- 16
17 ción y reducción, pocas diferencias hallaba entre ambos textos. Pero a 17
18 partir de la exclamación («¡Larga vida al psicópata de Boston!», v. 19) 18
19 el poema adquiere su fuerza lírica, precisamente por la contraposición 19
20 que en esos últimos versos se produce entre esencialidad y temporal- 20
21 dad, binomio en el que queda cifrado el problema fundamental de la 21
22 poesía moderna según lo planteaba Antonio Machado en su «Poética» 22
23 de 1931, tal como se indica algo más arriba. En la fruición estética del 23
24 texto bien ensamblado y en la melancólica emoción generada por ese 24
25 contraste entre, por una parte, la inmortalidad literaria de Poe –que 25
26 irónicamente se señala como fruto paradójico de una reprensible ma- 26
27 nía: el narcisismo– y, por otra parte, la caducidad y la insignificancia 27
28 de la existencia humana asumidas con humildad de gladiador por 28
29 el poeta («Los que van a morir te saludan, maestro», v. 20), radica la 29
30 efectividad del poema. 30

1 Para ir cerrando este apartado, no quisiera dejar de añadir que la
2 contraposición entre los defectos de la persona y las virtudes de la obra,
3 resuelta a favor de esta última, que Luis Alberto de Cuenca lleva a cabo
4 en «Edgar Allan Poe», concuerda con la posición sobre el mismo asunto
5 de otro de los grandes valedores de Poe en España, quien, junto a
6 Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, constituye el tercer vértice
7 del triángulo principal de la modernidad poética en nuestro país: me
8 estoy refiriendo a Miguel de Unamuno. En su ensayo «La moralidad
9 artística» (1923), el escritor vasco salía en defensa de Poe tras los ataques
10 sufridos por éste en un estudio monográfico de John W. Robertson
11 titulado *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* publicado ese mismo año
12 (Flores Moreno, 2009: 87) y se expresaba en los siguientes términos⁷:
13 «El investigar de qué dolencias físicas adolecía un gran poeta o novelista
14 es como juzgar los descubrimientos de un hombre de ciencia por si éste
15 sufría del hígado o del bazo. Y si al sentido común le parece que una
16 obra artística es menos objetiva que un descubrimiento científico, allá se
17 las haya el sentido común con su incurable ceguera y sordera estéticas»
18 (Unamuno, 1961: 1166). Y unas líneas más abajo en el mismo ensayo
19 añadía: «La biografía del autor antes estorba que ayuda a la mejor com-
20 prensión estética de sus producciones. El no saber nada de Homero, ni
21 siquiera si fue uno solo, nos permite ver con ojos más limpios la *Iliada*
22 y la *Odisea*. Así como el conocer las dolencias del pobre Poe, víctima

23
24 7. Quisiera añadir un matiz que no explica Flores Moreno (2009: 87): la defen-
25 sa de Poe –y de la independencia estética de la obra artística frente a las miserias de
26 la vida privada de su autor– que Unamuno lleva a cabo en «La moralidad artística»
27 es también, en sentido genettiano, un texto en segundo grado, ya que, como afirma
28 el autor de *El Cristo de Velázquez*, «viene a propósito del ensayo “Edgardo Poe, una
29 rehabilitación científica”, que Ernesto Montenegro publicó en estas mismas colum-
30 nas [se refiere al diario *La Nación* de Buenos Aires] [...] revistando, con muy buen
juicio, el libro de John W. Robertson *Edgar Poe, a psychopathic study*, libro que no
conocemos sino por esa revista» (Unamuno, 1961: 1165).

1 de una sociedad infestada del mal degenerado sentido común, de un
2 *common sense* provincial y colonial, ha impedido a muchos ver la excelsa
3 sanidad estética, la lucidez lógica de sus producciones» (1166). Nótese
4 que el poema luisalbertiano habla de «malsano narcisismo» y el ensayo
5 unamuniano de «sanidad estética»; que, en el prólogo al libro *Poeficcio-*
6 *nario* que sirve de hipotexto inmediato al poema, el escritor madrileño
7 afirma que «la literatura se sitúa siempre al margen de la moral» (afirma-
8 ción que constituye la tesis argumental implícita del poema), mientras
9 que el autor vasco rotula su ensayo «La moralidad artística», oponiéndola
10 a la moralidad pedestre de la sociedad norteamericana de la época
11 de Poe (la de la primera mitad del siglo XIX) y, por extensión, a la de su
12 propia época, es decir, la de la España de la Restauración. ¿Se trata de
13 una coincidencia, o había consultado Luis Alberto de Cuenca –en tanto
14 que filólogo, erudito, extraordinario lector y poeta de estirpe alejandri-
15 na– el ensayo de Unamuno? Todo es posible. Sea como sea, el hecho de
16 que el interrogante se resuelva en uno u otro sentido en nada afectará
17 ni al vigor epigramático del poema ni a la sincera devoción literaria que
18 ambos sienten por Edgar Allan Poe.

20 LUIS ALBERTO DE CUENCA Y «EL CUERVO» DE POE

21
22
23 «El cuervo» de Poe ya había hecho su aparición con anterioridad en
24 la poesía luisalbertiana, concretamente en una alusión con función de
25 símil en los primeros versos de «El pájaro negro», un poema de *Sin mie-*
26 *do ni esperanza* (2002): «Entró en tu alcoba por una ventana, / como el
27 cuervo de Poe, y se posó, / con aire indiferente, en el alféizar» (vv. 1-3)⁸.

28
29 8. En este mismo libro volvemos a encontrar una nueva referencia al escritor
30 norteamericano en el poema «La noche madrileña»: «[...] y de repente echabas / a

1 Otra posible alusión mucho más temprana, aunque de naturaleza más
2 dudosa, sería la que se hace al nombre propio «Lenore» (castellanizado
3 como Leonor), la amada muerta de «The Raven», en «Encuentro del
4 autor con Fernando Arozena» de *La caja de plata*: «Tan sólo atormen-
5 taba mi espíritu un recuerdo: / Leonor había muerto en brazos de otro
6 hombre» (vv. 11-12). En todo caso, la mayoría de las referencias tanto a
7 Poe como a la más famosa de sus composiciones poéticas son posteriores
8 a 2009 (fecha de la primera publicación del poema luisalbertiano con
9 el título «Sobre *El cuervo* de Poe») y 2010 (fecha de publicación de *El*
10 *reino blanco*, libro canónico del autor en el que acabará integrándose el
11 poema, ya rotulado, simplemente, como «El cuervo»). Ello indica que
12 la composición de su propia versión de «El cuervo» para conmemorar
13 el bicentenario del nacimiento del autor de Boston debe tomarse como
14 un punto de inflexión en este sentido. A partir de ese momento, las
15 referencias explícitas a Poe se incrementan exponencialmente. Así, en
16 *Cuaderno de vacaciones*, encontramos el poema «Edgar Allan Poe», ya
17 comentado, y «Confesión general», en el que se alude a uno de los relatos
18 más conocidos del norteamericano, «The Fall of the House of Usher»
19 (1839): «[...] Cuando ella hablaba, él levantó la vista / y vio cómo surgían
20 cosas turbias, / oscuras y secretas de su boca, / cosas que bien podrían
21 ser envueltas / en periódicos sucios y enterradas / de noche en las arenas
22 movedizas / que rodean la casa Usher» (vv. 4-10). Pero quizá sea el libro
23 más reciente del autor, *Bloc de otoño*, aquel en el que más se evidencia
24 la huella explícita de Poe: en «Deseo de ser detective» aparece, entre los
25 nombres de otros detectives célebres, «el Dupin de Edgar Poe» (v. 19);
26 en «Sueño de Paco Rico» figura «el cuervo de siempre en un estante» (v.
27 10); en «La casa en el acantilado», la atmósfera romántica del poema, el
28
29 andar, sin rumbo fijo, por las calles desiertas / con ganas de morirte, pensando que
30 la vida / era un cuento de Kafka o de Edgar Allan Poe» (vv. 9-12).

emplazamiento marino y el melancólico discurrir del personaje lírico
que lamenta la muerte de su amada enlazan directamente con «Anna-
bel Lee» (1849) e indirectamente con «The Raven» (1845) y «Ulalume»
(1847); y en «La muerte bella» se nos recuerda que «la belleza perfecta
para Poe / era el cadáver de una mujer joven» (vv. 3-4), afirmación, como
se sabe, sostenida –con matices– por el escritor norteamericano en «The
Philosophy of Composition» (1846), el ensayo que pergeñó para explicar
cómo había elaborado «The Raven» y que acabó convirtiéndose en uno
de los textos fundacionales de las teorías poéticas de la modernidad
(Poe, 2016: 418-449).

En «The Philosophy of Composition», Poe trata de convencernos
de que escribió «The Raven» siguiendo un plan meticulosamente con-
cebido con precisión algebraica, en el que ningún detalle (asunto, ex-
tensión, tono, métrica, prosodia, rima, estribillo, escenario, protago-
nistas, referencias culturales, etc.) fue dejado al azar, con el propósito
de producir una obra de resonancia universal que rindiera culto a la
Belleza –«el único y legítimo territorio del poema», de ahí que la es-
criba con mayúscula– y que, al mismo tiempo, satisficiera el gusto
popular y el de la crítica. Aclara Poe que para él la Belleza no es so-
lamente una *cualidad*, sino un *placer* que se articula como *efecto*: una
«intensa, pura elevación del alma –no del intelecto o del corazón–
[...] que se experimenta como consecuencia de la contemplación de
lo bello» (429). Es esa búsqueda de la Belleza como *efecto* la que va a
acabar determinando, por un lado, el *tono* de tristeza y melancolía del
poema, pues «la Belleza de cualquier clase, en su supremo desarrollo,
invariablemente induce las lágrimas del alma sensible» (431), y, por
otro lado, el *asunto* de «The Raven»:

Había llegado hasta la concepción de un cuervo –el pájaro de
mal agüero– que repite monótonamente una palabra, «nevermore»,

I al final de cada estrofa, en un poema de tono melancólico de una
2 extensión de unos cien versos. Ahora, sin perder de vista en todo
3 punto lo supremo, o la perfección del objeto, me pregunté: «De to-
4 dos los asuntos melancólicos, ¿cuál, según la inteligencia universal de
5 la humanidad, es el más melancólico?». La Muerte fue la respuesta
6 obvia. «Y ¿cuándo –me dije– el más melancólico de los asuntos es el
7 más poético?». [...] La respuesta también aquí es obvia: «Cuando se
8 alía lo más estrechamente posible con la Belleza: la muerte, pues, de
9 una mujer bella es, incuestionablemente, el asunto más poético del
10 mundo, e igualmente está fuera de toda duda que los labios más apro-
piados para tal asunto son los del amante desolado» (435).

11
12 La desolación del amante que lamenta la muerte de su joven y
13 bella compañera es, pues, el asunto de «The Raven». ⁹ Y el cuervo, que
14 mecánicamente responde con la palabra «Nevermore» a todas las pre-
15 guntas que le hace el acongojado estudioso que protagoniza el poema,
16 termina convirtiéndose en el correlato objetivo del recuerdo afligido
17 e inextinguible, ese «Mournful and Never-ending Remembrance» en
18 los términos del propio Poe (448). «The Raven» es, en este sentido, un
19 poema sobre la memoria y, por encima de todo, sobre la incapacidad
20 de olvidar y de encontrar consuelo ante la pérdida del amor verdadero.

21 A la luz de lo expuesto hasta ahora, los fieles lectores de Luis Alber-
22 to de Cuenca no se sorprenderán un ápice de que el poeta madrileño,
23 respondiendo a la llamada de Fernando Marías para homenajear al
24 genio de Boston, eligiese el poema más popular de este para, a partir

25
26 9. Una recomendable introducción general al poema de Poe, con utilísimas in-
27 dicaciones bibliográficas, la encontrará el lector interesado en la reciente y excelente
28 edición bilingüe de la poesía completa de Poe llevada a cabo por José Francisco Ruiz
29 Casanova (Poe, 2016: 48-55). Entre las traducciones al español del famoso poema me
30 gustaría destacar dos: la de Juan Antonio Pérez Bonalde (Poe, 1887) y la de Antonio
Rivero Taravillo (Poe, 2017: 140-153).

de ahí, producir su propia y libérrima versión: «Intenté sentir lo que
sintió Poe al escribirlo, lo que es muy difícil. Pero él llora la ausencia
de la amada muerta y mi primer amor se murió en un accidente de
coche. Así que no tuve que hacer nada más que rememorar, destruir
el modelo y volver a construirlo» (en Rei, 2009). Hay, pues, en un
principio, dos claves interpretativas convergentes que resultan impres-
cindibles a la hora de abordar la lectura del poema luisalbertiano: una
de carácter intertextual y otra de carácter autobiográfico.

La clave intertextual era ya evidente desde el primer título del poe-
ma: «Sobre *El cuervo* de Poe»¹⁰. La preposición «sobre» puede ser en-
tendida de dos maneras: en el sentido de «acerca de» (es decir: estamos
ante un poema cuyo contenido va a girar en torno a un texto concreto
de Poe, cuyo conocimiento, más o menos profundo, se presupone o,
al menos, se plantea como deseable) o, también, literalmente, en el
de «encima de» (es decir: el nuevo poema luisalbertiano está escrito
encima del viejo poema de Poe). Esta segunda acepción invita, natu-
ralmente, a que concibamos la nueva obra como un palimpsesto, en
el que el poema de Poe (el hipotexto) serviría de soporte del poema de
Luis Alberto de Cuenca (el hipertexto) y se transparentaría entre los
versos de este. La factura hipertextual del poema lo hace entroncar,
por un lado, con la tradición de la poesía alejandrina a la que, como
ya dijimos más arriba, pertenece el autor, y, por otro lado, con la lite-
ratura postmoderna, en el sentido que le daba a este término Umberto
Eco (1984: 27-28): «La respuesta postmoderna a lo moderno consiste
en reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su

10. Este primer título del poema nos invita a relacionarlo con las composicio-
nes que se incluían en la sección «Variaciones» de *El hacha y la rosa* (1993): «Sobre
un pasaje del canto IV del Mahabharata», «Sobre una oda de Horacio», «Sobre un
poema de Bertran de Born», «Sobre un poema de Lacenaire», «Sobre un poema de
Baudelaire» y «Sobre un poema de Robert Ervin Howard» (Letrán, 2005: 134-146).

1 destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de
2 manera no inocente». Y esto es, precisamente, lo que hace Luis Alber-
3 to de Cuenca con «The Raven» de Poe: volver a visitarlo para reescri-
4 birlo con ironía y así poder cantar una vez más, de un modo sincero
5 pero carente de ingenuidad y de falsas pretensiones de originalidad, la
6 ausencia de la amada muerta, de manera que la verdad biográfica, de
7 carácter privado y particular, pueda transformarse en verdad literaria,
8 de carácter público y universal.

9 En cuanto a la clave autobiográfica de «El cuervo» luisalbertiano,
10 esta tiene que ver con la muerte, en accidente de automóvil acaeci-
11 do el 20 de diciembre de 1970, de Rita Macau i Fábrega, la primera
12 novia del autor (Lanz en Cuenca, 2006a: 241; Letrán, 2009: 62-63;
13 Peña Rodríguez, 2009 y 2016), con la que mantuvo una relación sen-
14 timental entre 1967 y 1970, es decir, en los años cruciales del final de
15 la adolescencia¹¹. A partir de su fallecimiento, Rita Macau pasará a
16

17 11. Mientras preparaba mi antología para la editorial Castalia (Cuenca, 2008),
18 envié al autor un cuestionario solicitándole que me aportase los datos biográficos
19 que le parecieran más reseñables para incluirlos en la columna correspondiente a
20 la «Vida y obra de Luis Alberto de Cuenca» del cuadro cronológico que precede al
21 estudio introductorio del libro, tal como ha venido siendo costumbre en la colec-
22 ción «Castalia Didáctica». Transcribo ahora por primera vez algunos de los datos
23 relacionados con Rita Macau que dejé fuera de aquel cuadro esquemático, por lo
24 que tienen de reveladores con respecto al contexto histórico y a la importancia de
25 aquella primera novia en la vida del poeta tardoadolescente: «Mi relación con Rita
26 Macau se inició en 1967 y terminó en 1970, con su muerte en un accidente de auto-
27 móvil. [...] Me matriculé en Derecho [en el curso 1967-68] para esperar a mi novia
28 Rita Macau, que hacía entonces Preu [el curso preuniversitario], y poder empezar
29 juntos Filosofía y Letras, la carrera de mis sueños. Me fue bien en 1.º de Derecho [...] y en el curso 68-69 me matriculé en 2.º de Derecho y en 1.º de Filosofía y Letras. En 2.º de Derecho empezaba el Derecho propiamente dicho, que no me interesaba nada; las asignaturas de 1.º eran menos jurídicas “sensu stricto”. Filosofía y Letras me parecía un sueño, una maravilla. Era la Universidad Complutense, el año de las barricadas en París. Luego nos cambiamos Rita y yo a la Autónoma, porque iban a

1 convertirse en la figura femenina cuya presencia (y nótese que, *sensu*
2 *stricto*, se trata de una ausencia hecha presencia) resulta más constante
3 en la obra de Luis Alberto de Cuenca, desde *Los retratos* hasta *Bloc de*
4 *otoño*¹². En este sentido, podría afirmarse que el recuerdo melancólico
5 e inagotable de la amada muerta en torno al cual se articula «The Ra-
6 ven» de Poe, traspasa de principio a fin toda la poesía luisalbertiana,
7 constituyéndose en nodo fundamental de la misma.
8

9
10 «EL CUERVO» DE LUIS ALBERTO DE CUENCA:
11 INTERTEXTUALIDAD Y AUTOBIOGRAFÍA
12

13 ACABO de señalar que las dos claves convergentes que nos pueden re-
14 sultar más útiles y fructíferas para acometer la lectura de «El cuervo»
15 de L. A. de Cuenca son la intertextualidad y la autobiografía. Den-
16 tro del ámbito intertextual, ya he indicado que el poema luisalber-
17 tiano reescribe, palimpsestuosamente, «The Raven» de Edgar Allan
18 Poe. Genette (1989: 14), en su imprescindible y ya clásica obra sobre
19 la hipertextualidad, definía este término como «toda relación que une
20 un texto B» (al que llama hipertexto) «a un texto anterior A» (al que
21 llama hipotexto) «en el que se injerta de una manera que no es la del
22

23 separarnos de clase por culpa de nuestros apellidos» [correspondencia privada con
24 el autor, fechada el 24 de abril de 2006].
25

26 12. Pese al último trabajo de Peña Rodríguez (2016), el rastreo de la figura de
27 Rita Macau en la poesía de Luis Alberto de Cuenca que en él se ofrece se detiene
28 en el libro *La vida en llamas* (2006). Sin ánimo de exhaustividad, su presencia, más
29 o menos explícita, más o menos directa, puede detectarse en los siguientes poemas
30 de sus tres últimos libros: «Por el camino verde», «La muerta enamorada», «Shakes-
peare y Rita» y «El cuervo» en *El reino blanco*; «Tengo miedo», «Me acuerdo de...»
y «Melancolía» en *Cuaderno de vacaciones*; y «La casa en el acantilado», «Sueño de
Jorge Juan» y «Perfume permanente» en *Bloc de otoño*.

comentario». Para el crítico francés la hipertextualidad es uno de los cinco tipos de transtextualidad que pueden identificarse en las obras literarias, entendiendo por transtextualidad «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9-10)¹³. Para que haya relación hipertextual, el texto B debe derivarse del texto A, transformándolo o imitándolo de manera lúdica, seria o satírica (1989: 17). A continuación expondré, a grandes rasgos, de qué modo «El cuervo» luisalbertiano se deriva, hipertextualmente, de «The Raven» de Poe y cómo, para ello, el autor madrileño pone en juego un sinfín de estrategias intertextuales que van desde la alusión más velada a la cita más explícita, pasando –como sucedía en «Edgar Allan Poe»– por la transformación versificadora de un artículo propio. Señalaré, también, cómo esta compleja trama intertextual resulta imposible de desasir del sustrato autobiográfico que subyace al poema, insertando sus adherencias experienciales particulares en un contexto cultural amplio de resonancias universales.

Empezaré por los aspectos puramente formales, aunque, para no resultar fastidiosamente prolijo, solo me detendré en ellos lo indispensable. Explicaba Poe en «The Philosophy of Composition» (1846) que la primera cuestión que se planteó a la hora de elaborar «The Raven» fue la de su extensión: por un lado, para salvaguardar la unidad de impresión del texto era importante que el poema pudiese leerse en

13. Para Genette la *intertextualidad* es otro de los cinco tipos de *transtextualidad* y la define, restrictivamente, «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (10). Los recursos intertextuales que el eminente investigador francés pone como ejemplos son la cita, el plagio y la alusión. En este trabajo utilizo los términos *intertextualidad* o *intertextual* en el sentido amplio en el que se ha venido utilizando por la mayoría de la crítica desde finales de los años 60 y, por tanto, deben entenderse como equivalentes a lo que Genette prefiere llamar *transtextualidad* o *transtextual*.

una sola sesión¹⁴; por otro lado, la intensidad del efecto emocional y estético que se pretende provocar en el lector solo podría conseguirse si el texto adecuase su extensión con vistas a la consecución de dicho efecto. Poe nos dice que calculó que necesitaría un centenar de versos para ello. De hecho, «The Raven» tiene ciento ocho versos, divididos en dieciocho estrofas de seis versos cada una, extensión que ha sido respetada en gran medida por Luis Alberto de Cuenca en su poema, que consta de ciento veinte versos, distribuidos a su vez en doce estrofas de diez versos cada una.

Desde el punto de vista métrico y prosódico, el hipotexto poeano recurre al insistente ritmo trocaico y combina de un modo original en cada estrofa el octómetro acataléctico en el primer y tercer verso, el heptámetro cataléctico en los versos segundo, cuarto y quinto, y el tetrametro cataléctico en el sexto¹⁵. La rima empleada es la consonante

14. El maduro Poe de 1846 que escribe «The Philosophy of Composition» apenas un año después de la publicación de «The Raven», se encuentra ya, estéticamente, muy alejado del joven poeta que compuso los poemas largos –y, hasta cierto punto, fallidos– «Tamerlane» (1827) y «Al Aaraaf» (1829). Estos dos poemas de juventud pretendían seguir la estela, como explica José Manuel Benítez Ariza en un reciente y espléndido estudio monográfico sobre la primera etapa poética del bostoniano, de los poemas de aliento épico que se consideraban como los más característicos de la poesía romántica (*Cain o Manfred* de Byron, *The Eve of Saint Agnes* de Keats o *Prometheus Unbound* de Shelley) (Benítez Ariza, 2015: 44).

15. El propio Poe (2016: 439-441) explica en términos menos técnicos la estructura rítmica y métrica de su poema: «Dicho de forma menos pedante, los pies utilizados en el poema (troqueos) constan de una sílaba larga seguida de una breve: el primer verso de la estrofa consta de ocho pies; el segundo de siete y medio (dos tercios); el tercero, de ocho; el cuarto, de siete y medio; el quinto, lo mismo; el sexto, de tres y medio. Cada uno de estos versos, tomado individualmente, ha sido utilizado antes, y la originalidad de *El cuervo* reside en su combinación en la estrofa: nada ni remotamente cercano a tal combinación se ha intentado en momento alguno. El efecto de tal originalidad en la combinación es reforzado por otros efectos inusuales

1 y se sigue el esquema ABCBBB. Los versos que quedan sueltos (A y C)
2 acuden a la rima interna («Once upon a midnight dreary, while I pon-
3 dered, weak and weary», «While I nodded, nearly napping, suddenly
4 there came a tapping»), y son los que aprovecha Poe para introducir
5 variaciones fónicas en el texto, ya que los cuatro versos restantes en
6 cada una de las dieciocho estrofas del poema riman del mismo modo
7 (en /ɔ:/), reforzando el efecto de repetición e inevitabilidad que presi-
8 de el texto y haciéndose eco, por tanto, de la respuesta invariable del
9 cuervo: «Nevermore». Por su parte, Luis Alberto de Cuenca transfor-
10 mará el entramado técnico hábilmente dispuesto por Poe y prescindirá
11 de la estructura métrica empleada por este, de la rima consonante
12 y del ritmo trocaico, optando por el verso blanco alejandrino y por la
13 variedad rítmica que dicho verso permite¹⁶. Lo que permanece inmu-

14
15 y totalmente nuevos, que nacen de la aplicación extensiva de los principios de la
16 rima y de la aliteración.

17 16. Aunque Luis Alberto de Cuenca mantiene los acentos tónicos de rigor en
18 las sílabas sexta y decimotercera, los acentos rítmicos van ocupando su lugar indis-
19 tintamente entre las cuatro primeras sílabas de cada hemistiquio. Sobra decir que
20 el poeta madrileño, que siempre ha demostrado un excelente oído musical para el
21 verso, evita incurrir en el sacrilegio cacofónico de acentuar en quinta, salvo cuando
22 hacerlo puede tener un valor expresivo, como, por ejemplo, en el verso 36 del poe-
23 ma, donde el doble acento en quinta y sexta subraya el rechazo que el protagonista
24 siente por la particular edición del libro que tiene entre las manos, como si la mal-
25 sonancia del verso replicase la fealdad del objeto: «en una edición ruin // a la que
26 rescataba / del desastre Doré»; o en los versos 67-68, con función intensificadora:
27 «Yo voy mucho más rápido / que tú, mucho más lejos» (empleo la doble barra para
28 señalar la cesura y la barra única para indicar final de verso). Diversos resultan tam-
29 bién los alejandrinos si atendemos a la acentuación de las últimas palabras de cada
30 hemistiquio. En este sentido, tenemos alejandrinos en agudas («al ritmo del tam-
tam // de los pigmeos *bandar*»), en graves («En las noches de insomnio // las sombras
tienen alas»), en aguda-grave («por ese cielo azul // que no es azul ni es cielo»), en
grave-aguda («yo me sumo en un pozo // de oscuridad atroz»), en esdrújula-grave
(«tan solo como un náufrago // después de la tormenta»), en grave-esdrújula («un in-

1 table, desde el punto de vista formal, es el riguroso espíritu de orden
2 y simetría constructivos que alienta tanto en el poema decimonónico
3 como en el poema contemporáneo¹⁷.

4 Por lo que respecta a los escenarios en los que se sitúan ambos poe-
5 mas y a los personajes que los protagonizan, las similitudes son noto-
6 rias, pero no menos evidentes resultan las divergencias en el desarrollo
7 y las conclusiones de los dos textos. Un breve resumen del argumento
8 de «The Raven» nos ayudará a establecer la comparación de un modo
9 más efectivo. La acción transcurre una desapacible y fría noche de
10 diciembre en un aposento de lo que se presupone es una rica mansión.
11 El protagonista y narrador en primera persona del poema de Poe es un
12 hombre apenado y con evidentes signos de fatiga que se encuentra re-
13 flexionando, medio dormido, sobre lo que ha estado leyendo en varios

14
15 cunable, absorto // en las estrofas mágicas») y en aguda-esdrújula («de aquel a quien
16 Ramón // llamó “genio de América”»). La presencia de los cuatro acentos principales
17 en cada alejandrino (los dos tónicos y los dos rítmicos) podría hacernos pensar en
18 que, en cierto modo, «El cuervo» luisalbertiano emplea el tetrametro que está en la
19 base de «The Raven», teniendo en cuenta que los octómetros no dejan de ser, al fin
20 y al cabo, la suma de dos tetrametros.

21 17. El rigor constructivo, acompañado de la dimensión lúdica de la escritura
22 que es marca de la casa luisalbertiana, debe observarse también en un aspecto que
23 podría pasar desapercibido en una primera lectura del poema, pero que es funda-
24 mental para reconocer la pericia técnica del autor y su voluntad de ser lo más fiel
25 posible al espíritu –que no a la letra– del hipotexto. Me refiero al hecho de que las
26 palabras finales de cada estrofa (todas con importantes valencias connotativas) van
27 alternando entre las que acaban en sílaba aguda cuya última vocal acentuada es /ó/
28 (estrofas impares: Poe, atroz, corazón, yo, amor, imaginación) y aquellas cuya últi-
29 ma vocal acentuada es /á/ (estrofas pares: jamás, malestar, azar, están, Hedy Lamarr,
30 Nunca más). En la /ó/ resuena el nombre del homenajeado (Poe), así como la amada
del hipotexto (Lenore) y el estribillo que repite el cuervo (Nevermore). En la /á/
resuena la traducción de «Nevermore» al español (nunca más o jamás). Algún día
el poeta debería escribir su propia «Filosofía de la composición» para desvelar todos
los secretos de taller que empleó en la composición de «El cuervo».

1 libros raros y antiguos. Averiguamos que lo que busca, en vano, en
2 esos libros, es un remedio que alivie el dolor que le provoca la muerte
3 de su amada Lenore. De repente, mientras da una cabezada, cree oír
4 unos golpes en la puerta de su habitación. La abre, con la esperanza
5 de que haya sido el fantasma de Lenore, pero no hay nadie. Cuando
6 regresa al interior del aposento, vuelve a oír el ruido, pero esta vez se
7 da cuenta de que proviene de la ventana. Al abrirla, un cuervo penetra
8 en la habitación y se posa sobre un busto de Palas que hay encima de
9 la moldura de la puerta. El atribulado protagonista del poema descu-
10 bre, para su sorpresa, que el cuervo habla, ya que, como si de un loro
11 se tratara, es capaz de pronunciar la palabra «Nevermore». A partir de
12 ese momento, el poema se convierte en un angustiado monólogo *in*
13 *crescendo* del protagonista en el que este se pregunta, alternativamen-
14 te, por la posibilidad de encontrar una pócima que le haga olvidar a
15 Lenore o por la de encontrarse con ella en el trasmundo. Tanto éstas
16 como otras preguntas que –retóricamente– dirige al cuervo reciben
17 la misma respuesta: «Nevermore». En la estrofa con la que concluye
18 el poema, el dolido amante concede que el ave seguirá posada en el
19 busto de Palas el resto de sus días, proyectando su negra sombra sobre
20 su alma: «And my soul from out that shadow that lies floating on the
21 floor / Shall be lifted –Nevermore!» (Poe, 2016: 284).

22 La acción de «El cuervo» de Luis Alberto de Cuenca también trans-
23 curre una fría noche de diciembre en la que el protagonista y narrador
24 en primera persona, un hombre culto, bibliófilo y mitómano que es un
25 trasunto autoficcional del poeta madrileño, presenta un cuadro melan-
26 cólico que podría describirse como propio de un estado depresivo. Se
27 trata de un cuadro anímico («Muy solo, muy cansado, hecho polvo, /
28 sin ganas de vivir», vv. 8-9) que coincide, en lo sustancial, con el que
29 describe Freud en «Duelo y melancolía»: «La melancolía se singulariza
30 en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación

del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, 1
la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de 2
sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema 3
hasta una delirante expectativa de castigo» (Freud, 1984: 242). Esa can- 4
celación por el interés en el mundo exterior de la que habla el psicoana- 5
lista austríaco se objetiva en el escenario del poema, que, como ocurría 6
en «The Raven», es una habitación privada de la casa, en este caso, la 7
biblioteca. En el hipotexto poeano, el aposento privado del protagonista 8
conectaba con el exterior a través de los espacios liminares de la puerta y 9
la ventana, aunque la primera sólo le terminara dando acceso a un oscu- 10
ro vacío y al eco del nombre de la amada pronunciado por él mismo, y 11
la segunda sirviera como punto de entrada del negro cuervo nocturnal y 12
luctuoso que buscaba refugio de la tormenta¹⁸. Es decir, tanto la puerta 13
como la ventana acaban devolviendo al narrador al territorio de su pro- 14
pia conciencia doliente y melancólica. En el hipertexto luisalbertiano, 15
por otra parte, no hay puertas ni ventanas ni busto de Palas que presida 16
esa zona liminar que separa el mundo conocido del mundo ignorado¹⁹. 17
Lo que sí hay en «El cuervo» de Luis Alberto de Cuenca es un mullido 18

19
20
21
22
23
24
25
26
18. Poe (2016: 441) explica de esta forma cómo y por qué eligió el escenario par-
ticular de su poema: «[...] siempre he creído que es absolutamente necesario, para el
efecto de un incidente aislado, un espacio circunscrito: tiene la fuerza de un marco
para una pintura. Tiene una fuerza moral indiscutible que mantiene concentrada la
atención y, desde luego, no debe confundirse con la unidad de lugar. Decidí, pues,
situar al amante en su gabinete, un gabinete sagrado para él debido a los recuerdos
de aquella que lo frecuentó. La habitación está ricamente amueblada, y ello tan solo
por seguir con las ideas a las que me he referido al tratar sobre el tema de la Belleza,
como única tesis verdadera de lo poético».

27
28
29
30
19. La demarcación de ese espacio liminar es, en mi opinión, la principal razón
por la que se posa el cuervo sobre el busto de Palas, la diosa griega de la sabiduría,
en «The Raven», aunque Poe (2016: 441-443) nos asegure que sólo lo hizo por una
cuestión de sonoridad de la palabra «Palas», o para buscar el efecto de contraste cro-
mático entre el mármol y el pájaro, o para armonizar con la erudición del amante.

1 sillón de orejas en el que el culto y afligido narrador y protagonista del
2 poema se sienta a hojear una edición barata de «The Raven» con «las
3 estremecedoras, / formidables, siniestras, locas ilustraciones / de Gus-
4 tavo Doré» (vv. 11-13)²⁰. Será el libro, pues, el que actúe ahí a modo de
5 espacio liminar, operando como una bisagra entre el mundo *real* de la
6 biblioteca y de la gélida noche de diciembre y el mundo *imaginario* de la
7 conciencia y del recuerdo de la amada muerta en la juventud²¹.

8 En ese sentido, «El cuervo» ha de ser entendido, además de como
9 un sincero tributo a Poe y a su inmortal poema, como un homenaje a
10 la lectura y su poder evocador y realizador, por una parte, y, por otra
11 parte, como una teoría —llevada a la práctica en el mismo poema— de
12 la escritura como acto de lectura, por un lado, y como un ejercicio de
13 ahondamiento y problematización de la propia identidad, por otro²².

14 20. Las adjetivaciones múltiples en yuxtaposición, asindéticas, como la que te-
15 nemos aquí aplicada a las ilustraciones de Doré, suponen también un cierto tipo de
16 transferencia hipertextual a nivel sintáctico. Así, si en «The Raven» nos encontra-
17 mos estructuras sintácticas de esta clase que, además, aprovechan las posibilidades
18 expresivas de la aliteración, como «And the silken sad uncertain rustling of each
19 purple curtain» (v. 13) o «What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous
20 bird of yore» (v. 71), en «El cuervo» encontramos otras como «de su tierno, silvestre,
21 nutricio corazón» (v. 50) o «en una carta ardiente, suspicaz, quebradiza» (v. 84). La
22 edición que maneja, casi con total seguridad, el protagonista del poema luisalber-
23 tiano debe ser la siguiente: Edgar Allan Poe, *The Raven*, illustrations by Gustave
24 Doré, New York, Dover Publications, 1996, 64 páginas. Se trata, efectivamente, de
25 una edición que deja mucho que desear, con papel de bajo coste y pobre calidad de
26 impresión. Pero es importante, también, anotar que ello no impide que el poema (la
27 literatura) incida sobre el protagonista, ya que lo esencial es el acto de lectura en sí,
28 no el soporte físico del texto.

27 21. Nótese cómo, siguiendo la técnica del *mise en abyme*, mientras que el sillón
28 en «The Raven» de Poe era colocado «in front of bird, and bust and door (v. 68)»,
29 en el poema de L. A. de Cuenca el sillón sirve para leer, justamente, «The Raven».

30 22. Son estos, todos, aspectos de clara filiación borgiana. Creo que la elección por
parte de Luis Alberto de Cuenca del adjetivo «atroz», tan característico en la obra de

1 La teoría de la escritura como acto de lectura (es decir, la concep-
2 ción del hecho de escritura como derivado del hecho de lectura: se
3 escribe sobre lo leído, en el doble sentido de la preposición «sobre»
4 al que ya me referí algo más arriba al comentar el título inicial del
5 poema) pone de manifiesto el carácter transtextual —o intertextual en
6 sentido lato— de la poesía luisalbertiana. El autor de *El reino blanco*
7 lleva a sus últimas consecuencias en «El cuervo», el más extenso de
8 todos sus poemas, la ya clásica definición del término intertextualidad
9 formulada por Julia Kristeva (1969: 146), según la cual «todo texto
10 se construye como un mosaico de citas» y se articula, además, como
11 «la absorción y transformación de otro texto». Y es que, dentro del
12 primer marco hipertextual del poema (la reescritura creativa de «The
13 Raven») —y siguiendo un mecanismo constructivo en abismación con
14 reverberaciones en diferentes lugares del texto, como ya he señalado
15 en algunas de las notas a pie de página— se insertan decenas de citas
16 y alusiones, explícitas e implícitas, marcadas y no marcadas, recupe-
17 rables e irre recuperables, a otros tantos textos (en el sentido más amplio
18 del término) de la tradición cultural universal, sin hacer distinguos en-
19 tre la alta cultura y la cultura popular, en una manifestación más de la
20 sensibilidad postmoderna del autor²³.

21 Borges, para cerrar la tercera estrofa del poema, es un guiño que homenajea, dentro
22 del homenaje a Poe (otro caso de *mise en abyme*) al escritor argentino, cuyo nombre
23 aparece citado de modo explícito al frente de la lista de figuras de la literatura, del cine,
24 de la pintura y del cómic con la que se cierra la décima estrofa (vv. 97-100). En otro
25 ejemplo de simetría, de abismación y, en suma, de extremo cuidado formal en la elabo-
26 ración del poema, esa lista de nombres propios particularmente caros al autor ma-
27 drileño contiene, justamente, doce elementos, tantos como estrofas tiene «El cuervo».

28 23. La cultura popular está representada: a) por el mundo del cómic (los dibu-
29 jantes Milton Caniff y Alex Raymond, y la alusión a la saga *The Phantom*, conocida
30 en España como *El Hombre Enmascarado* (Cuenca, 1993: 113-114), a través del «ritmo
del tam-tam de los pigmeos *bandar* / de la Selva Profunda» [vv. 107-108]), el lugar

1 Entre los textos convocados en esta especie de aquelarre intertextual
2 que es «El cuervo» podemos enumerar los siguientes, a modo de mues-
3 trario significativo pero necesaria e inevitablemente incompleto: la edi-
4 ción barata de *The Raven* de Poe, con ilustraciones de Doré, cuya lectura
5 le sirve de punto de partida (y también de cierre) del texto; la traducción
6 del poema a cargo de Mallarmé, que no encuentra por ningún lado²⁴,
7 así como la biografía de Poe que escribió Ramón Gómez de la Serna,
8 también extraviada²⁵; el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola
9 dedicado «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa»²⁶; la tragedia

11 donde se halla la morada del héroe); b) por el cine comercial hollywoodiense en
12 sus diversas etapas (Mae West, Hedy Lamarr, Howard Hawks y una de las frases
13 del célebre monólogo del replicante Roy Batty en la película *Blade Runner* (1982)
14 de Ridley Scott: «Todos esos momentos acabarán perdiéndose / como lágrimas en
15 la lluvia» (vv. 69-70); y c) por autores literarios que escribieron obras de carácter
16 popular y comercial como es el caso de Tolkien (*The Hobbit*, *The Lord of the Rings*) o
Stevenson (*Treasure Island*, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Kidnapped*).

17 24. La traducción de Mallarmé, «Le Corbeau», puede encontrarla el lector es-
18 pañol en E. A. Poe, *The Raven & The Philosophy of Composition* (1988). En ese vo-
19 lumen tendrá la oportunidad de hallar, además, otras traducciones del poema de
20 Poe a varias lenguas ibéricas: portugués (Fernando Pessoa), catalán (Miquel Forteza
Pinya) y español (Francisco J. Díaz de Castro).

21 25. La biografía ramoniana del poeta de Boston, titulada *Edgar Poe. El genio*
22 *de América*, se publicó en la editorial Losada de Buenos Aires en 1953 (Gómez de la
23 Serna, 2002). No es casual que el extravío de los libros —que agrava el estado mel-
24 lancólico del yo poético— incida en el motivo temático de la irrecuperabilidad del
pasado, motivo objetivado en la figura de la amada muerta.

25 26. El soneto se ha atribuido indistintamente tanto a Bartolomé como a Lu-
26 percio. En los versos 54-55 del poema luisalbertiano se invoca el terceto final de esta
27 deliciosa composición áurea: «Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni
28 es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!» (Argensola, 1974: 256).
29 *Es cielo y es azul* es el título de un espléndido libro —como suyo— de Miguel d'Ors,
30 poeta admirado por Luis Alberto de Cuenca y cuya obra reverbera también, vía
Argensola, en los versos de «El cuervo».

1 jacobina inglesa *The Duchess of Malfi*, de John Webster²⁷; el *Richard III* 1
2 y el *King Lear* de William Shakespeare²⁸; uno de los sermones de San 2
3 Agustín²⁹; el canto a la guerra del poeta provenzal Bertran de Born, ya 3
4 4

5 27. Se trata de dos referencias más o menos veladas: la primera en el verso 30 («yo 5
6 me sumo en un pozo de oscuridad atroz»), que remite a las siguientes consideraciones 6
7 sobre la condición humana del personaje Daniel de Bosola: «O, this gloomy world! / 7
8 In what a shadow, or deep pit of darkness, / Doth (womanish and fearful) mankind 8
9 live!» (Acto V, Escena V) y la segunda en el verso 60 («juguetes en manos del azar»), 9
10 que puede tener su origen en la célebre afirmación del mismo personaje (Acto V, 10
11 Escena IV): «We are merely the stars' tennis balls, struck and banded / Which way 11
12 please them» (Webster, 1623). Ambas citas websterianas las recoge L. A. de Cuenca en 12
13 el poema «Webster, Sydney, Menandro» —una nueva y espléndida declaración de prin- 13
14 cipios intertextuales— de *Bloc de otoño* (2018: 105). Webster, Sydney (y Poe!) ya habían 14
15 coincidido en un artículo luisalbertiano titulado «Arcadia», del que reproduzco el 15
16 siguiente fragmento: «Recuerdo que, leyendo *La Duquesa de Malfi*, de John Webster, 16
17 me fascinó lo que dice Bosola, el villano de la tragedia, acerca de que los hombres no 17
18 somos más que “pelotas de tenis con que juegan los astros, golpeándolas a su capri- 18
19 cho”. A pie de página de esa cita figuraba un malévolo escolio del estudioso de turno 19
20 en el que se informaba al lector de que la metáfora de las “stars' tennis balls” aparecía 20
21 ya en la *Arcadia* de Sir Philip Sidney, treinta años antes de que viese la luz la pieza de 21
22 Webster. Otra vez el fantasma de la reescritura» (Cuenca, 1993: 93). 22
23 23

24 28. De las frases que los jóvenes enamorados escribieron en las paredes del des- 24
25ván sagrado, la primera que se cita («El invierno de nuestra desventura / se ha trans- 25
26 formado en un maravilloso estío» [vv. 65-66]) es una traducción casi literal de los 26
27 dos primeros versos del monólogo de Ricardo, aún Duque de Gloucester, con el que 27
28 comienza la tragedia de Ricardo III: «Now is the winter of our discontent / Made 28
29 glorious summer by this son of York» (Shakespeare, 2009: 61). Asimismo, la sexta de 29
30 estas frases («¿Quién soy yo?» [v. 70]) contiene un eco de una de las preguntas más 30
inquietantes que plantea el desdichado rey Lear a lo largo de la obra (1.4:189): «Who is
it that can tell me who I am?» (Shakespeare, 2005: 134). Recuértese que en el poema
«Shakespeare y Rita» (Cuenca, 2010: 117), el autor declaraba, en alejandrinos asonan-
tados, que «Leer a William Shakespeare y conocer a Rita / han sido los dos hechos
cruciales de mi vida» (para un comentario de este poema, véase Letrán, 2009: 62-63).

29 29. Otra de las frases inscritas en el desván del poema es «Ama y haz lo que 29
30 quieras» (v. 68), extraída del «Sermón 163B (Comentario a Gálatas 6, 1-10)» de San 30

reescrito por Luis Alberto de Cuenca en *El hacha y la rosa*³⁰; los versos finales del *Fausto* (1832) de Goethe, con su *Ewigweiblich* o concepto del Eterno Femenino y su poder de elevación³¹; o el tratado sobre la pesca con caña, aderezado con múltiples reflexiones morales, *The Compleat Angler* (1653), del biógrafo inglés Izaak Walton³².

Agustín. El contexto original en el que se halla la frase es el siguiente: «Por lo tanto, hermanos, *si algún hombre está envuelto en cualquier delito, vosotros, que sois espirituales [...] instruidle con espíritu de mansedumbre*. Y si levantas la voz, haya amor interiormente. Si exhortas, si acaricias, si corriges, si te muestras duro: ama y haz lo que quieras» (San Agustín, 1983: 588; cursivas en el original).

30. El poema indirectamente aludido en el verso 79, donde las ardientes cartas de amor iban, entre otras cosas, «incendiando las mieses», es el sirventés que empieza con el verso «Be'm platz lo gais temps de pascor». L. A. de Cuenca lo reescribió en «Sobre un poema de Bertran de Born» (Letrán, 2005: 140-141), y, en realidad, es al verso 8 de este poema propio al que se alude más o menos veladamente (hablaríamos, pues, de una auto-alusión): «Me divierte que los exploradores / prendan fuego a las mieses» (Cuenca, 2012: 250). La guerra y el amor vuelven a fundirse, una vez más, en la poesía luisalbertiana. A las apasionadas cartas que se intercambiaba con Rita durante los meses de verano, cuando L. A. de Cuenca se quedaba solo en Madrid, se refiere, en términos muy similares, en el artículo «Vacaciones»: «Lo malo era que la novia que tuve entre los dieciséis y los diecinueve, una niña muy blanca de ojos claros que se llamaba Rita, no había conseguido, como yo, liberarse de los vínculos familiares y se iba nada menos que a Rosas, en Gerona, a un montón de kilómetros y por el tradicional espacio de cien días a que me he referido antes. Pero estaba el teléfono. Y un ígneo epistolario que incendiaba, a su paso por Aragón, los raros bosques circundantes y nos ponía el cuerpo en situación de alerta roja» (Cuenca, 1999b: 34).

31. Estos son, en su traducción al inglés, los versos finales de *Faust*, puestos en boca del «Chorus Mysticus»: «All things corruptible / Are but reflection. / Earth's insufficiency / Here finds perfection. / Here the ineffable / Wrought is with love. / The Eternal-Womanly / Draws us above» (Goethe, 1908, part II: 342).

32. El libro de Walton, al que se le añadió una segunda parte a cargo de Charles Cotton en la 5.ª edición de 1676, es uno de los que más veces se ha reimpresso en la historia de la literatura inglesa. La frase que se cita en los versos 104-106 es una traducción casi literal del original inglés: «I love such mirth as does not make friends ashamed to look upon one another next morning» (Walton, 1897: 98).

He dejado para el final el artículo de Luis Alberto de Cuenca que está en la base de las estrofas 6-II de «El cuervo», es decir, la parte del poema que, junto con la quinta estrofa, expone más directamente el recuerdo de la amada muerta activado por la lectura de «The Raven» y la que, por tanto, permitiría ser leída, con todas las precauciones que vienen al caso, en clave autobiográfica, aunque, teniendo en cuenta la manipulación literaria que se lleva a cabo con respecto a determinados datos extraídos de la biografía del poeta, creo que resultaría mucho más útil hablar, en este sentido, más que de autobiografía, de autoficción³³. El artículo en cuestión se titula «Tambores del 68» y fue

33. Manuel Alberca propone concebir la autoficción como un «pacto ambiguo» entre el lector y el autor, dando lugar, pues, a un espacio intermedio y vacilante «entre el pacto autobiográfico y el novelesco» (2007: 65). Como botón de muestra con el que dar cuenta del proceso de transformación de la verdad biográfica en verdad literaria que se lleva a cabo en «El cuervo», mediante la manipulación de ciertos datos extraídos de la vida real, alegaré que la fecha de fallecimiento de Rita Macau fue el 20 de diciembre de 1970, tal como se deduce de una nota necrológica publicada en catalán el domingo 19 de diciembre de 1971 en *La Vanguardia Española* (la familia de Rita, de origen catalán, había vuelto a Barcelona algunos meses antes de su muerte). En dicha nota se informaba de que al día siguiente (el lunes 20 de diciembre de 1971) se celebraría una misa en recuerdo del primer aniversario del fallecimiento de Rita Macau i Fàbrega y de Salvador Nolis i Fàbrega en trágico accidente (la nota necrológica la puede encontrar el lector en Peña Rodríguez, 2009: 44 [nota 4]). Sin embargo, si nos fijamos en la fecha que se nos da en la estrofa sexta del poema (vv. 51-52), ahí se dice que la amada murió un 14 de diciembre. La manipulación de la verdad biográfica —que podría justificarse también (pero no solamente) por una razón de orden métrico: si hubiese escrito ‘veinte’ faltaría una sílaba para cuadrar el segundo hemistiquio del alejandrino— apunta a la configuración de un pacto de lectura ambiguo, autoficcional, como el que estudia Alberca. La fecha que se nos da en el poema con el propósito de proporcionar concreción, relieve y verosimilitud a los hechos narrados, es, por tanto, mitad verdad (fue en diciembre), mitad mentira (no fue el catorce, sino el veinte). Por otra parte, la borradura del año exacto de la muerte, así como la de los nombres del protagonista y de su amada,

1 publicado por primera vez en el diario *ABC* el 16 de julio de 1999³⁴:
2 en él, a punto de alcanzar la cincuentena, el autor madrileño echa
3 la vista atrás y alterna los recuerdos personales del verano de 1968,
4 pasado junto a Rita Macau en la casa de verano que la familia de su
5 novia tenía en Rosas (Gerona)³⁵, con los recuerdos generacionales de
6 las revueltas estudiantiles del mayo francés, fundiendo unos y otros
7 y afirmando, orgullosamente, su pertenencia a la Generación del 68.
8 Son varios los detalles que se mencionan en el artículo que son pos-
9 teriormente recogidos, algunos con importantes modificaciones, en

10 contribuyen a diluir las huellas de lo privado para elevar el poema a una dimensión
11 universal que pueda ser compartida con los lectores.

12 34. Con posterioridad, el artículo fue recogido en *Diez poemas y cinco prosas*
13 (Cuenca, 2004: 52-56) y en *Nombres propios* (2011: 34-37). Tiene un antecedente en
14 otro artículo mucho más breve titulado «La generación del 68» (1993: 91-92).

15 35. Como sucede en «El cuervo», en «Tambores del 68» no se proporcionan
16 los nombres de los protagonistas *biográficos* del texto. Esto sí ocurre, en cambio,
17 en la breve nota «1969. Con Rita Macau», que guarda una estrecha relación con el
18 artículo de 1999 y, por tanto, con el poema: «El mejor verano de mi vida fue el de
19 1969, precisamente el que se hizo famoso por la llegada del hombre a la luna. Pero
20 no fue esa gesta esp[acial] quien me arregló la vida por aquel entonces, sino mi edad
21 –contaba dieciocho años– y Rita Macau, una maravillosa novia catalana que hacía
22 mis delicias y que me invitó a pasar con ella el verano a la casa que su familia tenía
23 en Rosas (Gerona). Lo pasamos en grande aquel verano. Leíamos como posesos en
24 una especie de desván donde se podía hasta escribir en las paredes, nos besábamos a
25 la luz de la misma luna que estaba a punto de ser conquistada, [...] nos enviábamos
26 bolitas de papel con mensajes apasionados a través del patio que nos separaba por
27 las noches, éramos ridícula, plena y literalmente felices. Mi novia moriría un año y
28 pico después, en Barcelona, a consecuencia de un accidente de automóvil, de modo
29 que aquella felicidad estival aún se hizo, y sigue haciéndose, más patente por la
30 imposibilidad de repetirse» (Cuenca, 2007). Para hacer aún más difusa la línea que
separa la realidad de la ficción (incluyendo en el ámbito de esta última a la memoria
fabuladora), no puede pasarse por alto el hecho de que en el artículo se nos habla de
1968 y en la nota de 1969. Sea como sea, el sustrato experiencial de ambos textos ha
sido trasladado al poema.

1 el poema: el desván del chalé de veraneo como refugio de la pareja y
2 en cuyas paredes escriben consignas revolucionarias de la época³⁶; la
3 alusión a Michel de Montaigne y a la sala que oficiaba de biblioteca en
4 su castillo de Burdeos, en cuyas vigas hizo pintar sus frases favoritas;
5 la cita de Izaak Walton: «buena es la juerga que no obliga a los ami-
6 gos, a la mañana siguiente, a mirarse avergonzados unos a otros»³⁷; la
7 lista de nombres con la que se cierra la décima estrofa³⁸; la referencia,
8

9 36. Aunque en el poema solo se alude a la pareja de amantes, en el artículo son
10 cuatro los jóvenes a los que se hace referencia: «En el desván, tres chicos y una chica
11 –entre todos no suman setenta años– charlan, juegan, recitan versos, inauguran el
12 mundo, que para eso está la juventud» (Cuenca, 1999).

13 37. Ver nota 32. En «Tambores del 68», la cita de Walton se utiliza para corroborar
14 el saldo positivo, en términos morales, de la experiencia transformadora juvenil, com-
15 partida con Rita Macau, que supuso el espíritu revolucionario y transgresor del 68: «Y
16 no es mal saldo el suyo, a fe mía. Han vivido su tiempo con intensidad y alegría. Han
17 hurtado a la fiesta del vivir cotidiano un espacio de compromiso, como requerían los
18 cánones de la época, y han salido a la calle desde aquel desván iniciático (todos menos
19 la chica, que morirá poco después) con muchas ganas de servir y pocas ganas de apro-
20 vecharse, haciendo buena aquella frase del inglés Izaak Walton [...]» (Cuenca, 1999).
La afirmación última sobre las muchas ganas de servir y las pocas de aprovecharse
debe ser adecuadamente enmarcada en el contexto del cargo público de responsabili-
dad que, como Director de la Biblioteca Nacional, ocupaba el autor en 1999.

21 38. En el artículo solo aparecen diez nombres propios, frente a los doce del poema
22 (véase la nota 22). Además, los diez del artículo corresponden exclusivamente a perso-
23 najes de la cultura del siglo XX, en un párrafo en el que se hace balance de este, con
24 un pie en el estribo del siglo XXI: «[Este siglo] lo han tenido que padecer personajes
25 tan sugestivos como Borges y los hermanos Marx, Humphrey Bogart y Tolkien, Roy
26 Lichtenstein y Ernst Jünger, Franz Kafka y Howard Hawks, Milton Caniff y Hedy
27 Lamarr» (Cuenca, 1999). En el poema se mantienen solo cinco de los individuos que
28 figuran en el artículo de *ABC* (Borges, Tolkien, Hawks, Caniff y Lamarr), todos esen-
29 ciales en el imaginario mítico-cultural luisalbertiano. A ellos se les suman otros siete,
30 no menos importantes para el autor, entre quienes no puede faltar Shakespeare (ver
nota 28), ampliándose así el radio de acción de las referencias culturales a diferen-
tes épocas históricas, ámbitos geográficos, tradiciones lingüísticas, géneros literarios

1 implícita en el título del artículo («Tambores del 68»), al «tam-tam de
2 los pigmeos *bandar* en la Selva Profunda», el territorio mítico donde
3 habita el héroe del cómic *The Phantom*³⁹. Pero donde se producen las
4 modificaciones más reseñables es en las frases escritas en los muros
5 del desván, las frases que recogían las consignas revolucionarias de
6 unos años de juventud –compartidos con Rita Macau– en los que se
7 soñaba con cambiar el mundo, y que en el artículo de 1999 acaban re-
8 sonando en la memoria de Luis Alberto de Cuenca como el tam-tam
9 ritual de aquellos tambores, «hechos con piel de tu vida». Esa *vida*, esa
10 experiencia temprana e intensa de la utopía, del amor y de la muerte,
11 destilada por la memoria y convertida en materia estética y emocional
12 mediante el rigor intelectual en la construcción del poema, es la que
13 se transfiere a «El cuervo», engarzando en la música del verso, como se
14 dice de Poe, «las perlas de su duelo y de su malestar».

15 En «Tambores del 68», en realidad, sólo se indican específicamente
16 dos de las frases que se escribieron en aquel desván gerundense: «La
17 imaginación al poder» y «El sol es rojo y nace por Oriente», mensaje
18 este último que, según el articulista, no habría compartido el escéptico
19 Montaigne, precursor de los jóvenes muchachos en materia de pintadas

20 y manifestaciones artísticas, y dejando constancia nuevamente de una concepción
21 abierta, ecléctica, desprejuiciada, cosmopolita y gozosa de la Cultura.

22 39. Ver nota 23. Este cómic, mediante la mención de Diana Palmer, la novia del
23 Hombre Enmascarado, ya estaba presente en el poema «La chica de las mil caras»
24 (Cuenca, 2012: 19-20), uno de los textos más hermosos de *Elsinore* (1972), en el que
25 se canta, cómo no, a Rita Macau, la amada entonces recién muerta. En ese poema, y
26 no creo que se trate de una cuestión de azar, se dan cita también varios de los nom-
27 bres propios convocados en «El cuervo», habitantes, junto a la amada muerta, de ese
28 cielo eterno de la memoria: Shakespeare –cuyo *Hamlet* sostiene, desde el título, la
29 arquitectura del libro–, Mae West y Stevenson. Por si esto fuera poco, tenemos en
30 «La chica de las mil caras» la referencia a un desván en el que la amada no encendía
jamás la luz y el rechazo sesentayochista de la autoridad: «Algunos dioses se nos
antojaban ridículos: / Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban» (vv. 34-35).

1 aforísticas. Y las dos son frases que, además, no se van a trasvasar al
2 poema, al menos de modo directo. Lo que sí se nos dice es que aque-
3 llas consignas de los veraneantes rebeldes eran muy parecidas a las que
4 podían encontrarse en universidades francesas como la de Nanterre, en
5 cuya Facultad de Letras se pintaron una serie de frescos, ya desapare-
6 cidos, que asumían la estética del expresionismo abstracto para lanzar
7 un grito de protesta contra el orden establecido. Y a continuación Luis
8 Alberto de Cuenca dedica la columna central de su artículo a glosar un
9 libro titulado *À toi l'angoisse, à moi la rage* (Dejacques, 1968), que recoge
10 reproducciones a todo color de aquellos sesenta y cinco frescos de Nan-
11 terre acompañadas de los textos poéticos del escritor, productor y direc-
12 tor artístico francés Claude Dejacques. Como podrá comprobarse en el
13 siguiente fragmento de «Tambores del 68», será la selección, convenientemente traducida, de los poemas de Dejacques, la que sirva de base para
14 la reelaboración hipertextual de las consignas que son escritas por los
15 jóvenes amantes en las paredes del desván de «El cuervo» (estrofas 7 y 8):
16

17 Dejacques intenta en sus poemillas estar a la altura de esa violen-
18 cia plástica [la de los frescos expresionistas], y casi siempre lo consi-
19 gue, al margen de que obtenga también efectos líricos muy notables,
20 como en esta muestra: «Al volverme, / no te he reconocido; / eras tan
21 blanco / que te pinté de verde». Tampoco desmerece esta otra: «Qué-
22 date con tu coche, / en la carretera, / los fines de semana. / La ciudad
23 es mi selva virgen. / Yo voy mucho más rápido / y mucho más lejos». Ni esta tercera: «En mi cuarto / he puesto las fotos de Mao, / de Le-
24 nin / y del Che, / porque no podía poner / la tuya». Dejacques supo
25 entrar no sólo en la cabeza de los protagonistas del mayo parisiense,
26 sino también, y sobre todo, en su corazón⁴⁰.
27

28 40. Transcribo a continuación los poemas de Dejacques en su versión original,
29 extraídos de *À toi l'angoisse, à moi la rage*, en el orden en que L. A. de Cuenca los
30 traduce en su artículo, que no viene a coincidir con el orden en que aparecen en el

1 De las ocho frases escritas en los muros del desván mítico que el
2 protagonista y narrador de «El cuervo» reproduce en el poema (vv. 65-
3 75), tres proceden de las breves composiciones poéticas de Dejacques:
4 dos de ellas («La ciudad es mi selva», «Yo voy mucho más rápido / que
5 tú, mucho más lejos») tienen su origen en el segundo texto del autor
6 francés citado en el artículo luisalbertiano, con modificaciones míni-
7 mas –la eliminación del adjetivo «verde», la adición del segundo tér-
8 mino de la comparación («que tú»)– para encajarlas en la métrica hep-
9 tasilábica de cada hemistiquio, mientras que la tercera («En mi cuarto
10 he colgado / los retratos de otras porque no tengo el tuyo») prescinde
11 de las referencias políticas e ideológicas de la izquierda revolucionaria
12 sesentayochista que figuraban en el original (Mao, Lenin, el Che) para
13 centrar el interés exclusivamente en la cuestión de orden sentimental.

14 Ya he señalado en las páginas inmediatamente anteriores y en sus
15 correspondientes notas a pie de ídem la procedencia intertextual de cua-
16 tro de las cinco frases restantes: «El invierno de nuestra desventura / se
17 ha transformado en un maravilloso estío» (Shakespeare), «Ama y haz lo
18 que quieras» (San Agustín), «Todos esos momentos acabarán perdién-
19 dose / como lágrimas en la lluvia» (*Blade Runner*) y «¿Quién soy yo?»
20 (Shakespeare de nuevo). La única frase que no parece tener un referente
21 intertextual concreto es la séptima («Estaba tan oscuro / que me bañé

22
23 libro: 1) «Parce que tu es mon père / Il faut que je te le dise / Tout de même // En me
24 retournant / Je ne t'ai pas reconnu // Tu étais si blanc / Que je t'ai peint en vert»; 2)
25 «Reste dans ta voiture / Sur la route / En Week-end // La ville est ma forêt vierge //
26 Je vais beaucoup plus vite / Et beaucoup plus loin»; 3) «Dans ma chambre / J'ai mis
27 les photos de Mao / De Lénine / Et du Che / Parce que je ne pouvais pas y mettre /
28 La tienne» (Dejacques, 1968: sin paginar). Las traducciones de los poemas son muy
29 respetuosas con el original. Lo único reseñable es que Luis Alberto de Cuenca no
30 traduce la estrofa inicial (de tres versos) del primer poema, con lo que el mensaje
contestatorio que sitúa al propio padre (y al viejo orden patriarcal que éste simboli-
za) en el centro de la diana transgresora, queda difuminado.

en tu luz», vv. 74-75), aunque a mí me haga pensar en algunos pasajes de
tres poemas del propio L. A. de Cuenca: «Amor y muerte en Calímaco
de Cirene»⁴¹, «La chica de las mil caras» (ver *supra*) y «Pasión, muerte y
resurrección de Propercio de Asís», todos de *Elsinore* (1972) y, por tanto,
centrados en torno al recuerdo inagotable de Rita Macau⁴².

CONCLUSIÓN

TAL y como he intentado demostrar en las páginas anteriores, los in-
numerables hilos intertextuales del poema acaban confluyendo en la
memoria inextinguible de la amada muerta, punto de intersección bá-
sico entre «The Raven» de Poe y «El cuervo» de Luis Alberto de Cuen-
ca. La dimensión cultural y la dimensión vivencial de la experiencia se
dan así, una vez más, la mano en la obra luisalbertiana.

41. Es este también un caso de poema de posible filiación poeana, pues en
su epígrafe reza el nombre «Berenice», título que remite, sí, al más famoso de los
poemas de Calímaco («La cabellera de Berenice»), que conocemos por una versión
de Catulo, pero también a un conocido e impactante relato de Poe que gira, preci-
samente, en torno a la obsesión del protagonista –otro estudioso como el de «The
Raven»– con su amada Berenice, quien supuestamente enferma y muere, y a la que
aquel llega a visitar en la misma tumba con inquietantes pretensiones.

42. Estoy pensando en versos como los siguientes, llenos de referencias lumínicas
asociadas a la amada: a) «Amor y muerte en Calímaco de Cirene»: «Renaces de ti
misma y posees un antiguo corazón luminoso. Ante ti las más arduas cerraduras se
abren, como heridas. Regresas victoriosa todas las auroras, y un poderoso halo solar
te recorre las venas» (Cuenca, 2017: 152); b) «La chica de las mil caras»: «luego des-
pierto enganchado a tus labios / cuando el sol es un punto negro en el cielo» (vv.8-9),
«Tus besos llevan oro, / como las *Noches* de Stevenson o de Mardrus. / Son algo tan
brillante» (vv. 15-17), «Antes leíamos novelas bizantinas, escuchábamos discos, / no
encendías jamás la luz en el desván» (vv. 30-31) (Cuenca, 2017: 155-157); c) «Pasión,
muerte y resurrección de Propercio de Asís»: «Sudor frío de muerte, tenues brillos /
de Cintia envuelta en luminoso velo / y, al fin, la permanencia de la rosa» (2017: 184).

1 «El cuervo» constituye, en mi opinión, una radical puesta en prácti-
2 ca, como ya indiqué más arriba, de la escritura como acto de lectura. El
3 desván iniciático es el espacio sagrado del amor juvenil y de las ilusiones
4 revolucionarias que fueron y no volverán a ser, pero sus paredes son,
5 literal y decisivamente, las páginas en blanco donde se escribió la vida
6 una vez y donde, desde el ahora del poema, se escribe la memoria de la
7 vida. Y esa escritura es, en ambos casos, en el pasado y en el presente,
8 lectura, es decir, reescritura. Por eso, para lamentar la condición efímera
9 de la existencia y la inexorable mortalidad del ser humano, bien nos
10 valen unas palabras del replicante Roy Batty (aparentemente reescritas
11 por el propio Rutger Hauer, el actor que lo encarna) en uno de los más
12 hermosos monólogos de la historia del cine, con el que se pone casi
13 punto y final a la película *Blade Runner* (1982): «Todos esos momen-
14 tos acabarán perdiéndose / como lágrimas en la lluvia». Por eso, para
15 predicar el principio del amor universal como fuerza benéfica ecumé-
16 nica, resulta apropiado acordarse de Agustín de Hipona («Ama y haz
17 lo que quieras»), aunque sus palabras adquieran en su nuevo contexto
18 un cierto aire *hippie* y evoquen indirectamente las lisérgicas praderas
19 mojadas de Woodstock. Por eso, para maldecir los impredecibles quie-
20 bros del destino, que acaba separando a los jóvenes amantes, viene John
21 Webster a recordarnos que somos «juguetes en manos del azar». Por
22 eso, para celebrar el poder transformador del impulso erótico, aliado
23 con el compromiso revolucionario de la juventud sesentayochista, se
24 recurrirá al comienzo del *Ricardo III* de Shakespeare, resignificando y
25 transformando su sentido original: «El invierno de nuestra desventura
26 / se ha transformado en un maravilloso estío» (vv. 65-66). Por eso, en
27 fin, para preguntarse por su identidad, por el leve hilo que va zurciendo
28 los neblinosos retales del recuerdo, como se van zurciendo en «El cuer-
29 vo» las numerosas referencias intertextuales, el protagonista poético, ese
30 trasunto autoficcional del propio Luis Alberto de Cuenca, recurre otra

vez a la obra del autor que, junto a Rita, ha supuesto uno de los dos
hechos cruciales de su vida. No es, pues, baladí que en ese «¿Quién soy
yo?» con que se cierra la séptima estrofa del poema, resuene el «¿Quién
puede decirme quién soy yo?» del shakesperiano rey Lear. El ejercicio de
memoria, gozoso y doliente a partes iguales, que ha supuesto la escritura
del poema desemboca, necesariamente, en esa inquietante pregunta⁴³.
Cartera y no menos inquietante resulta la respuesta que recibe Lear por
parte del Bufón, respuesta implícita, por tanto, en el poema de Luis
Alberto de Cuenca: «La sombra de Lear».

La última estrofa de «El cuervo» nos devuelve al punto de inicio
del texto: la lectura de «The Raven». El círculo se cierra: regresamos
a la edición vulgar del poema de Poe, «de esas que sobreabundan /
en los expositores de los Vips» (vv. 15-16), salvada por las espléndidas
ilustraciones de Doré. El narrador y protagonista se demora en la des-
cripción ecfrástica de la primera de esas ilustraciones. Se trata, por
tanto, de una estrategia de lecto-escritura en tercer grado que subraya
el mecanismo compositivo en abismación que articula el texto: el tra-
sunto autoficcional de Luis Alberto de Cuenca que protagoniza «El
cuervo» describe –interpretándola– la lámina de Doré en la que éste
ofrece, a su vez, su particular interpretación del poema de Poe. Indica
el narrador que los cortinajes que devoran al hombre que intenta des-
correrlos «operan a modo / de telón de teatro, con un cartel arriba, / a

43. La memoria es conciencia del tiempo y el tiempo, ya lo dijo Heráclito –fi-
lósofo dilecto de Borges y de L. A. de Cuenca– es ese río en el que uno no puede
bañarse dos veces, pues siempre fluye y nunca es el mismo. Volvemos a encontrar
aquí, pues, tal como indicamos en la primera parte de este capítulo, lo que Antonio
Machado identificó como el problema fundamental de la poesía moderna: la ten-
sión irresoluble entre esencialidad y temporalidad. Se trata de un problema plan-
teado por parte de Poe en un poema como «The Raven» y, como estamos viendo,
por L. A. de Cuenca en «El cuervo». Ambos son, a su modo, «palabra esencial en el
tiempo» o, dicho de otra manera, tiempo hecho palabra.

1 la izquierda, que pone *Nevermore*, y en la parte / derecha, un esqueleto
2 y un cuervo con las alas / desplegadas» (vv. 113-117). Es una descripción
3 exacta de esa primera ilustración (Poe, 1884: 17). Ahí están el estribillo
4 implacable del poema de Poe, el cuervo que lo pronuncia y el esqueleto
5 que simboliza la muerte. Ahí está también el hombre que no puede
6 borrar de su pensamiento el recuerdo afligido e inextinguible de la
7 amada fallecida, un recuerdo objetivado en esos pesados cortinajes
8 que parecen cobrar vida propia y querer fagocitarlo. El hecho de que
9 el narrador apunte que esas cortinas operan como si se tratase de un
10 telón de teatro –es decir, como espacio liminar entre la realidad y la
11 ficción– no debe pasar desapercibido, pues se señala así el carácter de
12 representación de la literatura (Lanz, 1991), en un gesto de evidente
13 significación autorreferencial. Ese carácter de representación es subrayado
14 en el magistral quiebro narrativo de los versos finales del poema:

15
16 *En tales disecciones me hallaba*
17 *cuando el cuervo saltó del papel a mis brazos,*
18 *en busca de emociones nuevas, pues se aburría*
19 *mortalmente en el libro. Y graznó: Nunca más.*

20 (vv. 117-120)

21
22 Gracias al recurso técnico de la metalepsis, según el cual se produce
23 un tránsito transgresor de un nivel narrativo a otro (Genette, 1989b:
24 289), el cuervo salta de la lámina de Doré que ilustra el poema de Poe
25 a los brazos del narrador que lo está *viendo-leyendo*. Es decir, pasa del
26 segundo marco diegético (el del libro de Poe) al primero (el del narrador
27 que hojea el libro de Poe), constatándose así, como explica Genette, la
28 fragilidad de las fronteras que separan el mundo en que se cuenta del
29 mundo del que se cuenta (291). Este giro sorpresivo del final del poema,
30 además de introducir una dimensión fantástica que incide en el

1 homenaje al escritor norteamericano, añade unas últimas y bien medi-
2 das gotas de humor –presentes a lo largo de todo el poema– que rebajan
3 la solemnidad del asunto tratado en el texto (resumido en ese «Nunca
4 más» con que inevitablemente se cierra) y que acaban revistiéndolo de
5 un espíritu vitalista que alienta incansable en la poesía de Luis Alberto
6 de Cuenca y que está ausente en «The Raven» de Poe. En cualquier caso,
7 la inquietud que el artificio de la abismación y la transgresión de los
8 diferentes niveles narrativos pueden suscitar en el lector quedó perfecta-
9 mente explicada por Jorge Luis Borges en la reflexión con que concluía
10 su «Magias parciales del Quijote», en *Otras inquisiciones* (1952):
11

12 ¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las
13 mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos in-
14 quieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador
15 de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren
16 que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores,
17 nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833,
18 Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado
19 que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el
20 que también los escriben. (1984: 669)

21 El interrogante con reverberaciones shakespearianas que se escribió
22 en las paredes del desván de «aquella torre frente al mar» (con guiño
23 a «Annabel Lee», otro poema de Poe) vuelve, así, a cobrar fuerza:
24 «¿Quién soy yo?». La práctica de la intertextualidad (esa sucesión in-
25 finita de textos que reescriben otros textos) y la práctica de la memo-
26 ria que bucea en la conciencia buscando el recuerdo inagotable de la
27 amada muerta, acaban confluyendo en un ejercicio indagatorio que
28 culmina en el cuestionamiento de la propia identidad. Como sucedió
29 en el caso del homenaje a Manuel Machado en 1974, el encargo de
30 escribir un texto con el que rendir tributo a Edgar Allan Poe en el

1 segundo centenario de su nacimiento terminó dando como resulta-
2 do un extraordinario poema que contiene, condensado en sus ciento
3 veinte versos, lo esencial del mundo de su autor y la visión de este
4 sobre el mundo, entre el asombro y la melancolía.

BIBLIOGRAFÍA

- 9 ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la au-*
10 *toficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- 11 ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid,
12 Espasa-Calpe, 1974, vol. 2.
- 13 BENÍTEZ ARIZA, José Manuel, *Un sueño dentro de otro: la poesía en ara-*
14 *besco de Edgar Allan Poe*, València, Universitat de València, 2015.
- 15 BORGES, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*, 14.^a ed., Buenos Aires,
16 Emecé Editores, 1984.
- 17 CIRLOT, Juan Eduardo, *Confidencias literarias*, ed. V. Cirlot, Madrid,
18 Huerga & Fierro, 1996.
- 19 CUENCA, Luis Alberto de, «Et Umbra Aeterna Luceat Ei», *Cuadernos*
20 *Hispanoamericanos*, 287, 1974, pp. 452-453.
- 21 —, «De y por Manuel Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-
22 307, 1975-1976, pp. 42-43.
- 23 —, «Nocturno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378, octubre-
24 diciembre 1981, p. 127
- 25 —, *Poesía 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 1990.
- 26 —, *Etcétera (1990-1992)*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- 27 —, «Juan-Eduardo Cirlot» [Sección: «Poetas de línea clara»], *Nueva Re-*
28 *vista de Política, Cultura y Arte*, 42, 1995, pp. 147-149.

- , *Album de lecturas (1990-1995)*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996.
- , (ed.), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Espasa
Calpe, Colección Austral, 1998.
- , «Tambores del 68», *ABC*, 16 de julio de 1999, p. 3.
- , *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999b.
- , *La caja de plata*, ed. J. Letrán, Madrid, Fondo de Cultura Económi-
ca, 2003.
- , *Diez poemas y cinco prosas*, Zaragoza, Lola Editorial, 2004.
- , *Poesía 1979-1996*, ed. Juan José Lanz, Madrid, Cátedra, 2006a.
- , «El aire de tus versos», en *Todo lo humano es asunto mío. Leganés a*
Blas de Otero, Leganés, Ayuntamiento de Leganés, 2006b, p. 42.
- , «1969. Con Rita Macau», en VV.AA., «Qué verano el de aquel año»,
El Ciervo, 56.676-677, 2007, pp. 12-17 (p. 14).
- , *Antología poética*, ed. J. Letrán, Madrid, Castalia, 2008.
- , «Sobre *El cuervo* de Poe», en *Poe*, ed. F. Marías, ilustraciones H. Clar-
ke, Madrid, 451 Editores, 2009a, pp. 59-67.
- , «Prólogo», en *Poeficcionario*, ed. M. Á. Rus Madrid, Ediciones Irreve-
rentes, 2009b, pp. 5-7.
- , *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010a.
- , *El Cuervo y Otros Poemas Góticos*, ilustraciones M. Á. Martín, Ma-
drid, Reino de Cordelia, 2010b.
- , *Libros contra el Aburrimiento*, ed. L. M. Suárez, 2.^a ed., Madrid, Rei-
no de Cordelia, 2011.
- , *Nombres propios*, ed. D. Valverde Villena, Valladolid, Universidad de
Valladolid, 2011.
- , *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, 4.^a ed., Madrid, Visor Libros,
2012 [1998].

1 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.

2 —, *Libros para Pasártelo Bien*, ed. L. M. Suárez, Madrid, Reino de Cor-

3 delia, 2016.

4 —, *Elsinore, Scholia, Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de

5 Cordelia, 2017.

6 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.

7 DARÍO, Rubén, *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, 1920 [1896; 2.^a ed.

8 amp. 1905].

9 DEJACQUES, Claude, *À toi l'angoisse, à moi la rage. Mai 68: Les fresques de*

10 *Nanterre*, Paris, Edmond Nalis Éditeur, 1968.

11 DIEGO, Gerardo, *Poesía española [Antologías]*, ed. J. Teruel, Madrid, Cá-

12 tedra, 2007.

13 ECO, Umberto, «Apostilla a *El nombre de la rosa*», trad. R. Premat, *Anàli-*

14 *si*, 9, 1984, pp. 5-32.

15 FLORES MORENO, Cristina, «¡Ayer es nunca jamás!: recepción e influen-

16 cia de la poesía de Edgar Allan Poe en Antonio Machado», *Odisea:*

17 *Revista de estudios ingleses*, núm. 10, 2009, pp. 83-96.

18 FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», en *Obras completas, XIV*, ed.

19 J. Strachey y A. Freud, trad. J. L. Etcheverry, 2.^a ed., Buenos Aires,

20 Amorrortu, 1984, pp. 235-255.

21 GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. C.

22 Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989 [1982].

23 —, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989b.

24 GOETHE, Johann Wolfgang von, *Faust. Parts I and II*, trad. Albert G.

25 Latham, London, J. M. Dent & Co., 1908.

26 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Edgar Poe (El genio de América)*, en *Obras*

27 *completas, XIX*, ed. I. Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores-Ga-

28 laxia Gutenberg, 2002, pp. 805-965.

1 KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil,

2 1969).

3 LANZ, Juan José, «La literatura como representación en *Poesía (1970-1989)*,

4 de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, núm. 535, julio 1991, pp. 24-26.

5 —, «En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la

6 poesía última de Luis Alberto de Cuenca», en *Ludismo e intertextua-*

7 *lidad en la lírica española moderna*, eds. T. J. Dadson y D. W. Flitter,

8 Birmingham, The University of Birmingham Press, 1998, pp. 136-167.

9 —, «Contexto, texto e intertexto en *Cuaderno de vacaciones* (2014), de

10 Luis Alberto de Cuenca», en *Studies on Spanish Poetry in Honour of*

11 *Trevor J. Dadson: entre los Siglos de Oro y el siglo XXI*, eds. J. Letrán e

12 I Torres, Woodbridge, Tamesis, 2019, pp. 171-194.

13 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,

14 Renacimiento, 2005.

15 —, «Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca», *Adarve. Revista de*

16 *crítica y creación poética*, 4, 2009, pp. 52-65.

17 —, «El temblor inútil y hermoso: en torno a la poesía de Luis Alberto de

18 Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafar-

19 que y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 18-24.

20 —, «El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de

21 Cuenca», en L. A. de Cuenca, *Un alma de película de Hawks. Poemas*

22 *de cine*, ed. J. Letrán, Santander, Creática Ediciones, 2015, pp. 3-22.

23 MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, ed. M. Alvar, 26.^a ed., Madrid,

24 Espasa Calpe, 1997 [1975].

25 MARÍAS, Fernando (ed.), *Poe*, ilustraciones de Harry Clarke, Madrid, 451

26 Editores, 2009.

27 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «Luis Alberto de Cuenca, de la prosa a la poesía:

28 la “traducción” a poema de doce artículos de *ABC*», en «*Haré un poe-*

29 *ma de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca,

30

1 ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp.
2 532-572.

3 PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José, «Presencia de Rita Macau en la poesía
4 de Luis Alberto de Cuenca», *Analele Universitatii Bucuresti. Limbi si*
5 *Literaturi Străine*, núm. 1, 2009, pp. 43-52.

6 —, «Rita Macau en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, núm. 834,
7 2016, pp. 16-19 [versión ligeramente abreviada del artículo de 2009].

8 PÉREZ ROMERO, Carmen, «Raíces norteamericanas en la obra de Juan
9 Ramón Jiménez: E. A. Poe y la poesía juanramoniana», *Anuario de*
10 *estudios filológicos*, 2, 1979, pp. 211-229.

11 POE, Edgar Allan, *The Raven*, illustrated by Gustave Doré, with com-
12 ment by Edmund C. Stedman, New York, Harper & Brothers, 1884.

13 —, *El Cuervo*, trad. J. A. Pérez Bonalde, New York, La América Publis-
14 hing Co., 1887.

15 —, *Tales of Mystery and Imagination*, illustrations H. Clarke, London /
16 New York, George G. Harrap & Company Limited-Brentano's Pu-
17 blishers, 1923.

18 —, *The Raven & The Philosophy of Composition*, Palma de Mallorca,
19 Prensa Universitaria, 1988.

20 —, *The Raven*, illustrations by Gustave Doré, New York, Dover Publica-
21 tions, 1996.

22 —, *The Portable Edgar Allan Poe*, ed. J. Gerald Kennedy, London, Pen-
23 guin, 2006.

24 —, *Cuentos de Poe*, trad. D. Rolfe, prólogo L. A. de Cuenca, Madrid,
25 Anaya, 2009.

26 —, *et alii*, *Matemática tiniebla. Genealogía de la poesía moderna*, ed. N.
27 Vélez, trads. M. Casado y J. Doce, Barcelona, Galaxia Gutenberg,
28 2010.

1 —, *Poesía completa*, ed. bilingüe J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra,
2 2016.

3 —, *Diez Cuentos de Terror*, ed. L. A. de Cuenca, trad. S. Carral, ilustra-
4 ciones M.^a Espejo, Madrid, Reino de Cordelia, 2016b.

5 —, *El cuervo y otros poemas: antología bilingüe*, trad. A. Rivero Taravillo,
6 Madrid, Alianza, 2017.

7 REI, Joana, «Edgar Allan Poe revisitado», *El Mundo*, 11 mayo 2009 [En
8 red; última consulta: 28.01.2019].

9 RIVERO TARAVILLO, Antonio, «La devoción por Cirlot de Luis Alberto
10 de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad
11 en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevi-
12 lla, Renacimiento, 2019, pp. 451-473.

13 ROBERTSON, John W., *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study*, New York-
14 London, G. P. Putnam's Sons, 1923.

15 ROHAN, Marc, *Paris' 68: graffiti, posters, newspapers & poems of the events*
16 *of May 1968*, London, Impact Books, 1988.

17 RUS, Miguel Ángel de (ed.), *Poeficcionario*, prólogo L. A. de Cuenca, ilus-
18 traciones A. Beardsley, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2009.

19 SALINAS, Pedro, «Poe en España e Hispanoamérica», en *Ensayos completos*,
20 *III*, ed. S. Salinas de Marichal, Madrid, Taurus, 1983, pp. 340-346.

21 SAN AGUSTÍN, *Obras completas de San Agustín*, trad. A. del Fueyo y Pío de
22 Luis, Madrid, BAC, 1983, vol. 23.

23 SHAKESPEARE, William, *The Tragedy of King Lear*, ed. J. L. Halio, Cam-
24 bridge, Cambridge University Press, 2005.

25 —, *King Richard III*, ed. J. Lull, Cambridge, Cambridge University
26 Press, 2009.

27 SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis*
28 *Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

1 UNAMUNO, Miguel de, «La moralidad artística», en *Obras completas*,
2 *VIII*, ed. M. García Blanco, 2.^a ed., Barcelona, Vergara, 1961 [1958],
3 pp. 1165-1169.
4 WALTON, Izaak, y Charles cotton, *The Compleat Angler*, ed. R, Le Ga-
5 llienne, London-New York, John Lane, 1897 [1653; 5^a ed. ampl. 1676].
6 WEBSTER, John, *The Tragedy of the Dutchesse of Malfy*, London, Nicholas
7 Okes, 1623.
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

¿DNA O ADN?:
CONTORNOS ANGLÓFONOS DE
LUIS ALBERTO DE CUENCA

JULIO VÉLEZ SAINZ
Instituto del Teatro de Madrid-Universidad Complutense de Madrid

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

Luis Alberto de Cuenca representa como pocos poetas actuales la importancia de lo global y transnacional en la literatura contemporánea. Firme defensor de una manera cosmopolita, compleja y sofisticada de entender el hecho literario, sus coordenadas poéticas le permiten navegar ese difícil mar referencial en el que se entremezclan olas de alta y baja cultura. Quizá como con ningún otro corpus de ecos, las voces que llevan acento sajón, inglés británico oxoniense o americano neoyorquino, iluminan los contornos culturales de uno de los más atrevidos de nuestros poetas contemporáneos. Como veremos en el presente trabajo, la cultura anglófona forma parte inexorable del DNA (o ADN, que da bastante igual) del madrileño. Aunque el trabajo exhaustivo en un escritor con el marcado carácter culturalista de Cuenca es ilusorio, cuando menos, creo que las siguientes necesariamente escasas menciones pueden servir para iluminar algunos de los parámetros compositivos del autor.

En la poesía de Luis Alberto de Cuenca poco importa el español o el inglés dada la poliglosia inherente a su concepción poética. En una interesante entrevista en *Jot Down* Carlos Mayoral presenta la siguiente pregunta:

1 [C. M.]: Unamuno aprendió danés no para leer a Kierkegaard, sino
2 para pensar como Kierkegaard. ¿En cuántas lenguas puede
3 pensar Luis Alberto de Cuenca?
4 [L. A. C.]: No en tantas: griego, latín, español, francés, portugués,
5 catalán, inglés, italiano y alemán con diccionario, porque
6 el léxico es tremendo.
7 [C. M.]: ¿Se puede traducir poesía, donde el acento importa tanto,
8 de una lengua germana, véase el inglés, a una latina como
9 el español?
10 [L. A. C.]: Yo creo que sí. Yo he traducido a Goethe desde el alemán...
11 Eso sí, cuesta. Yo tardé en traducir a Keats un año... se
12 puede. Pero es que es necesario. Hay que hablar de la tra-
13 ducción, hay que citar al traductor cuidadosamente. Sin
14 traducción no existiría el concepto de literatura universal,
15 con eso está todo dicho (en Mayoral 2019).

16 En el ideal del poeta, que construye su obra desde los mimbres del
17 filólogo, la literatura ha de ser universal en su naturaleza, da igual el
18 periodo y la lengua. Como vemos, lejos de las concepciones meramen-
19 te esteticistas de la posmodernidad en un todo vale, donde el referente
20 iconoclasta se ha edulcorado hasta acercarse, como querría Frederic
21 Jameson (1991) a la lógica cultural del capitalismo tardío, en la poesía
22 luisalbertiana nos encontramos con un marcado impulso humanista
23 en el que conviven clásicos, modernos y postmodernos en una poética
24 transnacional de la que emanan referentes como Borges, como Gi-
25 mferrier («Borges es mi maestro. El otro es Gimferrier», que dirá en la
26 citada entrevista a Mayoral, 2019).

27 En este sentido, quizá los más notables sean un conjunto de poemas
28 que se articulan a través de referencias a la cultura pop, sobre todo,
29 dentro del mundo de los cómics (Merino, 2013 y 2019). Varios de ellos
30 se encuentran en *El otro sueño* (1987), uno de sus libros fundamentales
de los ochenta, al igual que *La caja de plata* (1985, Premio de la Crítica

en 1986). En ambos libros se establece un momento de transición en-
tre ese primer momento culto (y culturalista) y su posterior evolución
hacia la poesía de la experiencia y los juegos de la posmodernidad¹. Un
gran ejemplo dentro de esa originalísima cosmogonía lo representa el
poema titulado «La fiesta». En él se lee:

*Todo está preparado: las antorchas humanas,
el caviar, el salmón, la coca, los faquires,
la naumaquia, el desfile de misses alienígenas,
los viajes a la luna con Cyrano y Münchhausen,
la pelea entre fieros hologramas desnudos,
la jaula con Spiderman y Hulka entrelazados,
todas las atracciones que apetece ver juntas.
Y tú estás a mi lado, y contigo si tiene
sentido divertirse. ¡Que suenen las trompetas,
y comience la fiesta que acabo de soñar!*

«La fiesta» se estructura por medio de un festival de elementos lúdi-
cos que elevan el espíritu del autor: las antorchas humanas, el caviar, el
salmón, la coca, los faquires...». Este, como hemos dicho en otro sitio,
es un poema «entusiasmado, en el sentido clásico del *enthousiasmos*, el
autor que literalmente “lleva un dios dentro”» (Vélez Sainz, en pren-
sa). En efecto, inspirado por el aliento divino, el poeta sirve de vaso
de los fetiches para manifestarse y estos son de lo más variado. Junto

1. Rodrigo Olay Valdés (2017: 19 y 16) destaca que *La caja de plata* actúa como
gozne entre ambos mundos, pues vemos un «clasicismo formal que no desoye los
procedimientos de vanguardia, sentido del humor y arrebato apasionado como
fondo sustancial de sus poemas». En efecto, *El otro sueño* es una de las primeras
colecciones en las que convivirán los apuntes biográficos naturalistas y experien-
cialistas («La malcasada») junto a referencias a la cultura popular («Sonja la roja»,
«Spiderman y Hulka») y poemas fundamentados en el transculturalismo poético y
la resurrección del mito («El crucifijo de los invasores»).

1 a referencias de otros ámbitos nacionales e históricos, las naumaquias
2 clásicas, los viajes a la luna de fantasiosos ilustrados como el *Viaje a la*
3 *luna, Historia cómica de los Estados e Imperios del Sol*, del barroco francés
4 Cyrano de Bergerac o las maravillosa *Narración de los Maravillosos Via-*
5 *jes y Campañas del Barón Münchhausen en Rusia (Baron Münchhausen's*
6 *Narrative of his Marvellous Travels and Campaigns in Russia)*, atribui-
7 da al propio Münchhausen, el autor inserta varias referencias por, por
8 ejemplo, a una de las escenas más conocidas de la primera película del
9 *space opera* (serial espacial) *Star Wars*, «fieros hologramas desnudos», en
10 la que una serie de hologramas se pelean (1977), titulada desde 1999 *Star*
11 *Wars: Episode IV - A New Hope* y a una jaula con los personajes de cómic
12 Spiderman y Hulka entrelazados. La fisonomía del hombre araña, Peter
13 Parker, es eternamente juvenil (aunque fuera creado en los años 60 por
14 Stan Lee y Steve Ditko)², tal y como lo describiría en esos años Gerry
15 Conway, y dibujaría Ross Andru, mientras tanto la de Jennifer Walters/
16 Hulka/She-Hulk (creada por Stan Lee y John Buscema) era un hito
17 dibujado de sexualidad femenina, sobre todo en los ochenta cuando
18 estaba dibujada por John Byrne³. Se trata de un nuevo contraste bipolar,
19 en este caso, entre los masculino y lo femenino. En los mismos términos
20 se mueve el poema dedicado a Sonja «la Roja»:

21 *Los querías tanto a los héroes,*
22 *tanto soñabas con sus compañeras,*
23 *que te parecía imposible*
24 *que fuesen solo emblemas o símbolos*
25 *para explicar el mundo,*

27 2. Su primera aparición es en la revista *Amazing Fantasy* número 15 (agosto de
28 1962). Su popularidad en los 80 era tal que convivían varias series mensuales sobre
29 el mismo personaje: *The Amazing Spider-Man*, *Marvel Team-Up*, y *Peter Parker, The*
30 *Spectacular Spider-Man*.

3. Apareció por primera vez en la *Savage She Hulk* #1 (febrero de 1980).

1 *cualidades antropomorfas.*
2 *¡Cómo quisieras que tuviesen ojo,*
3 *labios y dientes, piernas y brazos!*
4 *Y, sobre todos, ella,*
5 *la que viene de lejos para velar tu sueño,*
6 *la que triunfa y se marcha,*
7 *Sonja la Roja, la rival de Conan.*

8 Sonja la Roja, la «Diabla pelirroja de las Estepas Hirkánias», hija
9 de Ivor de Hirkania, es uno de los personajes fetiche de la serie de *Co-*
10 *nan el Bárbaro*, con guion de Roy Thomas y dibujo de Barry Windsor-
11 Smith. Su primera aparición está en el número 23 (febrero de 1973)
12 que tiene un poder desmesurado por un espíritu andrógino. En cierto
13 sentido, «Sonja la roja» es una invocación al poder de uno de ellos.
14 Sonja se convierte en uno de los «emblemas o símbolos para explicar
15 el mundo» o una «cualidad antropomorfa» que le permite «velar de
16 lejos para velar el sueño». Sonja adivina el instante en el que el sueño
17 de amor se convierte en la pesadilla de la melancolía y ayuda con su
18 poder salvífico a curar al letraherido y al enfermo de amor por igual.

19 Con la misma tónica de la Marvel encontramos referencias en «Isa-
20 bel» de *La caja de plata*:

21 *Isabel se ha matado. Dejó cartas absurdas*
22 *con recomendaciones y sarcasmos estúpidos.*
23 *Lo consiguió por fin, y me alegro por ella:*
24 *sufrió demasiado. En la autopsia el forense*
25 *desmenuzó su cuerpo y encontró dentelladas*
26 *cerca del corazón y a la altura del pubis.*
27 *No hay luz en la buhardilla de Zurbano. El silencio*
28 *pasea su victoria sobre las papelinas*
29 *ocultas en el libro de Arcimboldo, y la muerte*
30 *ha llenado la casa de paz y de goteras;*

1 *sigue abierto un tebeo de Conan por la página*
 2 *en que matan a Bélit, y otro de Gwendoline*
 3 *con manchas de carmín en las dulces heridas.*
 4 *Isabel ha dejado de molestar. Sus ojos*
 5 *ya no arrojan al mar residuos radiactivos.*
 6

7 De nuevo nos encontramos con una referencia femenina al mun-
 8 do de ficción de Conan el Bárbaro, en este caso, de la principal y
 9 más duradera relación romántica del personaje. Desarrollada por Roy
 10 Thomas, John Buscema y Ernie Chan, Bélit es hija de Atrahasis, rey
 11 de la Ciudad-Estado shemita de Asgalun, una pirata profesional, capi-
 12 tana de los fieros corsarios negros y reina de la costa negra en la cima
 13 de sus respectivas carreras. La segunda referencia es a *The Adventures*
 14 *of Sweet Gwendoline* (*Las Aventuras de Gwendoline*), protagonista del
 15 cómic erótico bondage de John Willie (1902-1962). Las historietas apa-
 16 recieron por vez primera en la revista *Bizarre* en 1946, siendo publica-
 17 das por entregas, normalmente de doble página, en diferentes revistas
 18 a lo largo de los años 50.

19 Otro nivel de referencialidad, en este caso casi palimpséstica, son
 20 las múltiples referencias a Rita Macau, su amor de juventud y protago-
 21 nista de un importante número de poemas en la estela de las amadas
 22 muertas de Allan Poe. El caso de *Los retratos* (1971) suerte de primer
 23 tributo a la amada ausente, es significativo. Esta se transforma en Arit
 24 en *Elsinore* (1972) en un recuerdo en *Necrofilia* (1983) a través del poema
 25 «El fantasma». Como recuerda Peña Rodríguez (2009) encontramos al
 26 menos otros tres poemas en los que se hacen menciones explícitas a Rita
 27 Macau («Cataluña» de *La caja de plata*, «La resucitada», de *El hacha y la*
 28 *rosa*, 1993; «Voy a escribir un libro», de *Por fuertes y fronteras*, 1996; y en
 29 «Shakespeare y Rita», que cierra «*Su nombre era el de todas las mujeres*» y
 30 *otros poemas de amor y desamor*, 2005). Vayamos con este último:

Leer a William Shakespeare y conocer a Rita
han sido los dos hechos cruciales de mi vida.
Ahora solo me queda Shakespeare. Rita se fue
al país de las sombras y no sabe volver.
«Quand on est jeune, on a les matins triomphants».
No se puede negar que es un verso genial.
Yo era joven entonces, y mis mañanas eran
tan victoriosas como la alergia en primavera.
Como había sacado matrícula en reválida,
mis padres me compraron la traducción de Astrana.
Y en ella leí al viejo Will, con su papel biblia
y sus cortes pintados y demás maravillas.
De todo su teatro me quedo con Macbeth.
Lo del «ruido y la furia» nunca lo olvidaré.
Aunque también me gusta mucho La tempestad,
y de sus personajes prefiero a Calibán.
De las chicas de Shakespeare, apuesto por Ofelia.
Entre otras cosas, porque Rita era igual que ella.
De Shakespeare aprendí que todo son palabras.
De mi primer amor, que todo vale nada.

El poema se articula, de nuevo, a través de la unión (casi helicoidal)
 de dos recuerdos, las primeras lecturas shakespearianas y su amor de
 juventud: «dos hechos cruciales de mi vida» (v. 2). De esos momentos
 llegan los primeros grandes versos, el famoso de «Las mañanas triun-
 fantes», motivo que se repite a lo largo de toda su carrera: «Quand
 on est jeune, on a les matins triomphants» en una clara referencia
 al Victor Hugo de *La Légende des siècles* (1859)⁴. El poeta rememora
 sus primeras lecturas del bardo en la clásica edición de Luis Astrana
 Marín para la editorial Aguilar (Madrid, 1930). Se trata de uno de los

4. Ver Sáez (2018: 8-9).

hitos en la historia de la traducción del autor inglés al castellano, que determinó la visión del autor inglés de varias generaciones de lectores de su obra en castellano: «Como había sacado matrícula en reválida, / mis padres me compraron la traducción de Astrana» (vv. 9-10). Es una traducción de las obras líricas de Shakespeare, incluidos los sonetos, en prosa, con objeto de alcanzar la mayor literalidad posible. Dentro del corpus del bardo destaca varias obras y versos. De *Macbeth* se destaca el verso del «ruido y la furia»:

*Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.*

(V.V.19-20; 867-868)

Resulta significativa la elección de la famosa definición de la vida según Macbeth en un poema dispuesto en recuerdo de su amada Rita. Se trata de un poema performativo, teatral en el que el cosmos referencial presenta un desarrollo del motivo del teatro del mundo muy en la tónica del inevitable Jaime Gil de Biedma en «No volveré a ser joven», de *Poemas póstumos* (1968):

*envejecer, morir, eran tan solo
las dimensiones del teatro.
Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.*

Esta misma noción aparece en el resto de referencias metateatrales del texto: Ofelia, Calibán, «words, words, words». Muy en boga en los ochenta estaba la lectura de *La tempestad* en términos autobiográficos. La edición de la obra del Instituto Shakespeare de Miguel Ángel Conejero la destaca como una suerte de *summa* de la cultura acumulada y experiencia teatral del bardo. Como dice el editor: «Su magia, su arte, son una reflexión sobre el arte del dramaturgo. Metateatro y psicodrama jugando sobre una serie de sugerencias que inducen a los personajes a autorrevelarse y a la vez a reconocerse como parte de una inteligencia más amplia que los incluye, como parte del diseño con el que el mago-dramaturgo se explica a sí mismo» (Conejero, 1994, contracubierta). Sin embargo, en esta autorrepresentación poética (otro tema shakespeariano, el del *self-fashioning*) el de Cuenca no escoge al metamórfico Próspero, sino al material y carnal Calibán, seguramente en cuanto a su posición amorosa frente a la elusiva Ariel, personaje cercano a las elusivas representaciones de Rita Macau. Por supuesto, la amada ideal shakespeariana será la Ofelia de Hamlet, de nuevo imagen de mujer ideal elusiva y mortecina de tremenda belleza: «Entre otras cosas, porque Rita era igual que ella» (v. 18). La imagen con la que juega Luis Alberto recuerda la reconstrucción de los prerrafaelitas de Ofelia, esa «Drowning» *Ophelia* de John Everett Millais que aparece descrita por la reina Gertrude (acto IV, escena VII).



Sir John Everett Millais, *Ophelia*,
1851-1852. © Tate Britain,
Londres.

1 El resumen del proceso amoroso es claro: «de Shakespeare aprendí
2 que todo son palabras», eco del famosísimo «words, words, words»
3 (Acto II, escena 2). En *La caja de plata*, el de Cuenca continuará con
4 sus referencias melancólicas al bardo⁵:

5
6 *Cuando Shakespeare murió, ya estaba triste.*
7 *Cuando la Armada naufragó, mis ojos*
8 *habían naufragado ya en su daño.*
9 *A Marlowe lo enviaron al infierno*
10 *y ya mi corazón estaba roto.*

11 Ya en terrenos cómicos, el de Cuenca reconstruye su pasión shakespeareana en su particular «Noche de ronda» de *El último sueño*:

12
13
14 *En otro tiempo hubieras empleado la noche*
15 *en hablarle de libros y de viejas películas.*
16 *Pero ya eres mayor. Ahora sabes que a ellas*
17 *les aburren los tipos llenos de nombres propios,*
18 *que tu bachillerato les tiene sin cuidado.*
19 *[...] Y, cuando esté dormida,*
20 *saldrás roto a la calle en busca de una taza*
21 *de café gigantesca, maldiciendo las copas*
22 *que arruinaron tu hígado en la estúpida noche*
23 *y pensando que, al cabo, merece más la pena*
24 *no comerse una rosca y hablarles de tus libros,*
25 *amargarles la vida con Shakespeare y con Griffith.*
26 *O buscarse una sorda para que nada falte.*

27 Un último poema, «La venus de Willendorf», de tema tan luislabertiano que corona un poemario homónimo, nos sirve como ejemplo del tratamiento de las amadas luislabertianas en registro cómico:

30 5. Con el trámite de Cirilot, como explica Rivero Taravillo (2019) en este volumen.

Entre las chicas norteamericanas
que estudian español en la academia
de enfrente de tu casa, hay una gorda
que es igual que la Venus de tus sueños.
Bajo una camiseta de elefante
que pone «University of Indiana
(Jones)» y unos pantalones de hipopótamo,
se mueve por el mundo con el arte
que le da su ascendencia mitológica.
Hace ya varios días que vigilo
desde el balcón su cuádruple barbilla
y el sol dorado de su cabellera.
Hace ya varios días que le envío,
cuando se pone a tiro de mis ojos,
dardos de amor y flechas de deseo.
Pero no llegan nunca a su destino.

17 Como bien indica Lanz (2006: 295), «el poema funciona como de-
18 construcción del referente artístico», que lo sustenta. La de Willendorf
19 es una venus paleolítica, datada entre 28.000 y 25.000 a. C. y halla-
20 da cerca de Willendorf, a la orilla del Danubio. La venus artística se
21 contrapone a una muchacha americana con obesidad mórbida que
22 queda bellamente enaltecida. Con la revisitación de un lugar común
23 sabiamente traído, el poeta reconstruye la imagen convencional de los
24 ojos de la amada, la *belle dame sans merci*, cuya visión lleva un castigo
25 y una penitencia y la trae al siglo xx en «El poeta a su amada para que
26 no le tire bombas» (titulado a partir del recopilatorio *Poesía 1970-1989*
27 como «Soneto del amor atómico»). La contraposición entre esta Venus
28 paleolítica y una muchacha de Indiana con sobrepeso se efectúa por
29 medio de una nueva referencia a la cultura popular: «Indiana Jones»,
30 el héroe de película que, a la sazón, es arqueólogo de la Universidad

1 «Marshall». Es una suave mezcla entre alta y baja cultura. Esta es qui-
2 zá la clave de los contornos anglófonos de Luis Alberto de Cuenca:
3 en sus referencias al mundo sajón se efectúa de manera natural, sin
4 fisuras y con suaves transiciones, unos bellos bailes helicoidales entre
5 la alta y la baja cultura,

6 ¿DNA o ADN? En otra entrevista, en este caso concedida a Javier
7 Ortega para *Dialogados*, de Cuenca abunda y amplifica su concepción
8 de la gran cultura:

9 [J. O.]: Percibo un equilibrio a base de desequilibrios. Disfrutas
10 lo mismo con un clásico o con lo último de la literatura
11 contemporánea, tienes experiencias vitales ante una obra de
12 Ovidio o un cómic de Tintín, te mueves entre lo popular y
13 lo culto y no distingues entre épocas: la cultura es la cultura.

14 [L. A. C.]: Para mí la cultura es única. Lo que no entiendo es cómo le
15 puede a uno interesar solo la literatura del siglo XX o la del
16 XXI o la del XVIII. Y sí, lo mismo me interesa la cultura
17 popular que la gran cultura, por supuesto. La cultura po-
18 pular, además, me ha interesado siempre mucho. Eviden-
19 temente, hay que mezclar a Homero con *Spiderman*.

20 [J. O.]: Una postura tan abierta se hace hasta extraña en un mun-
21 do en el que se perciben tantos extremismos.

22 [L. A. C.]: Mucha gente detesta la cultura popular o solo le interesa
23 la cultura popular. Yo en ese sentido soy equilibrado y me
24 alegra que me lo hayas recordado, me gusta todo. Eso sí,
25 con un criterio de calidad. En el mundo de la cultura po-
26 pular también hay productos buenos y productos malos.
(en Ortega 2015)

27 En su ideal de mezcla de lo alto y lo bajo, ejemplificado bellamen-
28 te en el binomio Homero/Spiderman, Luis Alberto hace caminar de
29 manera natural a los héroes clásicos, con los de los libros de caballería
30

1 medievales con sus equivalentes contemporáneos. A la par, sus re-
2 cuerdos librescos infunden una suerte de autorreflexión y autocono-
3 cimiento que sirve para presentarse como un autor erudito cansado e
4 irónico. Sus amadas se transforman en heroínas shakesperianas, en
5 ecos de Poe, en musas de Botero.

6 Ha de cerrar este resumen, necesariamente parcial, de las referen-
7 cias anglófonas en la obra luisalbertiana con una de sus composiciones
8 más conocidas, perteneciente, en este caso, a *Por fuertes y fronteras*
(1996). En él el poeta hace un curioso juego de palabras bilingüe:

10 *DNA o ADN, poco importa*
11 *si en castellano o en inglés: el caso*
12 *es que me muero por tus proteínas,*
13 *por tus aminoácidos, por todo*
14 *lo que fuiste una vez, cuando tus padres*
15 *vinieron de cenar algo achispados*
16 *y, después de tirar de la cadena,*
17 *hicieron una nueva con tu nombre,*
18 *con tus curvas y con tus fantasías.*
19 *Dame una foto de tu DNA*
20 *tamaño DNI, que me retuerzo*
21 *de ganas de mirarla a todas horas.*
22

23 El poeta, que ya ha realizado un ingente esfuerzo por renovar el
24 lenguaje erótico en la poesía post-novísima⁶, realiza un curioso juego
25

26 6. Recordemos que había publicado *Los retratos*, *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978),
27 *Necrofilia*, *Breviora* (1984), *La caja de plata*, *Seis poemas de amor* (1986), *El otro sueño*,
28 *Nausicaa* (1991), *Willendorf* (1992), *El hacha y la rosa* (1993), *El desayuno y otros poe-*
29 *mas* (1993), *Los gigantes de hielo* (1994), *Animales domésticos* (1995), *Tres poemas* (1996)
30 amén de las antologías *Poesía 1970-1989* (1990), *77 Poemas* (1992), *Poemas* (1992) y
Luis Alberto de Cuenca (1995).

1 sobre la materia de la amada. La esencia del ácido desoxirribonucleico
2 del sujeto amado se entronca con la cadena de sus progenitores en un
3 juego hélices que retuercen en certamen amoroso. El poema insiste en
4 las imágenes helicoidales, inherentes al juego erótico, que permiten
5 el entrelazamiento de los cuerpos y esencias (proteicas en todos los
6 sentidos) que plantea el juego lingüístico inicial: ¿DNA o ADN? Poco
7 importa, el entrelazamiento es natural, lógico, esencial, puro Luis Al-
8 berto de Cuenca.

BIBLIOGRAFÍA

- 13 CONEJERO, Manuel Ángel (ed. y trad.), W. Shakespeare, *La tempestad*,
14 Madrid, Cátedra, 1994.
15 CUENCA, Luis Alberto, *Los retratos*, Madrid, Azur, 1971.
16 —, *Elsinore*, Madrid, Azur, 1972.
17 —, *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
18 —, *Necrofilia*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983.
19 —, *Breviora*, Torrelavega, Cuadernos de Adal, 1984.
20 —, *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento, 1985.
21 —, *Seis poemas de amor*, Málaga, Junta de Andalucía, 1986.
22 —, *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987.
23 —, *77 poemas*, Sevilla, Universidad, 1992a.
24 —, *Willendorf*, Málaga, Sinera, 1992b.
25 —, *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
26 —, *Los gigantes de hielo*, México, El Tucán de Virginia, 1994.
27 —, *Animales domésticos*, con fotografías de J. del Río Mons, Madrid,
28 Coda, 1995.

- 1 —, *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor Libros, 1996 [2.ª ed. aum., San
2 Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2002].
3 —, *La caja de plata*, ed. J. Letrán, Madrid, FCE, 2003.
4 —, *Poesía 1979-1996*, ed. J. J. Lanz, Madrid, Cátedra, 2006.
5 —, *El otro sueño*, ed. J. Vélez Sainz, Madrid, Reino de Cordelia, en prensa.
6 GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, ed. A. Jaume, Madrid,
7 Lumen, 2015.
8 JAMESON, Frederic, *Post-Modernism, or, the Cultural Logic of Late Capi-
9 talism*, Durham, Duke UP, 1991.
10 LANZ, Juan José (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cáte-
11 dra, 2006.
12 MAYORAL, Carlos, «Luis Alberto de Cuenca: “Es una pena que haya gen-
13 te que mezcle el compromiso social con lo políticamente correcto”»,
14 *Jot Down*, 28, 2019 [En red].
15 MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Al-
16 berto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises
17 a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133.
18 —, «La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca», en *Haré un
19 poema de la pura nada: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*,
20 ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp.
21 XX-XX.
22 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía
23 de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños:
24 poemas escogidos (1970-2016)*, Madrid, Verbum, 2017, 15-35.
25 ORTEGA, Javier, «Luis Alberto de Cuenca: “Hay que mezclar a Homero
26 con Spiderman”», *Dialogados*, 17 junio, 2015 [En red].
27 PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José, «Rita Macau, una musa para Luis Al-
28 berto de Cuenca», *Otro lunes*, 8, 2009, s. p. [En red].
29
30

1	RIVERO TARAVILLO, Antonio, «La devoción por Cirlot de Luis Alberto	
2	de Cuenca», en « <i>Haré un poema de la pura nada</i> »: la intertextualidad	
3	en <i>Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevi-	
4	lla, Renacimiento, 2019, pp. XX-XX.	
5	SÁEZ, Adrián J., « <i>A Poet for All Seasons</i> : las “mañanas triunfantes” de	
6	Luis Alberto de Cuenca», en <i>Las mañanas triunfantes: asedios a la</i>	
7	<i>poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimien-	
8	to, 2018, pp. 7-24.	
9	SHAKESPEARE, William, <i>Hamlet</i> , ed. y trad. M. Á. Conejero e Instituto	
10	Shakespeare, Madrid, Cátedra, 1996.	
11	—, <i>Obras Completas</i> , ed. y trad. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar,	
12	1930.	
13	—, <i>Complete Works</i> , Londres, Robinson Publishing, 1993.	
14	—, <i>La tempestad</i> , ed. y trad. M. Á. Conejero e Instituto Shakespeare,	
15	Madrid, Cátedra, 1994.	
16	VÉLEZ SAINZ, Julio (ed.), L. A. de Cuenca, <i>El otro sueño</i> , Madrid, Reino	
17	de Cordelia, en prensa.	
18		
19		
20		
21		
22		
23		
24		
25		
26		
27		
28		
29		
30		

«A MANUEL EL PRODIGIOSO, A MANUEL EL FUNÁMBULO»: LA PRESENCIA DE MANUEL MACHADO EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

RAFAEL ALARCÓN SIERRA
Universidad de Jaén

A lo largo del siglo XX, buena parte de los mejores críticos de Manuel Machado han sido también poetas: Miguel de Unamuno (desde 1902), José Moreno Villa (1951), Gerardo Diego (1974), Dámaso Alonso (1947), Jorge Luis Borges (1921, 1967, 1986), Luis Felipe Vivanco (1941, 1975-1976), José María Valverde (1969), Pablo García Baena (1995), Manuel Alcántara (1957) o Félix Grande (1983), por citar algunos ejemplos destacados. Su poesía no ha dejado de estar presente en los mejores autores contemporáneos, desde Blas de Otero hasta la actualidad. Especialmente significativa resulta su asimilación por varios miembros de la *Escuela de Barcelona*, como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral o Gabriel Ferrater (1961) (Riera, 1986; Alarcón Sierra, 2008; Cotoner, 2009). La poesía de los años 70 recupera crítica y estéticamente el *fin de siglo* decadente, exótico y culturalista del simbolismo y el modernismo junto al irracionalismo de las vanguardias y el 27 (Cuenca, 1979-1980; Iravedra, 2016: 32). Pere Gimferrer (1969), Ignacio Prat (1978), pero también autores vinculados inicialmente al postismo, como Ángel Crespo (1980) y Antonio Fernández Molina (1982), publican antologías del modernismo, coincidiendo con la renovación de los estudios finiseculares iniciada por Ricardo Gullón (1969), no en balde discípulo de Juan Ramón Jiménez. En esta senda, Miguel d’Ors (1973, 1975), Luis Alberto de Cuenca (1974-1975) o Luis Antonio de Villena (1977, 1979, 1984-1985) van

a recuperar, en la teoría y en la práctica, la lírica manuelmachadiana, tanto a través de Gil de Biedma como de forma directa, cuyo prosaísmo *canalla*, descreído, irónico y conversacional, sobre todo el del ciclo *El mal poema* (1909-1924) va a estar muy presente en la poesía de los 80 (Alarcón Sierra, 2008: 68-70; Iravedra 2016: 99), pero también sus éctfrasis y su modernismo en tono menor, el de *Ars moriendi* o *Phoenix*, así como su tentativa de encontrar una identidad a través de sus autorretratos, en los numerosos «nietos» de don Manuel: Fernando Ortiz (1981), Emilio Barón (1984, 1992), Javier Salvago («Variaciones sobre un tema de Manuel Machado», *En la perfecta edad*, 1982), Carlos Marzal («Media verónica para don Manuel Machado», *La vida de frontera*, 1991), Abelardo Linares (editor además de sus *Poesías completas*: Machado 1993), Vicente Gallego, Felipe Benítez Reyes (1990, 1991), Andrés Trapiello (ambos realizan sendas antologías del sevillano: Machado 1993b y 2013), Jon Juaristi, Juan Manuel Bonet y el grupo granadino de la *nueva sentimentalidad*: Javier Egea, Álvaro Salvador, Luis García Montero o Antonio Jiménez Millán (Mainer, 1996; Díaz de Castro, 1997; Peña, 1997).

Luis Alberto de Cuenca no solo ha repetido en numerosas ocasiones que Manuel Machado es uno de sus poetas favoritos y que lo considera entre los más grandes del siglo XX (1999b: 55-56, 2011: 126-129), sino que ha afirmado que sin él «y sin Borges no es concebible la poesía española del fin de siglo» y que «en compañía de Federico García Lorca, me parece el poeta español más genial de este siglo que ahora termina» (1996). No extraña, por tanto, que la poesía de Manuel Machado sea uno de los hipotextos recurrentes en el hipertexto de Cuenca. De hecho, este considera «Adelfos», que se sabe de memoria, entre los seis poemas que más han iluminado su trayectoria lírica, junto a otros de Guillermo de Aquitania, Pessoa, Cavafis, Borges, Cirlot o Gimferrer (2005: 25). El retrato manuelmachadiano lo antologa entre *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* (1998: 314-315), donde

también destaca sus otras tentativas de definir su identidad. Este aspecto sobresale en la propia labor lírica de Cuenca desde el temprano homenaje que es «De y por Manuel Machado», escrito, según su autor (2011: 30-33), hacia 1974, al ser invitado por Félix Grande a colaborar en el número monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos* tributado a los hermanos Machado con motivo de su centenario, donde se publicó, antes de incluirse finalmente en *Scholia*. Recuerda Cuenca haberle comentado su elección a Juan Manuel Rozas y relata la anécdota borgiana acerca de su preferencia por Manuel Machado y su broma a un periodista al que le responde el argentino no saber que Manuel tuviera un hermano llamado Antonio. El *chascarrillo* lo ha repetido en otras ocasiones, precisando que se lo contó Marcos Ricardo Barnatán en 1970 (Cuenca, 1999b: 11-12; ver Barnatán 1972: 17; y Sáez 2018)¹.

Cuenca añade que escribió el poema «prácticamente de un tirón, a partir de la lectura de ‘Oriente’» —un soneto en alejandrinos que habla de Marco Antonio y de Cleopatra y de un siervo que muere al beber de una copa envenenada—, el cual no leyó en la *princeps* de *Alma*, como dice en sus versos, sino en una antología cualquiera. En su homenaje, Cuenca mezcla la lectura del orientalista y decadente soneto manuelmachadiano con otros escritos de Alberto Magno, Heráclito, Plutarco, Shakespeare, las chicas que aparecen en *las pinball machines*, las películas de Howard Hawks, los guiones de Dashiell Hammet, los dibujos de Alex

1. Ello no impide, lógicamente, que también aparezca Antonio Machado en sus versos. Anoto algunos ejemplos: «El enemigo común», *Por fuertes y fronteras*: «Como Machado, yo también soñaba / de niño con los héroes de la *Iliada*» (1996: 294; cf. «Proverbios y cantares», XVIII, *Campos de Castilla*); «Imágenes», *Sin miedo ni esperanza*: «Conmigo vais y moriréis conmigo» (2002: 94; cf. «Campos de Soria», VII, VIII y IX); «Paisaje con figura rasurada», *El reino blanco*: «cuando naciste, flor sin equipaje, luna sin ramas, sol claro y desnudo» (2010: 52; cf. vv. finales de «Retrato»); «Su veneno», *Cuaderno de vacaciones* (2014: 133): «el viejo olmo / herido por el rayo de Machado», o «El fin es el principio», *Estos días azules y este sol de la infancia* (2018: 37-38).

Raymond, un conocido pasaje de Petrarca, su perro Tobi y sus abuelos (Luis de Cuenca y Fernández de Toro y Alberto Prado y Velasco), «que trataron a Manuel Machado en los últimos años de la vida de este». El homenaje «a Manuel el prodigioso, a Manuel el funámbulo» («prodigiosa» es adjetivo que André Breton aplica a *Nadja*, 1928), no se produce únicamente por la lectura de «Oriente», sino porque el sujeto lírico trata de encontrar y definir una identidad en sus versos mediante todo ese proceso de referencias vitales y cultas encadenadas, de forma análoga a lo que Moreno Villa (1951) llamaba, al referirse a la poesía del mayor de los Machado, «quiebro» o «cambios», creando un autorretrato no lejano en su técnica a los del sevillano. Por eso añade Cuenca (2011: 32): «Al terminar mi poemilla de homenaje a Manuel Machado, me di cuenta de que los versos que lo componen, por muy “de encargo” que fuesen, tenían algo, y que ese algo revelaba a las mil maravillas mi personal visión del mundo y hasta mi manera de ser». Como hemos señalado, esta composición fue posteriormente incorporada a *Scholia*. Muestra de su importancia es, además, que ha sido publicado en distintas antologías y revistas, y que ha sido sometida a variantes de importancia (que señalo en nota al pie²). Por ende, es un poema que muestra, de forma fluida,

2. Cuenca, «De y por Manuel Machado» (2017: 315-318). Variantes que he localizado (agradezco a Juan José Lanz su generosa ayuda):

v. 3 (1975-1976), (Jongh 1982: 53), (1990: 82), (1992: 77), (1992b: 23), (1994: 34), (1996): «Si fuera así, no habría sido».

v. 9 (1975-1976), (Jongh 1982: 53), (1990: 82), (1992: 77), (1992b: 23), (1994: 34), (1996), (1999: 66): «Cleopatra».

v. 10 (1996) desaparece «escritor griego de cierta fama durante el período de entreguerras».

v. 14 (1975-1976), (Jongh 1982: 54), (1990: 83), (1992: 78), (1994: 35), (1996), (1999, 66): «inhabitable es».

v. 17 (1975-1976), (Jongh 1982: 54), (1990: 83), (1992: 78), (1992b: 23), (1994: 35), (1999: 67): «como no me disgustan las chicas figuradas en las *pinball machines*», (1996): «como no me disgustan las chicas de las *pinball machines*».

la transición entre la primera y la segunda manera cuenquista. Para el cambio entre ambas etapas la lectura de Manuel Machado es un factor importante: el mismo Cuenca refiere que entre 1974 y 1977 mantuvo un prolongado intercambio epistolar con Miguel d'Ors, donde los protagonistas fueron Borges y Manuel Machado (2005: 24-25, 1999b: 209), y en otro lugar escribe de su corresponsal que «Fue de los pocos que no fueron segados por la guadaña sesentayochista. Gracias a Borges y a

v. 18 (1975-1976), (Jongh 1982: 54): «Hammett», «Raymond»; en el resto: «Dash Hammett», «Alex Raymond».

v. 23 (1975-1976), (Jongh 1982: 53), (1990: 83), (1992: 78), (1992b: 24), (1994: 35): «con el *bouquet* de rosas que alguien dejó olvidado sobre el lecho, en el dormitorio). (1996): «con el *bouquet* de rosas que alguien dejó olvidado junto a la almohada.», resto: «con el *bouquet* de rosas que alguien dejó olvidado encima de la cama del dormitorio».

v. 27 (2017b: 23): divide el verso en dos: «puede ser luego / un pensamiento».

v. 28 (1975-1976), (Jongh 1982: 54), (1996): «Lo que hoy es un caballo», resto: «Lo que es hoy».

v. 29 (1996): «hasta los compromisos son, en el fondo, vanidad.»; resto: «hasta los compromisos son, en el fondo, agua en el agua».

v. 31: (1975-1976), (Jongh 1982: 53): «he pasado a Plutarco por lo de la perdida adolescencia», resto: «he pasado a Plutarco en busca de la perdida adolescencia».

v. 36 (1975-1976), (Jongh 1982: 55), (1990: 84), (1992: 79), (1992b: 24), (1994: 36), (1996), (1999: 68): «y detrás del respeto que me ofrece lo inútil».

v. 37 (1975-1976), (Jongh 1982: 55), (1990: 85), (1992: 79), (1992b: 25), (1994: 36), (1996), (1999: 68): «puedo ver hoy al hombre que ha partido su mentira conmigo».

v. 40 (1996): «les obedezco en todo» (en vez de «los obedezco»).

v. 44 (1975-1976), (Jongh 1982: 55): «aunque los áspides me conhorten», resto: «aunque los áspides me consuelen».

Espacios interestróficos: (1975-1976), (Jongh 1982): ante «Mientras me asaltan», «A veces –vuelvo a Shakespeare–» y «Si del poema ‘Oriente’» (4 partes); (1992), (1992b): ante «A veces –vuelvo a Shakespeare–» y «Si del poema ‘Oriente’» (3 partes); (1996): ante «Mientras me asaltan», «A veces –vuelvo a Shakespeare–» (3 partes); (1990), (1994), (1999), (2017): ante «Mientras me asaltan» y «Si del poema ‘Oriente’» (3 partes); (2017b): ante «Mientras me asaltan» (2 partes).

(1990: 85): fechado al final «(1974)». (1996): «San Lorenzo de El Escorial, 1974».

1 Manuel Machado, se salvó también del esteticismo, del culturalismo y
2 de la poética del silencio» (1999b: 184).

3 Tanto Manuel Machado como Luis Alberto de Cuenca son dos poe-
4 tas de la modernidad. Ambos conforman su obra en la oscilación entre
5 analogía e ironía, los dos extremos que vertebran la cosmovisión lírica
6 a partir del romanticismo (Paz 1974), y el moderno entendimiento del
7 poema como construcción de un instante de eternidad y de un estado
8 de ánimo mediante el encadenamiento de distintos signos de sugestión
9 emocional y resonancias culturales, que fructifica en el simbolismo.
10 Ambos afrontan el tema capital de la modernidad, la doble alienación
11 del sujeto y del mundo, de su oscilación entre lo trascendente y lo in-
12 trascendente, a través de los motivos de la conciencia escindida, el re-
13 cuerdo y el presente descentrado. El modernismo ya supone un crisol de
14 tradiciones y estereotipos, un segundo grado de conciencia cultural, de
15 reescritura, un desdoblamiento reflexivo del poema, donde la emoción
16 que provoca se dobla sobre sí misma, se hace su propio objeto (Alarcón
17 Sierra, 2000: 73). La búsqueda y construcción de una identidad (que
18 acaba siendo una no-identidad), la angustia que provoca la sospecha en
19 la ausencia de significado y, como resultado, la ironía, el descreimiento,
20 el distanciamiento, la destrucción del yo, el lenguaje, el espacio y el
21 tiempo, así como el juego lingüístico e intertextual, ya están presentes
22 en las raíces del simbolismo y el modernismo más auténtico, como es
23 el de Manuel Machado (Alarcón Sierra, 2002), y también lo están en
24 la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Letrán 2005, Lanz 2016 [2006],
25 *passim*). A partir de la llamada *posmodernidad*, sea esta una última fase
26 de la modernidad (Habermas 1989) o una nueva fase, todos estos proce-
27 dimientos se llevan hasta el extremo y, en la tradición española, el poeta
28 sevillano constituye un ejemplo determinante.

29 A grandes rasgos, en Cuenca encontramos tanto el Machado
30 simbolista, principalmente el de *Alma* (su decadentismo esteticista,

1 melancólico y elegíaco, sus mundos compensatorios, que difuminan
2 la frontera entre realidad y ficción: oníricos, ecfrásticos, erotanáticos,
3 exóticos, primitivistas, orientalistas, mitológicos, fantásticos o mítico-
4 legendarios), como el Machado que rompe con el modernismo desde
5 dentro en *El mal poema*, el cantar urbano y *canalla* que mezcla lo alto
6 con lo bajo, lo literario con lo extraliterario, lo poético con lo cotidia-
7 no, lo elegíaco con lo prosaico, lo serio con lo paródico, lo retórico
8 con lo coloquial, la palabra pura con la ajena, lo escrito con lo oral,
9 lo narrativo con lo lírico, el ritmo noble con la rima fácil. En síntesis,
10 la mezcla de (sub)géneros, estilos, registros, recursos, voces y ritmos,
11 una actitud crítica frente a las convenciones, un diálogo en el umbral
12 consigo mismo, una «palabra inoportuna» y una heterogeneidad de
13 estilos y voces (Alarcón Sierra, 2008). Machado también aporta a la
14 poesía luisalbertiana una modulada estructuración de los poemarios,
15 la ficción autobiográfica de sus confesionales autorretratos (máscaras
16 que tratan de construir una identidad perdida) y hasta una recreación
17 neopopularista (de la *soleá*, la *siguiriya* o el haiku), como veremos a
18 continuación (donde, por razones de espacio, me limitaré a hacer un
19 ejercicio, espero que fructífero, cercano a lo que Clarín llamaba «críti-
20 ca hidráulica», primando la construcción del «repertorio» o el «archi-
21 vo» hipertextual por encima de otras consideraciones).

22 En sus primeros poemarios, *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972), *Scho-*
23 *lia* (1978) y *Necrofilia* (1983), ciclo funeral magníficamente analizado
24 por Jesús Ponce (Cuenca 2017: 13-122), aparecen numerosos elementos
25 decadentes, simbolistas y modernistas, revisados desde una perspecti-
26 va *posmoderna* de *imitatio* y reescritura: esteticismo y artificio, refina-
27 miento y sensualidad, paganismo y exotismo, desplante aristocrático,
28 la sugerencia y la oscuridad, el tema de Eros y Tánatos (la amada
29 fallecida, *la femme fatale*), los mundos oníricos y de un pasado mítico-
30 legendario, la mezcla de vida y literatura, el sentimiento de melancolía

1 o *spleen*, el juego de espejos para ocultar la identidad, la écfrasis, sobre
2 todo prerrafaelita, un léxico lleno de términos y sintagmas suntuosos,
3 decadentes y preciosistas, o citas de héroes finiseculares como Baudelaire,
4 Wagner, D'Annunzio, Burne-Jones o Klimt, entre otros. Todo
5 ello se relaciona de modo general con Manuel Machado. También
6 hay alguna otra coincidencia que podemos considerar más o menos
7 anecdótica: la aparición del shakesperiano duende Puck tanto en «L.
8 W. J.» (Cuenca 2017: 191) como en «Fantasía de Puck», de *Alma* (Machado 2000: 143-144); aun tratándose de poemas muy distintos; la descripción de una mujer inconsciente, sensual tópico iconográfico finisecular, en «Dormida» (Cuenca 2017: 255) y en «La alcoba» y «La Venus del hogar», de *Caprichos* (Machado 2000: 157 y 197), así como la recreación del mito de Dánae en «Gustav Klimt: Dánae» (Cuenca 2017: 283-284) y en «Mimí, la modelo», *Caprichos* (Machado 2000: 172-173). Más cercanía temática tiene el verso «aquel esclavo egipcio que pereció en tus brazos», de «Reflexiones de Helvio Macro ante el cadáver crucificado de su esclava Aglaya (71 a. C.)» (2017: 223), pues es similar a lo que sucede en «Oriente», *Alma* (Machado 2000: 136). Ponce, por su parte, señala cómo «El caballero, la muerte y el diablo. Albercht Dürer», en *Elsinore*, tiene cierto parecido con «los condottieri exaltados por Verlaine, Manuel Machado o Antonio de Zayas». Incluso la triple anáfora «He aquí» puede recordar las repeticiones tripartitas del poema machadiano «Oliveretto de Fermo. Del tiempo de los Médici», *Alma* (Cuenca 2017: 94). Los dos primeros versos, «He aquí el antiguo caballero de la rosa y el triunfo, / príncipe de los labios que sugieren la duda o la sonrisa» pueden traer un recuerdo no solo de «Oliveretto de Fermo», sino también de «El Príncipe», nuevamente en *Alma* (Machado 2000: 134 y 139). Finalmente, el único verso manuelmachadiano que encuentro incrustado en estos poemarios es «sin forma ni color», en «Cómo te defiendes de mí», que abre *Necrofilia*

1 («Cómo te defiendes de mí. / Cómo resistes, / desde la torre de la
2 ausencia, / agitando el pañuelo para siempre, / sin forma ni color»,
3 Cuenca 2017: 327), que procede de «Adelfos», *Alma* («la rosa simbólica
4 de mi única pasión / es una flor que nace en tierras ignoradas / y que
5 no tiene aroma, ni forma ni color», Machado 2000: 119).

6 En 1980, el cuarto texto de «Las Lolas negras», «Lola y yo», abre
7 una nueva veta de la presencia machadiana, la popularista, puesto que
8 la prosa, como bien señala Lanz (2016 [2006]: 464), va encabezada por
9 una soleá de *Cante hondo* (1912): «Cuando a tu cara me acerco, / las
10 palabras en la boca / se me convierten en besos» (Machado 1993: 206).

11 En *La caja de plata* (1985), el cambio de estética (narrativismo, ficcionalidad, espacio urbano y cotidiano, ironía, escepticismo y melancolía, oralidad y coloquialismos, etc.) se acerca considerablemente a la manuelmachadiana, como ya señalaron en sus reseñas Benítez Reyes (1985) y Marzal (1992), entre otros. El componente finisecular y modernista conforma un vector del poemario desde su mismo título (que recuerda a *La caja de música*, 1898, de Ricardo Gil). En el libro encuentro el encaje de varios versos de don Manuel. En su inicio, «De día, ellas se alejan en las naves del sueño», de «Amour fou» (2016: 171) recuerda a «Se perdió en las vagas/selvas de un ensueño», «perdióse en las selvas/oscuras del sueño» de «Eleusis», *Alma* (Machado 2000: 137-138), eco que se extiende a «La despedida», en la parte final del libro: «se prolongue por las calles del tiempo» (2016: 228): «cruzar por las calles / oscuras de un sueño», «Lirio», *Alma* (Machado 2000: 140). En «los ácidos nocturnos, la sed y esa fragancia» de «Romeo» (2016: 178) resuena el conocido «el ciego sol, la sed y la fatiga» de «Castilla», *Alma* (Machado 2000: 131).

28 «Estoy enfermo [...] / Renuncio a ser el centro / de las fiestas y
29 a todos los poderes / que el dinero y la sangre proporcionan.», de
30 «Sobre un tema de J.M.M.» (Julio Martínez Mesanza) (2016: 201),

1 junto al eco de Borges y del propio Mesanza, se emparenta (además
2 de con el *Eclesiastés* y con «Nínive» de Julio Martínez Mesanza) con
3 el inicio de «Prólogo-epílogo»: «El médico me manda no escribir más.
4 Renuncio, / pues, a ser un Verlaine, un Musset, un D'Annunzio» y
5 con «Ya estoy malo», de «Yo, poeta decandente», ambos de *El mal poema*
6 (Machado 2000: 202 y 205). Finalmente, algunos versos de
7 «Urganda la desconocida»: «Va desnuda/ debajo de un exótico im-
8 permeable / que finge ser la piel de un tigre. / [...] / Viene elástica /
9 como el hule de Java» (2016: 218), parecen *contrafactum* del verso final
10 de «Oasis», *Alma*, hipálage incluida: «tiembla la sombra elástica de un
11 tigre» (Machado 2000: 125).

12 En *El otro sueño* (1987) encontramos nuevas teselas machadianas.
13 La *femme fatale* y los versos «Para ti, pecadora, escribo cuando el alba /
14 me baña en su luz pálida y tú ya te has marchado» de «La noche blan-
15 ca» (2016: 229) están próximos a «La noche pasa / [...] / Y luego son
16 dos vidas /separadas, ajenas, / dos mundos. Tú, al trabajo / [...] / Ella
17 / a dormir y a esperar la noche» de «Chouette», *El mal poema* (Macha-
18 do, 2000: 210). De modo similar, «Soneto del amor de oscuro», como
19 señala Lanz (2016 [2006]: 232): además del título lorquiano y de la pre-
20 sencia de Gil de Biedma, a través del tono coloquial y la presencia de la
21 *femme fatale* ladrona se vincula a «Mi Phriné», *El mal poema*: «yo quie-
22 ro a una mujer mala, / fuera de la sociedad» (Machado 2000: 205-206).
23 El mismo crítico anota que unos versos de «Mal de ausencia», «Pero tú
24 te has llevado mi paz en tu maleta, / los hilos del teléfono, la casa en
25 la que vivo» (2016: 236), pueden recordar una famosa soleá que recrea
26 Machado: «Tu calle ya no es tu calle, / que es una calle cualquiera, /
27 camino de cualquier parte», *Cante hondo* (Machado 1993: 208). «El
28 chaperó» experimenta con la estructura de la seguidilla (2016: 240),
29 como también hace Cuenca con las «Soleares» (2016: 274-275), ambas
30 formas presentes en el *Cante hondo* machadiano, pero, además, el ini-

cio del primero: «Tú, Cristina, durmiendo; / yo; trabajando» recuer-
da otro *mal poema* machadiano, «Chouette»: «Tú, al trabajo / [...] /
Ella / a dormir y a esperar la noche» (2000: 210). Menos evidente es
el recuerdo de «Wagner», *Alma*, en «Julio Martínez Mesanza» (2016:
247): «En esta hora dudosa» trae un leve eco de «Un reloj que no sé
dónde está da la una / [...] hora solmene y vaga» (Machado 2000: 145),
y el príncipe de este poema es figura equivalente a su «amigo» en la
composición de Cuenca.

«Sol de la vida», como señala Lanz (2016 [2006]: 257) tiene una
estructura anafórica («El que») y paralelística cercana al soneto ma-
chadiano «Tiziano. Carlos V», de *Apolo* (1911), al que parece aludir
el último verso, «El que nunca se pone en tus dominios»: «El que en
Milán nieló de plata y oro / la soberbia armadura; el que ha forjado /
en Toledo este arnés; [...] / El que tiñó de púrpura esta pluma / [...] /
recorre su dominio, el orbe entero, con resonantes pasos, y seguros»
(1993: 175). Los versos «Es un lugar muy triste», «Es solo un lugar
pobre», «un lugar sin futuro» de «España» (2000: 273) recuerdan
«En un pobre país viejo y semisalvaje» de «Prólogo-epílogo», *El mal poema*
(2000: 202), que también llegan a «Apología y petición» y
«De Vita Beata» de Gil de Biedma (Alarcón Sierra, 2008: 101). Fi-
nalmente, «maldiciendo las copas / que arruinaron tu hígado en la
estúpida noche» de «Noche de ronda» (2016: 277-278) están próxi-
mos al ambiente negativo de «La canción del alba», *El mal poema*
(Machado, 2000: 210), y el verso final conquense: «O buscarse una
sorda para que nada falte», muestra una ruptura *canalla* de la etique-
ta análoga a la del final de «Última», también de *El mal poema*: «—Y
yo... / —Tú, calla» (2000: 217).

El hacha y la rosa (1993) se inicia con un poema prólogo, «El juicio
de París», cuya ruptura anticlimática y *fuera de lugar* de los dos versos
finales, «Llega París a la glorieta / silbando alegre tonadilla» (2016:

1 287), un cambio tonal irreverente que destruye todo el efecto anterior,
2 es análoga a la que sucede en el cierre de «Fin de siglo», *Caprichos*: «Se
3 sabe que Florián / le pegaba a su querida» (Machado 2000: 162). Me-
4 nor relevancia tienen la coincidencia en la enumeración de nombres
5 femeninos en «La partida» (2016: 291), como por ejemplo en «Primer
6 amor», *Caprichos* (Machado 2000: 167-168), o el dedicar un poema a
7 la «Huelga general» (2016: 294), como ya hizo Machado en «La huel-
8 ga» (1915), *Poemas varios* (1921; Machado 1993: 260-261), aunque sean
9 muy distintos. Algunos versos de «El verano»: «irse a la cama / con la
10 conciencia limpia [...] / Y volver hecho polvo a la barbarie / del otoño
11 en Madrid, a los puñales / clavados por la espalda, a los exámenes, /
12 a la pequeña muerte cotidiana» (2016: 302) son cercanos a otros de
13 «Invierno»: «las mortales / heridas a traición, las puñaladas / de que no
14 brota sangre!» y de «Paz», «¡Qué hartos estoy de luchar!... Tirar a un
15 lado / el puñal y el revólver y la espada», ambos de *El mal poema* (Ma-
16 chado 2000: 214-215). La contraposición de «El combate» (2016: 313) se
17 estructura de forma similar a «¡Paz!», además de recordar nuevamente
18 el tedio o la melancolía manuelemachadiana (Castro García 2000: 233).
19 «Sobre un soneto de Abelardo Linares» (2016: 317) incrusta, traducido,
20 un famoso verso de Verlaine, «Llueve en mi corazón» (*Romances sans*
21 *paroles*, 1874) que también fue citado por Manuel Machado en «La
22 lluvia», *Caprichos* (2000: 185); además, los versos exclamativos «¡Mal-
23 dito tedio de primavera, / qué atrapado me tienes en tu doliente valle!»
24 traen el eco de otros similares de «Domingo», también de *Caprichos*:
25 «¡Fatiga del domingo, fatiga... Extraordinario / bien conocido y bien
26 corriente!» (Machado 2000: 195). Finalmente, el inicio de «Sobre un
27 poema de Lacenaire»: «¿Quién va a decirme qué es la vida? / ¿Quién
28 va a decirme qué es la muerte?» (2016: 353) está próximo al inicio de
29 «El camino», *El mal poema*: «Es el camino de la muerte. / Es el camino
30 de la vida...» (2000: 211) y las interrogaciones retóricas de la primera

1 estrofa sobre las vanidades mundanas recuerdan a las de quinta estrofa
2 de «Última», del mismo poemario (Machado 2000: 217).

3 En la primera edición de *El hacha y la rosa* aparece el luego elimi-
4 nado «Himno a la Virgen del Carmen» (2016: 456; no recogido en *Los*
5 *mundos y los días*); también Machado escribió «A la Virgen del Car-
6 men en su verbena de Chamberí», *Cadencias de cadencias* (1993: 542).
7 Son sendas oraciones que coinciden en expresiones y léxico tradicional
8 (Machado: «Madrecita del Carmen», «estrella», «esperanza», «alegría»,
9 «Celestial señora»; Cuenca: «Madre y hermana nuestra», «estrella»,
10 «alegría», «reino celeste», «esperanza»), y ambos hacen referencia a di-
11 versas plantas y flores.

12 *Por fuertes y fronteras* (1996) es un poemario con numerosos ecos
13 verbales de *El mal poema*. Los versos iniciales y finales de «El canto del
14 gallo»: «No te quejes», escucho. “No te quejes” / [...] / No me quejaré. /
15 ¡De qué sirve quejarse?» (2016: 369) podemos relacionarlos con el estri-
16 billa de «Invierno», *El mal poema*: «Calla, viejo organillo / sentimental...
17 En balde / lanzas la melancólica sonata / conocida... ¡A otra
18 parte!» (2000: 214). El comienzo y la conclusión de «La verdad»: «La
19 verdad es que no sé lo que es la verdad / [...] Eso depende» (2016: 373)
20 traen a la memoria distintos versos de «Yo poeta decadente»: «Todo es
21 conforme y según» (2000: 205), «Internacional»: «Pues sabed / –va-
22 guedad por vaguedad– / que en el mundo la verdad / es una cuestión
23 de sed», y «La canción del presente»: «Alegre es la vida y corta, / pa-
24 sajera. / Y es absurdo, / y es antipático y zurdo / complicarla / con un
25 ansia de verdad / duradera y expectante / ¿Luego?... ¡Ya! / La verdad
26 será cualquiera», los tres de *El mal poema* (Machado 2000: 208-209).

27 La parte final de «Recaída»: «Luego vendrá la triste realidad a qui-
28 tarnos / el velo de la dicha, y, cuando las primeras / luces del alba
29 asomen, tú caerás en lo hondo» (2016: 386-387) recuerda a «La canción
30 del alba»: «El alba son las manos sucias / y los ojos ribeteados. / Y el

1 acabarse las argucias / para continuar encantados / [...] / Y el empezar
2 a ver cuando / los ojos se quieren cerrar. Y el acabar de estar soñando /
3 cuando nos vamos a acostar» (Machado 2000: 225-226). Un fragmen-
4 to de «Light Sleeper»: «estuvieron juntos, / amándose, hasta el alba. /
5 [...] / y él se vistió despacio, / como quien nada espera del mundo
6 y de la vida / y se fue a trabajar» (2016: 388) está cercano a versos de
7 «Chouette» ya citados: «La noche pasa, / y el nuevo día llega. / Y no
8 se te conoce / la batalla de amor ni a ti ni a ella. // Tú, al trabajo /
9 cotidiano, a la eterna / lucha, pequeña o grande, cosas de hombre /
10 archisabidas...» (Machado 2000: 210).

11 Más tenue es el recuerdo de «Prólogo-epílogo»: «A mí no me fue
12 mal. Amé y me amaron. Digo... / Ellas fueron piadosas y espléndidas
13 conmigo, / que les pedí hermosura, nada más, y ternura, / y en sus
14 senos divinos me embriagué de hermosura...» (Machado 2000: 203)
15 en «Voy a escribir un libro»: «Voy a escribir un libro que hable de las
16 (poquísimas) / mujeres de mi vida» (2016: 408). Pero indudable parece
17 la huella de «Retrato», *El mal poema*: «tengo una que me quiere, y otra
18 a quien quiero yo» (Machado 2000: 288) en «El caballero, la muerte y
19 el diablo (Alberto Durero)»: «la mujer que te quiso y aquella a quien
20 quisiste» (2016: 416-417). Finalmente, «Vive la vida»: «Vive la vida con
21 sus alegrías / incomprensibles, con sus decepciones / [...] / Sin mirar
22 hacia atrás. / Vive la vida» (2016: 413) muestra el tópico del *carpe diem*
23 de manera similar a «La canción del presente», *El mal poema*: «Alegre
24 es la vida y corta, / pasajera. / [...] / Lo precioso es el instante / que se
25 va» (Machado 2000: 209) e incluso, en los versos «Vive en madruga-
26 das infelices / o en mañanas gloriosas» a «Chouette», «La canción del
27 alba» o «Internacional», de *El mal poema*: «Hay cierto gusto cobarde /
28 que halla elegante la tarde / e infame la madrugada» (2000: 207).
29 En «Debajo de la piel» (2016: 420) no aparece Machado, pero en la
30 enumeración de obras y autores es análoga y parcialmente coincidente

con la realizada en «Lecturas obligatorias», donde sí aparece el autor
de *Alma*: «en el principio de las letras universales, estuvo la canción
primitiva [...], después vino la épica a alegrarnos la vida [...] y luego
nació la lírica, y el teatro, y la historia [...] y los cantares de gesta
medievales [...] y Cervantes, y Shakespeare, y Potocki, y Borges, y
Pessoa, y Manuel Machado, fueron apareciendo para hacer al hombre
más libre y más sabio y, sobre todo, para darle gusto, porque la litera-
tura es, por encima de todo, placer» (1999b: 55-56).

En *El bosque y otros poemas* (1997), el verso «Será que no soy joven
ya» de «Sobre el *Cantar de los cantares*» (1998: 314) recuerda al análogo
de «Prólogo-epílogo», *El mal poema*: «porque ya no soy joven, aunque
aún paso revistas» (Machado 2000: 204).

En *Sin miedo ni esperanza* (2002) hay algunas presencias finisecu-
lares, como Villiers (2002: 75), Amado Nervo (2002: 24), los gatos,
tan del gusto baudelairiano (que llegan a Eliot y a Manuel Machado:
«No se libró ni el gato de un soneto», 1993: 772), el «jardín de tu alma»
(2002: 49) o nuevos haikus («Ocho haikus asonantados») con cierto
gusto a copla popular (2002: 77-78; recordemos que Manuel escri-
bió un par de «Hai-kais» en *Phoenix* (1936) y que varios «Proverbios
y cantares» y *Nuevas canciones* de Antonio lo parecen). La presencia
machadiana es escasa: «A Lucrecia, que llevaba un reloj en su sortija
de casada» (2002: 32) se puede relacionar vagamente con «Oriente»,
de *Alma*, por el tema de la copa envenenada, y varios poemas de la
serie «El enemigo oculto» continúan la tradición de «La canción del
alba», *El mal poema*: «No merece la pena», «El velo protector», «Alba
maldita», «Qué queda de la noche» y «Solo el silencio salva» (2002:
84-86 y 88-89).

En *La vida en llamas* (2006) tampoco son muchos los ecos ma-
chadianos. Una leve resonancia se establece en el uso común de la
expresión «a» o «en otra parte», que Cuenca usa en el verso final de «El

1 franciscano Odorico da Pordenone llega a Zaitón en 1325 y come pasta
2 por primera vez en casa de una dama armenia, rica y devota»: «tengo
3 la mente en otra parte, mi cabeza no está en el mundo» (2006: 16) y en
4 «The Big Heat (1953)»: «si uno no era nazi / tenía que marcharse con el
5 cine, o la música, / o la literatura, a otra parte» (2006: 32), y Manuel
6 Machado repite en «Prólogo-epílogo»: «el Arte, / mendigo, emigra con
7 la música a otra parte»; «Invierno»: «¡A otra parte!»; «A José Nogales,
8 muerto»: «También nosotros pronto iremos / con nuestra música a
9 otra parte»; o «En la muerte de Julio Ruelas»: «Yo, religioso, confío /
10 en otro reino fuera de este Mundo. Es el mío / también, es el de todos
11 los que adoran el Arte, / cuyo palacio tiene que estar en otra parte...»,
12 los cuatro originalmente de *El mal poema*, aunque los dos últimos
13 pasaron a *Dedicatorias* (2000: 201, 214, 267, 268). Otra coincidencia
14 leve es la cita de la *sagesse* verlainiana en «La locura en el Quijote»:
15 «Locura, cómo no, mas templada en el yunque / del vivir cotidiano,
16 de modo que, por arte / de magia, esa locura se puede convertir / en
17 *sagesse* verlainiana, a poco que la muerte / enseñe los colmillos más
18 allá del espejo» (2006: 23) y en «Cordura», *El mal poema*, de Machado:
19 «*Sagesse*, cordura... Mi pobre Verlaine, / di a la vida, contigo tan mala
20 y tan dura, / que tenga cordura / también» (2000: 222).

21 Volvemos a encontrar el eco de «La canción del alba», *El mal poema*
22 («el empezar a ver cuando / los ojos se quieren cerrar» 2000: 226) en
23 «Brujas suicidas en un bar»: «Las luces / del día, sanguinarias como
24 espadas. / Luces que ciegan a las criaturas / de la noche y trastornan
25 sus espíritus» (2006: 47) y en «La casa de las fábulas»: «Vasos vacíos,
26 cigarrillos últimos / a la pálida luz de la mañana. / La vida como es,
27 superponiendo / planos de destrucción, rebuscadísima / y sencilla a la
28 vez, / inasequible / al desaliento» (2006: 98).

29 Hay un recuerdo verbal claro en «La cómplice del crimen»: «la
30 sed, el hambre, el frío, la fatiga» (2006:105) del famoso verso de

«Castilla», *Alma*: «El ciego sol, la sed y la fatiga» y de «Invierno»,
El mal poema: «¡Oh la crueldad, y el mal, y la fatiga» (2000, 131-132
y 214). También hay una conexión neopopularista entre «Dame de
beber»: «Dame de beber Alicia, / dame de beber. // Calma la sed de
este muerto / con tus labios de granada» (2006: 115) y varias compo-
siciones de *Cante hondo* (1912), como «El querer»: «En tu boca roja y
fresca / beso, y mi sed no se apaga, / que en cada beso quiera / beber
entera tu alma», la malagueñas «¡Ay, *maresita* del Carmen, / qué
pena tan grande es / estar juntito del agua / y no poderla beber!», o
la «soleariya»: «Esta agüita fresca... / ¡Cómo la tengo en los propios
labios / y no *pueo* beberla!» (1993: 209, 214 y 226). No está de más
aludir finalmente a la sección «Resina fósil y otros haikus» por su
análoga conexión popularista.

En *El reino blanco* reaparecen resonancias *manieristas* de un mo-
dernismo crepuscular en títulos y contenido, como en «Sol poniente»,
de «Hojas de otoño», tan juanramoniano («Atardece en el mundo y
en mi alma», «El sol poniente / se derrama en las hojas, / bañándolas
de oro», 2010: 38) o en «El alma de las cosas» («también las cosas tie-
nen alma / inmortal —o mortal— como la nuestra», 2010: 129), tópico
clásico y finisular que encontramos en varias rimas de Bécquer (VII,
XVI y XXVIII), «Tristitia rerum» de Ricardo Gil (*La caja de música*),
el poemario homónimo de Villaespesa o «Lo que dicen las cosas / (Del
libro en prensa *Alma*) / Preludio» (2000: 240-241) y «Renacimiento.
En un rincón de la catedral», *Museo* (1993: 163), de Manuel Machado.
La referencia puede ser también irónica, como el final de «Paisaje con
figura rasurada»: «cuando naciste, flor sin equipaje, luna sin ramas, sol
claro y desnudo» (2010: 52), que recuerda a los versos finales del «Re-
trato» antoniomachadiano: «me encontraréis a bordo ligero de equi-
paje, / casi desnudo, como los hijos de la mar», o «eres la centauresa /
de Rubén» en «La chica de la moto» (2010: 119).

1 Otros elementos tienen una relación tangencial con Manuel Ma-
2 chado, como el neopopularismo irónico y posmoderno de la sección
3 «Quince haikus asonantados y cinco seguidillas fetichistas» (2010: 61-
4 87); la sección «Tríptico de Foxá» (2010: 91-93), puesto que Machado
5 fue poeta admirado por Foxá, modernista tardío, y el sevillano le dedi-
6 có «Pórtico de antas / A un libro del conde de Foxá», en *El toro, la*
7 *muerte y el agua*, 1936 (*Cadencias de cadencias*, Machado, 1993: 485);
8 la sección «Caprichos» (2010: 95-108), que coincide con el título del
9 segundo poemario de Manuel (1905), o la referencia salaz a «Romero
10 de Torres, el sexómano / cordobés» en «Central termoginética» (2010:
11 102), a quien Machado dedicó el soneto «Las mujeres de Romero de
12 Torres», *Sevilla* (1993: 250).

13 Más cercanía muestran al autor de *El mal poema* algunos versos
14 del libro: en «Qué es lo que puedo hacer», «no hay más remedio / que
15 aguantar los embates del pavoroso tedio / y sufrir los envites crueles del
16 destino» (2010: 43) recuerdan a los ya citados «Domingo», «Invierno»
17 o «¡Paz!». Los versos finales de «Shakespeare y Rita»: «De Shakespeare
18 aprendí que todo son palabras, / De mi primer amor, que todo vale
19 nada» (2010: 117) están cercanos a otros de «Prólogo-epílogo»: «La gloria
20 que tocada es nada, disipada... / y el Amor, que después de serlo todo,
21 es nada» (2000: 203). Los iniciales de «Elogio de la poesía»: «La vida es
22 prosa más o menos aburrida, / pero no siempre ha sido tan tediosa y
23 prosaica» (2010: 130) tienen cierta relación con los finales de «Prosa», *El*
24 *mal poema*: «poema largo, largo, / ¡como una mala vida!...» (2000: 221).
25 La penúltima estrofa de «El cuervo»: «como dijo Izaak Walton, «buena
26 ha sido la juerga / que no obliga a mirarse con vergüenza unos a otros
27 / la mañana siguiente» (2010: 138) trae un recuerdo de «La canción del
28 alba»: «El alba» [es] «el hallar las mujeres feas / y los amigos detesta-
29 bles» (2000: 225-226). «Vieja fotografía con tebeo» («No he cumplido
30 dos años. Aparezco sentado», 2010: 143-144) recuerdan inevitablemente

al famoso «Nuevo autorretrato», *Phoenix*, que empieza: «Un niño es
1 una fiera... Y yo era niño el día / que me hicieron la primera fotografía»
2 (1993: 325). El soniquete de las rimas consonantes en los pareados que
3 conforman «Buscando el yo perdido» (2010: 149-150) tienen un descaro
4 análogo a las de «Retrato» y «Prólogo-epílogo», *El mal poema*. Por últi-
5 mo, los versos finales de «Búscala»: «por el camino hacia ninguna parte,
6 / por el desierto helado del silencio, / por las calles vacías del olvido»
7 (2010: 153-154) traen un eco del final de «Lirio», *Alma*: «por el laberinto /
8 de arrayanes... / [...] / por las calles / oscuras de un sueño» (2000: 140).
9

En *Cuaderno de vacaciones* —donde aparecen «el amor y la muerte»,
10 «Cinco haikus», Juan Ramón o José Martí (2014: 22 y 118, 37, 96, 113)—
11 encuentro varios ecos de *Alma*. «Plegaria de la diosa» se abre con unos
12 alejandrinos en cursiva, a modo de presentación, donde el poeta dice:
13 «Lo cierto es que en los últimos / tiempos, cada vez más al dictado del
14 humo, / he vuelto a la poesía sagrada (¡vaya broma!), / y pienso que me
15 sienta bien el regreso, tanto / al menos como el guante le sentaba a la
16 mano / de aquel rey don Felipe de don Manuel Machado» (2014: 27),
17 aludiendo al retrato de «Felipe IV» en «Museo». Otro par de compo-
18 siciones traen el recuerdo de «El príncipe»: «Él y yo»: «Él es el amo de
19 la tierra, / el que sondea los abismos, / el que conjura soledades / desde
20 su trono de silencio» (2014: 35); compárese con: «Siete soles forman / el
21 solio del príncipe / de los siete soles. [...] / Su imperio, los mundos. /
22 Él todo lo puede, / todo lo conoce... / Y en ojos, cuyo / mirar mata,
23 brillan / ¡todos los dolores!» (Machado, 2000: 35), y «Las paradojas
24 de Satán»: «Aquel cuya mirada petrifica» (2014: 61), de modo similar
25 a: «Su rostro, que nadie / miró, porque ciega» (2000: 139). Los versos
26 centrales de «La última perífrasis»: «princesa del desierto. Palmera-
27 les, / dátiles, dromedarios y un arroyo / límpido y cristalino entre
28 las dunas» (2014: 40), están cercanos al vocabulario y los elementos
29 exotistas de «Oasis» (2000: 125). En «Luna llena», la salvación a través
30

1 de la mujer y la expresión «Sé buena» (2014: 67), coincide con los dos
2 sonetos titulados «Sé buena...» en *Caprichos* (2000: 193-194), aunque
3 estos sean solares y el de Cuenca, nocturno. «Me acuerdo de...» se
4 inicia con los versos «Me acuerdo de los *aurea dicta* de Borges / que
5 me contaba Marcos Barnatán» (2014: 74), que ya sabemos que hacen
6 referencia a los Machado (Barnatán, 1972: 17; Sorrentino, 1973: 98).
7 Finalmente, «El aire de tus versos / a la memoria de Blas de Otero»,
8 vuelve a usar una frase hecha, «El aire se ha largado con su soplo / a
9 otra parte» (2014: 109) que, como ya hemos visto, usa repetidamente
10 Machado. Blas de Otero, por cierto, también admiraba a don Manuel,
11 aunque la presencia del sevillano en su poesía esté todavía por estudiar
12 (prometo solucionarlo en la medida de mis posibilidades).

13 En *Bloc de Otoño* (donde vuelven a aparecer Rubén Darío, Valle-
14 Inclán o el *esplín*, 2018: 15, 127, 99) las relaciones con Manuel Machado
15 son leves. Versos del machadiano «Wagner», *Alma* («Un reloj que no sé
16 dónde está da la una / [...] / Es la hora del príncipe que marcha pere-
17 grino / a sacar del encanto la encantada princesa», 2000: 145) pudieran
18 resonar en el comienzo de «Los dos hermanos» («Es la hora en que las
19 agujas / del reloj se aproximan tanto / que se funden en una sola», 2018:
20 28) y el final de «Cuando no estoy contigo»: «y los relojes vuelven a
21 marcar la hora mítica, / la hora divina y mágica en que estás a mi lado»
22 (2018: 165; sobre el tópico simbolista «C'est l'heure», Alarcón Sierra,
23 1999: 317-321). El compositor, por cierto, es citado en «Alemania» (2018:
24 31). Cuenca se plantea «hacer mutis» del teatro del mundo en «El in-
25 creíble hombre menguante» (2018: 47) y Machado en «Mutis», *El mal*
26 *poema* (2000: 224). Las «alas membranosas» de «paraguas convertidos
27 en murciélagos» aparecen en el «Sueño del matrimonio pernicioso»
28 (2018: 83) como un presentimiento ominoso, de forma análoga a «el
29 ala peluda / de horrible murciélago» en «El jardín negro», *Alma* (2000:
30 142). El verso final de «Pesadilla shakesperiana», «un puñal del que aún

1 brotaba sangre» (2018: 94) es el reverso de «las puñaladas / de que no
2 brota sangre» en «Invierno» (2000: 214). «Con aladas palabras y con
3 sangre de tinta», al final de «Palabras y sangre» (2018: 104) es paralelo
4 al famoso «es mi sangre la que destila por mi pluma» de «Prólogo-
5 epílogo» (2000: 204; *vid.* sobre el tópico Alarcón Sierra, 2008: 112-113).
6 El rechazo del dinero, el poder y la gloria de «Variación sobre un tema
7 de Arquíloco» también lo encontramos en la estrofa quinta de «Últi-
8 ma», *El mal poema* (2000: 217). El verso «fueron todo y acaban siendo
9 nada» de «Quiero decirte algo» (2018: 159) recuerda nuevamente al de
10 «Prólogo-epílogo»: «la gloria que tocada es nada, disipada / y el Amor,
11 que después de serlo todo, es nada» (2000: 203).

12 En conclusión, Luis Alberto de Cuenca demuestra tener bien asi-
13 milada una antología manuelmachadiana de una treintena de poe-
14 mas, entre los que sobresalen varios por su huella verbal, más o menos
15 firme (motivos, temas, imágenes, sintagmas, rimas o expresiones), en
16 su propia producción poética, que practica la hipertextualidad y so-
17 breescritura con distintos propósitos (que van del homenaje o la glosa
18 explícita a la cita implícita, de la transformación seria a la satírica, de
19 la parodia al pastiche, del juego lúdico al distanciamiento crítico).
20 Casi todos ellos proceden de dos poemarios, *Alma* y *El mal poema*
21 (sin que ello impida otras resonancias de composiciones pertenecien-
22 tes a *Caprichos*, *Apolo*, *Cante hondo* o *Phoenix*). Los más recurrentes
23 serían unos veinte: «Adelfos», «Oliveretto de Fermo», «El príncipe»,
24 «Eleusis», «Lirio», «Castilla», «Oasis», «Oriente» y «Wagner», de *Alma*,
25 y «Prólogo-epílogo», «Retrato», «Yo, poeta decadente», «Chouette»,
26 «La canción del alba», «Mi Phriné», «Última», «Invierno», «¡Paz!», «El
27 camino», «Internacional» y «La canción del presente», de *El mal poe-*
28 *ma*. Entre ellos sobresalen, principalmente, los autorretratos, varias
29 imágenes simbolistas, el «arte de los finales» y el prosaísmo descreído,
30 irónico y *canalla* del último poemario citado.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Luis Alberto de Cuenca*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza («*Poesía en el Campus: revista oral de poesía*, Curso 1991-1992», 20), 1992.
- , «*Estos días azules y este sol de la infancia*»: *poemas para Antonio Machado*, Madrid, Visor Libros, 2018.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael (ed.), «*Gloria... ¡la que me deben!*». *Manuel Machado (1947-1997)*, *Ínsula*, 608-609, 1997.
- , *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla («Premio Archivo Hispalense»), 1999.
- , (ed.), M. Machado, *Alma. Caprichos. El mal poema*, Madrid, Castalia, 2000, 2018.
- , «Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo xx», *Anales de Literatura Española*, 15, 2002, 71-93.
- , «*El mal poema*» de Manuel Machado: *una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- ALCÁNTARA, Manuel, «La incorporación de la frase hecha en la poesía española (Notas para un estudio)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIII, 1 (1957), 223-250.
- ALONSO, Dámaso, «Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 16, 1947, pp. 197-240; *Ágora*, 73-74, 1962, pp. 4-9; *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 19693, pp. 49-95; *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Gredos, 1975, pp. 574-593.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Borges*, Madrid, Epesa, 1972.
- BARÓN, Emilio, «Actualidad de Manuel Machado», en M. Machado, *El mal poema y otros versos. Poesía*, Granada, EAUSA, 1984, pp. 13-53.

- , «*El Mal Poema: génesis textual y sentido*», *Lirismo y humor. Manuel Machado y la poesía irónica moderna*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1992, pp. 115-132.
- BENÍTEZ REYES, Felipe, «Retratos de Manuel Machado», *Citas*, 67. *Diario de Jerez* (21 de abril de 1990), I, IV-V.
- , «Modernismo y 98», *Citas*, 112. *Diario de Jerez*, 2 de marzo de 1991, I, IV-V.
- , «Escribir en plata», *El País. Libros*, 24 de octubre de 1985, 5.
- BORGES, Jorge Luis, «Ultraísmo», *El Diario Español* [Buenos Aires], (23 de octubre de 1921); *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 108-111.
- , «Harto de los laberintos», *Mundo nuevo* [París], 18, diciembre de 1967, pp. 5-29.
- Declaraciones en *El País. Libros*, 19 de junio de 1986, p. 7.
- CASTRO GARCÍA, María Isabel de, «*Los mundos y los días*, de L. A. de Cuenca. El yo poético y el mal de Saturno. Ecos de Manuel Machado», en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, ed. J. Romero Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2000, pp. 219-228.
- CUENCA, Luis Alberto de, «De y por Manuel Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, octubre-diciembre de 1975-enero de 1976, pp. 42-43.
- , «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.
- , *Marginalia*, Madrid, Francisco Arellano Editor, 1980.
- , *Poesía. 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 1990.
- , *77 poemas*, Sevilla, Universidad, 1992.
- , *Luis Alberto de Cuenca*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza («*Poesía en el Campus: revista oral de poesía*, Curso 1991-1992», 20), 1992b.

1 —, *Los gigantes de hielo. Antología personal*, nota V. Manuel Mendiola,
2 México, El Tucán de Virginia, 1994.

3 —, «Manuel Machado», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 43
4 (febrero-marzo 1996), 132-135.

5 —, *Álbum de lecturas (1990-1995)*, Madrid, Huerga & Fierro Editores,
6 1996b.

7 —, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, 3.^a ed. Madrid, Visor Libros,
8 2012 [1998].

9 —, (ed.), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Espasa-
10 Calpe, 1998b.

11 —, *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999b.

12 —, *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor Libros, 2002.

13 —, *Poética y poesía*, ed. A. Gallego, Madrid, Fundación Juan March,
14 2005.

15 —, *Poesía 1979-1996*, ed. J. J. Lanz, 4.^a ed., Madrid, Cátedra, 2016 [2006].

16 —, *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2006.

17 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.

18 —, *Nombres propios*. Ed. Diego Valverde Villena, Valladolid, Universi-
19 dad de Valladolid, 2011.

20 —, *Libros contra el aburrimiento*, Madrid, Reino de Cordelia, 2011b.

21 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.

22 —, *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino
23 de Cordelia, 2017.

24 —, «*Qué haría yo sin mis tebeos*»: una antología, Valladolid, Fundación
25 Jorge Guillén, 2017b.

26 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.

27 COTONER CERDÓ, Luisa, «*El mal poema de Manuel Machado en el cla-*
28 *roscuro del centenario de su publicación*», *Ínsula*, 756, 2009, pp. 11-16.

1 DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., «La poesía de los ochenta y Manuel Ma-
2 chado», en «*Gloria... ¡la que me deben!*». *Manuel Machado (1947-*
3 *1997)*, ed. R. Alarcón Sierra, *Ínsula*, 608-609, 1997, pp. 47-49.

4 DIEGO, Gerardo, *Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional,
5 1974.

6 FERRATER, Gabriel, «Manuel Machado» (1961), *Papers, cartes, paraules*,
7 ed. J. Ferraté, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 177-184 [Tam-
8 bién: *Escritores en tres lenguas*, ed. J. M. Martos, Barcelona, Editorial
9 Antártida/ Empúries, 1994, pp. 318-324].

10 GARCÍA BAENA, Pablo, «El mal poema», *Los libros, los poetas, las celebra-*
11 *ciones, el olvido*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995, pp. 139-143.

12 GRANDE, Félix, «Adiós, pues, hasta pronto. I: Mi médico de cabecera»,
13 *El Socialista*, (3 de agosto de 1983); *La vida breve*, Ciudad Real, Dipu-
14 tación de Ciudad Real, 1994, pp. 166-168.

15 GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos,
16 1969.

17 HABERMAS, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid,
18 Taurus, 1989.

19 IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Poesía española, 10. Hacia la democracia. La nue-*
20 *va poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor Libros-CECE, 2016.

21 JONGH ROSSEL, Elena de (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Ma-
22 drid, Espasa-Calpe, 1982.

23 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,
24 Renacimiento, 2005.

25 MACHADO, Manuel, *Poesías completas*, ed. A. Fernández Ferrer, Sevilla,
26 Renacimiento, 1993.

27 —, *Poesía*, ed. A. Trapiello, Barcelona, Planeta, 1993b.

28 —, *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. R. Alarcón Sierra, Madrid, Cas-
29 talia, 2000, 2018.

30

1 —, «Yo, poeta decadente» y otros poemas, prólogo F. Benítez Reyes, Sevi-
2 lla, Renacimiento, 2013.

3 MAINER, José-Carlos (dirección), *Tradiciones poéticas españolas en este fin*
4 *de siglo. II. Los hermanos Machado*, Zaragoza, Universidad de Zara-
5 goza («Poesía en el Campus. Revista de poesía», 33), 1996.

6 MARZAL, Carlos, «Un apunte de crítica hidráulica», *Luis Alberto de*
7 *Cuenca*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza («Poesía en el Campus:
8 *revista oral de poesía*, Curso 1991-1992», 20), 1992, pp. 11-12.

9 MORENO VILLA, José, «Manuel Machado, la manolería y el cambio», *Los*
10 *autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México,
11 El Colegio de México, 1951, pp. 102-125.

12 ORS, Miguel de, «Reivindicación de Manuel Machado», *Nuestro Tiempo*,
13 234, 1973, pp. 5-25.

14 — «Tras el centenario de Manuel Machado», *Nuestro Tiempo*, 248, 1975,
15 pp. 66-69.

16 ORTIZ, Fernando, «Reivindicación de Manuel Machado», *Nueva Estafe-*
17 *ta*, 36, 1981, pp. 71-73; *Andalucía libre*, 42, 1981, pp. 38-40; *La estirpe*
18 *de Bécquer*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento, 1982, Sevilla, EAU-
19 SA, 1985², pp. 73-85; y *Vuelta*, 130, 1987, pp. 33-34.

20 PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Bar-
21 celona, Seix Barral, 1974.

22 PEÑA, Pedro J. de la, «Los Machado en la poesía andaluza actual», *Qui-*
23 *mera*, 155, 1997, pp. 56-58.

24 PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.), L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necro-*
25 *filia*, Madrid, Reino de Cordelia, 2017.

26 RIERA, Carme, «El otro Machado», *Quimera*, 50, 1986, pp. 46-50.

27 SÁEZ, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto

28 de Cuenca», en «*En el centro de Europa están conspirando*»: *Homenaje*
29 *a Jorge Luis Borges*, ed. J. Llamas Martínez Turín, Università degli
30 Studi di Torino, 2018, pp. 101-120.

1 SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Bue-
2 nos Aires, Casa Pardo, 1973.

3 SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El laberinto textual de la poesía de

4 Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*», *Di-*
5 *cenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289-299.

6 UNAMUNO, Miguel de, «El «Alma» de Manuel Machado», *Heraldo de*
7 *Madrid*, (18 de marzo de 1902); *De esto y de aquello*, Buenos Aires,
8 Editorial Sudamericana, 1950, vol. 1, pp. 184-192; *Obras completas.*
9 *Tomo V. De esto y de aquello (colección de escritos no recogidos en sus*
10 *libros)*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1952, pp. 199-200.

11 VALVERDE, José María, «Manuel Machado», *Breve historia de la literatura*
12 *española*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 216-217.

13 VILLENA, Luis Antonio de, «Relectura de *El mal poema*, de Manuel Ma-
14 chado (notas sobre “modernismo” y bohemia)», *Ínsula*, 362, 1977, pp.
15 I y II [También: *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Edicio-
16 nes del Dragón, 1988, pp. 181-192].

17 —, «Simbolismo y decadentismo en *Alma* de Manuel Machado», *Ínsula*,
18 377, 1978, pp. I y II; *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Edi-
19 ciones del Dragón, 1988, pp. 165-179.

20 —, «Recapitulación y decadencia (Sobre *Ars moriendi* de Manuel Ma-
21 chado)», *Calicanto*, 1-2, 1984-1985, pp. 54-57; *Cuadernos Hispanoame-*
22 *ricanos*, 428, 1986, pp. 124-130; *Máscaras y formas del Fin de Siglo*,
23 Madrid, Ediciones del Dragón, 1988, pp. 219-230.

24 VIVANCO, Luis Felipe, «El poeta de “Adelfos”», *Escorial*, 3.6 1941, pp. 140-
25 148.

26 —, «El poeta de Adelfos (Notas para una poética de Manuel Machado)»,
27 *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, I, 1975-1976, pp. 70-92.

28
29
30

1 «AUNQUE TE VAYAS, QUEDAS, PERFUMADA EN EL
2 AIRE»: LAS HUELLAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
3 EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA
4

5 VIRGINIE GIULIANA
6 *Université de Rennes 2*
7
8

9 INTRODUCCIÓN
10

11 E N una entrevista del año 2016, Luis Alberto de Cuenca afirma:
12 «Para ser buen poeta hay que leer, leer y leer más» (en Echévarri,
13 2016). Añade más adelante que hay que leer y no obsesionarse con la
14 actualidad. El poeta Juan Ramón Jiménez había cuestionado a su ma-
15 nera el proceso de la lectura, y señalaría este aforismo con respecto al
16 afán de leer, diciendo que «no es necesario leer todos los libros, ni todo
17 un libro, sino leer de todos los libros» (1990: 355). Leer sí, pero «leer
18 (bien) de todo» (1990: 236). Un consejo que, sin duda, ha seguido Luis
19 Alberto de Cuenca ya que, a la hora de determinar las influencias que
20 marcaron su obra, respondió que «los primeros libros de uno suelen
21 ser ecos de otros; en mi caso, de Juan Ramón Jiménez y Gimferrer»
22 (en Echévarri, 2016).

23 Visto como un maestro por la Generación del 27, Juan Ramón Ji-
24 ménez, el «Andaluz Universal», sigue siendo un modelo poético inclu-
25 so en la actualidad, más de sesenta años después de su fallecimiento.
26 Por su parte, Luis Alberto de Cuenca es uno de los poetas –entre otras
27 muchas facetas profesionales– más destacados de su tiempo en la lista
28 de los poetas novísimos, tal y como ponen de relieve Francisco Rico
29 (1992), Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011) en sus respectivas his-
30 torias de la Literatura española. Ya se había comentado la influencia

de la poesía juanramoniana en la escritura de Luis Alberto de Cuenca
(Lanz, 2017: 222), pero sin detallar los rasgos que determinan esta
transmisión intergeneracional. Esta tarea es precisamente la que pre-
tendo indagar en este estudio. Un trabajo tan amplio con respecto a
la intertextualidad y a la bibliografía de ambos autores merecería una
investigación más profunda, pero, en este caso, haré una aproxima-
ción a esta filiación literaria y desarrollaré mi reflexión en dos etapas.
La primera de ellas da cuenta de la proximidad literaria entre los dos
poetas, es decir, alude a la labor de Luis Alberto de Cuenca como es-
tudioso de Juan Ramón Jiménez. En segundo lugar, me centraré en el
legado y la reformulación de los cánones literarios juanramonianos en
la poesía luisalbertiana, para acabar con uno de los temas recurrentes
tanto en los poemas de Juan Ramón Jiménez como de Luis Alberto de
Cuenca: el canto a la mujer amada.

16 LUIS ALBERTO DE CUENCA,
17 INVESTIGADOR DE LA OBRA JUANRAMONIANA
18

19 E N repetidas ocasiones, Luis Alberto de Cuenca ha reiterado su ad-
20 miración por la escritura de Juan Ramón Jiménez. Prueba de ello es la
21 conferencia titulada «Mi Juan Ramón Jiménez» en el ciclo de confe-
22 rencias Aula de Cultura *ABC* el 2 de febrero de 2006, conmemorando
23 el cincuentenario de su Premio Nobel de Literatura (Cuenca, 2006).
24 Ya el título muestra su apropiación de la figura del poeta de Moguer
25 por medio del adjetivo posesivo, o, por lo menos, presenta su visión
26 del conjunto de su obra. En esta ponencia, Luis Alberto de Cuenca
27 pone de relieve no solo su conocimiento de la biografía del poeta, sino
28 también la envergadura de su lectura, es decir, la comprensión pro-
29 funda de la obra juanramoniana. En un conciso y acertado recorrido
30 por la trayectoria literaria de Juan Ramón Jiménez, va añadiendo unos

1 poemas selectos –gran parte de ellos conocidos de todos y de acuerdo
2 con su propio gusto– elegidos a partir de la *Segunda antología poética*
3 (1918). La utilización de una antología como punto de partida de un
4 discurso destinado a alcanzar un público amplio hace eco de las pala-
5 bras de Juan Ramón Jiménez (1990: 66): «[...] La verdadera selección
6 poética sería aquella (¡qué imposible!) que representara sintéticamente
7 la serie de los sentidos más bellos de cada poesía; es decir, de los ins-
8 tantes mejores, más agudamente bellos de la vida de un poeta».

9 En la conferencia, Luis Alberto de Cuenca mezcla la vida y obra
10 del poeta, indisociables, y se refiere efectivamente a una selección de
11 textos de los «Borradores silvestres» –el nombre dado por el propio
12 Juan Ramón Jiménez a la hora de hablar de sus obras de su primera
13 etapa literaria–, como *Baladas de primavera* (1907) o *La soledad sono-*
14 *ra* (1908). Esto le lleva a expresar su especial interés por el poemario
15 juanramoniano *Sonetos espirituales* (1914-1915), para proseguir en su
16 selección con el emblemático *Diario de un poeta recién casado* (1916),
17 donde se evidencia un cambio de escritura trascendental, un aspecto
18 que resulta relevante como modelo del cambio hacia una línea clara
19 que ha adoptado también Luis Alberto de Cuenca. Sigue con la etapa
20 de la «segunda plenitud del poeta» con *Eternidades* (1918) y *Piedra y*
21 *cielo* (1919). Y termina evocando la poesía en prosa más sentida, más
22 íntima, de la última época literaria de Juan Ramón Jiménez, reflejada
23 en *Animal de fondo* (1949), *Romances de Coral Gables* (1948), y de *Dios*
24 *deseado y deseante* (1964), antes de detenerse de manera especial en
25 *Espacio* y su «historia curiosa» (1954).

26 Desvela, además, su afición particular por el poemario *Eternidades*
27 («libro que a mí me gusta mucho», en palabras de Luis Alberto de
28 Cuenca, (2006)) y por el famoso poema que traduce como un cambio
29 de rumbo hacia la sencillez, la poesía pura y desnuda de Juan Ramón
30 Jiménez, a través de los versos siguientes:

Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.

(1982 [1918]: 119)

En última estancia, en esta conferencia de carácter divulgativo,
Luis Alberto de Cuenca (2006) subraya la labor no solo poética de
Juan Ramón Jiménez, sino que también pone de relieve su reflexión
acerca de la poesía misma, las reiteradas revisiones de su «*Obra en mar-*
cha», los aforismos, las «notas histórico-críticas y biográficos-críticas
que van ensanchando su espacio literario». O, retomando las palabras
de Soledad González Ródenas (2018), la muestra de su «incómoda vir-
tud de encontrar de un solo vistazo los defectos de las cosas, los de las
personas y los de las situaciones, sin obviar por ello los suyos propios»
y «el arrojo de comentar abiertamente estos defectos de una manera a
veces punzante, que no lo hizo precisamente popular entre muchos de
sus contemporáneos», como en *Españoles de tres mundos* (1942), o en
sus conversaciones con su amigo y confidente Juan Guerrero.

Además de la visión panorámica de la vida y obra del poeta, el
investigador ofrece algunas pistas de intertextualidad, aludiendo a
su relación con Rubén Darío, Jorge Luis Borges o Ezra Pound, otro
poeta que define como «uno de [sus] mayores maestros» (2006)¹. Se

1. Véanse los trabajos de Vélez-Sainz en este volumen y a Sáez (2018a) sobre la
intertextualidad con los autores ya citados.

1 establece una relación entre «la vida y la obra del Andaluz Universal
2 con el polémico y célebre escritor Ezra Pound», aspecto que estudia
3 de manera detenida González Ródenas (2018). De ahí surge otro pa-
4 recido con Luis Alberto de Cuenca, ya que, siguiendo el ejemplo de
5 Juan Ramón Jiménez, la labor de poeta y de crítico se mezclan hasta
6 confundirse. Los trabajos poéticos se tiñen de referencias literarias y
7 del bagaje cultural en ambos casos. Ejemplo de ello es su relación con
8 la literatura en lengua inglesa, donde se encuentran influencias simi-
9 lares. Escribe Juan Ramón Jiménez:

10
11 Cuando yo venía en 1916 a América, escribiendo, con la influen-
12 cia viva del alta mar de un mes de difícil navegación y el recuerdo
13 poético de Unamuno, mi verso libre del *Diario*, no sabía que en la
14 New York que me esperaba tendría pronto conmigo un buen mon-
15 tón de libros que me espresaban la poesía en forma análoga a la
16 que yo estaba escribiendo. [...] Yo renaciendo en mí mismo desde
17 años antes, sentí como propio este renacimiento en la poesía de los
18 Estados Unidos, equivalente en tanto al de la española. (Jiménez,
19 1983: 88-89)

20 Como precisa González Ródenas (2018), el contacto de Juan Ra-
21 món Jiménez con la poesía anglosajona, que ya había empezado antes
22 de emprender su viaje hacia Estados Unidos, se reforzó durante sus
23 años en América: entre sus autores predilectos, se destaca a Shakes-
24 peare, Edgar Allan Poe, Percy B. Shelley, Walt Whitman, Emily Dic-
25 kinson, William Blake, Francis Thompson, los Browning, T. S. Eliot
26 y William B. Yeats, a los que añadiría a Robert Frost, Carl Sandburg,
27 Vachel Lindsay, Edwin Arlington Robinson, Edgar Lee Masters, Amy
28 Lowell y a Ezra Pound. Entre Juan Ramón Jiménez y Ezra Pound
29 se desarrolla una amistad y una admiración que no siempre fue co-
30 rrespondida por parte del moguereno. Asimismo, las visitas que Juan

1 Ramón Jiménez hace a Pound «se producen, por tanto, justo en el
2 momento en el que está componiendo la parte más compleja y subli-
3 me de su obra: el poema *Espacio, Una colina meridiana, Dios deseado*
4 *y deseante* y *Animal de fondo*» (González Ródenas, 2018) y corrobora la
5 reflexión de Luis Alberto de Cuenca. Sin embargo, se deben ignorar
6 las múltiples referencias y la reivindicación de influencias literarias
7 otorgadas a Pound, Shakespeare, Poe, u otros como Bram Stoker, que
8 el poeta/investigador apunta en su antología «*El cuervo*» y *otros poemas*
9 *góticos* (2010). Pongo como ejemplo el poema «Me acuerdo de Bram
10 Stoker» (2010: 69), cuando escribe:

11
12 *Alguien puso en mis manos una edición de Drácula,*
13 *la novela de Stoker, con prólogo de Pere*
14 *Gimferrer, mi maestro (junto con Pound, Cirlot,*
15 *Rubén Darío, Borges y muchísimos otros*
16 *nombres que ahora no vienen al caso).*

(vv. 6-10)

17
18 También se debe a Luis Alberto de Cuenca el prólogo a la edición
19 de *El Modernismo* (Cuenca, 2010b: 7-11). Se trata de un volumen que
20 recoge el temario académico impartido por Juan Ramón Jiménez en
21 la Universidad de Puerto Rico mientras su amada esposa, Zenobia,
22 estaba ingresada en el hospital. El curso vio la luz bajo la pluma de Jor-
23 ge Urrutia unos años antes, en su edición: *El Modernismo. Apuntes de*
24 *un curso* (1953) (Jiménez, 1999). Urrutia, poeta y catedrático coetáneo
25 de Luis Alberto de Cuenca, que también forma parte de estos poetas
26 novísimos que, tal y como señalan Jordi Gracia y Domingo Ródenas
27 (2011: 652), compaginan la labor de poeta con la de docente –tampoco
28 es la primera vez que se relacionan estos poetas (Miró, 1985: 6), ambos
29 estudiosos de la obra juanramoniana–, del mismo modo que lo hacía
30

1 Juan Ramón Jiménez tras el estallido de la Guerra Civil y su exilio
2 en el continente americano. Como precisa Luis Alberto de Cuenca
3 (2010b: 10-11):

4
5 En las páginas de estos apuntes de curso de un JRJ ya septuagena-
6 rio se aprende más que en todos los manuales juntos dedicados es-
7 pecíficamente al Modernismo, pues quien nos habla es uno de los in-
8 contestables protagonistas de un movimiento literario que aún tiene
9 voz y voto en nuestros días, y lo hace con un rigor y con un caudal de
10 conocimientos «ad hoc» verdaderamente asombrosos. Más de medio
11 siglo después, el Modernismo juanramoniano se revela como un hito
12 imprescindible en los estudios sobre la materia en cuestión y como
13 un lujo de lectura tanto para el admirador de Juan Ramón como para
14 todo aquel lector interesado en la poesía hispánica contemporánea,
15 tan rica en voces optimas y admirables.

16 En este prólogo elogioso para con la figura del poeta de Moguer,
17 Luis Alberto de Cuenca fija definitivamente su admiración hacia la
18 labor de Juan Ramón dentro del campo literario, no solo como es-
19 critor sino también como uno de los instigadores de la evolución de
20 la Historia de la Literatura. No cabe duda de que el propio Luis Al-
21 berto de Cuenca disfrutó del conocimiento impartido por Juan Ra-
22 món Jiménez en sus cursos sobre el Modernismo, unas experiencias
23 que el Andaluz Universal vivió en primera persona, y que no dejan,
24 sin embargo, de ofrecer una cierta visión subjetiva pero aguda de su
25 época. El legado juanramoniano perdura más de seis décadas después
26 de su muerte, razón por la cual resulta interesante indagar la huella
27 juanramoniana dentro de la poesía de Luis Alberto de Cuenca. Esto
28 es, desvelar otra faceta de la labor del poeta y investigador, a la vez
29 anclada en una tradición literaria a la que va mezclando y añadiendo
30 elementos de cultura actual.

LA HUELLA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
EN LA POESÍA LUISALBERTIANA

1
2
3
4 EN su estudio sobre *Juan Ramón Jiménez y el legado de la Modernidad*
5 (2017), Juan José Lanz se dedicó a mostrar la herencia poética que
6 dejó el Andaluz Universal tras su muerte, con un corpus extenso que
7 se detiene en la poesía de posguerra. En este acercamiento al legado
8 del onubense, cita a autores contemporáneos tales como a Ángel Gon-
9 zález, «uno de los autores en los que más claras son las referencias a
10 la obra de Juan Ramón», en boca del investigador (Lanz, 2017: 212);
11 a Francisco Brines, un autor que reivindicó su filiación poética; o a
12 Claudio Rodríguez, cuya evolución poética presenta ciertos paralelis-
13 mos con la última etapa de la obra juanramoniana (Lanz, 2017: 218 y
14 212). Siguiendo las pautas de José Ángel Valente en su estudio sobre
15 «Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo» (1994:
16 83-92), Lanz (2017: 212-222) propone unos ejes de estudio en cuanto
17 al legado de Juan Ramón Jiménez en la obra de autores posteriores:
18 «la poesía se concibe, así, como un modo de conocimiento, de intros-
19 pección, de revelación», así como el lenguaje poético, que se traduce
20 en una depuración de los artificios lingüísticos a favor de formas más
21 sencillas y de un paralelismo en la evolución de la escritura. Se añade
22 igualmente la noción de temporalidad poética y de autoconciencia.
23 Es decir, la influencia juanramoniana se revela por medio de un sabio
24 equilibrio entre la materia, o sea los temas elegidos (amor, misticismo,
25 tiempo, etc.), y la forma de expresar dicho contenido: el lenguaje, en-
26 tre tradición y modernidad, entre lo culto y lo dedicado a la «inmensa
27 minoría» como diría Juan Ramón Jiménez. Según Lanz (2017: 222),
28 su huella se ve, lógicamente, eclipsada por influencias poéticas más
29 contemporáneas:

1 Es cierto que entre los poetas que comienzan a publicar en la se-
2 gunda mitad de los años sesenta y primeros setenta la presencia juan-
3 ramoniana queda diluida entre otras más ostensibles y visibles, como
4 la de T.S. Eliot, Octavio Paz, Ezra Pound, Aleixandre, etc. [...] Pero
5 su huella es perceptible también en la obra de Antonio Colinas, Diego
6 Jesús Jiménez, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, y
7 otros poetas. Es evidente que la presencia juanramoniana resulta in-
8 soslayable. [...] Estos poetas [...] fundan ya un paradigma nuevo [...].

9 Este nuevo modelo creado por los poetas novísimos de la Gene-
10 ración de 1968, de los que Luis Alberto de Cuenca forma parte, es lo
11 que nos interesa examinar a la hora de rastrear la presencia de Juan
12 Ramón Jiménez en la poesía luisalbertiana, asociando siempre el fon-
13 do y la forma. Por esta razón, se tiene que definir, primero, cuáles son
14 los rasgos buscados en la escritura de Luis Alberto de Cuenca que se
15 podrían identificar como herederos de la poesía juanramoniana, ya
16 que, según Lanz (2018: 70-71):

17 La noción de fuente o influencia implica una idea de filiación del
18 nuevo texto con alguno precedente que le sirve de origen y sin el cual
19 difícilmente puede ser comprendido éste. A la par, el nuevo texto re-
20 flecta un respecto reverencial por aquel que le sirvió de fuente u origen,
21 incluso aunque pretenda parodiarlo. La noción de fuente o influencia
22 lleva implícita la idea de autoridad y, por lo tanto, el respeto por la
23 obra de origen, con respecto a la cual el nuevo texto establece una
24 clara relación de filiación.

25 Si me centro en la forma, esta parte de la obra luisalbertiana cum-
26 ple unas pautas pertenecientes a la poesía de la experiencia, que, como
27 recuerda Siles (1994: 7-8), se caracteriza, entre otros aspectos, por la
28 complicidad con el lector, la voluntad de escribir de manera sencilla,

1 la referencia a temas cotidianos y urbanos. Y Lanz (1994b) añade otro
2 elemento: el juego con la ficción autobiográfica. Ahora, con respecto a
3 las temáticas que se hallan en la producción de Luis Alberto de Cuen-
4 ca, Sáez (2018b: 13) hace un balance de los asuntos tratados: la poesía
5 amorosa, a veces con «invitaciones eróticas» y otras con decepciones
6 amorosas, reflexiones morales, poesía épica, elogios, lamentos elegía-
7 cos y funerales, y meditaciones espirituales tendiendo a religiosas.

8 Como la imitación es la forma más sincera de admiración, la huela
9 lla juanramoniana en la poesía luisalbertiana se capta por medio del
10 pastiche modernista. Como aclara Lanz (2018: 72), valiéndose de una
11 definición de Fredric Jameson (2001: 38):

12 El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar
13 o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lengua-
14 je muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las
15 segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico,
16 carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal
17 que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana
18 normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía,
19 una estatua ciega.

20 En este caso, el pastiche, según Luis Alberto de Cuenca, se despoja
21 de su contenido satírico, se aleja de la parodia y se convierte más bien en
22 un homenaje hacia el poeta de Moguer. Un ejemplo de ello se halla en
23 el poemario *La caja de plata* de 1985, en un poema titulado «Nocturno»:

24 *Apagaste las luces y encendiste la noche.*
25 *Cerraste las ventanas y abriste tu vestido.*
26 *Olía a flor mojada. Desde un país sin límites*
27 *me miraban tus ojos en la sombra infinita.*

1	<i>¿Ya qué olían tus ojos? ¿Qué perfume de oro</i>	
2	<i>y de agua limpia y pura brotaba de tus párpados?</i>	
3	<i>¿Qué invisible temblor de cristales de fuego</i>	
4	<i>agitaba la seda lunar de tus pupilas?</i>	
5	<i>Recamaste la almohada con hilos de azabache.</i>	
6	<i>Tejiste sobre el sueño un velo de blancura.</i>	
7	<i>Eras la rosa pálida tiñéndose de rojo,</i>	
8	<i>la rosa de veneno que devuelve la vida.</i>	
9	<i>La blusa, el abanico, una pluma violeta,</i>	
10	<i>el broche con la perla y el diamante en el pecho.</i>	
11	<i>Todo abierto y en paz, transparente y oscuro,</i>	
12	<i>sin dolor, navegando rumbo a tus manos frías.</i>	
13	Antes de su publicación en <i>La caja de plata</i> , punto de partida de	
14	una poética con «línea clara», como señala Iravedra (2007: 379-384),	
15	el poema «Nocturno» fue publicado en la sección «Homenajes» de	
16	<i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> (1981: 127), volúmenes dedicados a Juan	
17	Ramón Jiménez. No obstante, como evoca Lanz (2018: 93), citando	
18	a Martínez Fernández (2001: 93-113), «lo habitual en los textos lui-	
19	salbertianos es que la cita se incorpore al texto de modo natural, sin	
20	ninguna marca, con lo que queda asumida e interiorizada por el texto,	
21	de modo que el receptor solo cuenta con su competencia poética para	
22	actualizar el hipotexto en la lectura».	
23	El poema iba acompañado del epígrafe siguiente: «Aunque te va-	
24	yas, quedas, perfumada en el aire». Reproduzco aquí el poema origi-	
25	nal de Juan Ramón Jiménez:	
26	<i>Todo lo tuyo, ¡como huele! —¿a qué?, ¿a celinda?—,</i>	
27	<i>¡un aroma tan nuevo, tan de fruta, tan suave!,</i>	
28	<i>huelen hasta tus ojos celestes, de cristal</i>	
29	<i>húmedos de nostalgias que quieren ausentarse...</i>	
30		

<i>La rosa que me das huele a tu mano fría</i>	1
<i>más que a ella misma; el libro... mi corazón sabe</i>	2
<i>por qué hojas ha estado la gracia de tus dedos;</i>	3
<i>aunque te vayas, quedas, perfumada, en el aire...</i>	4
<i>¡Oh la almohada dulce, que tus cabellos claros</i>	5
<i>recamaron de un oro luminoso, inefable!,</i>	6
<i>¡oh tus sortijas líricas, irisadas de mundos,</i>	7
<i>que tienen una esencia tuya en cada diamante!</i>	8
<i>¡Mi propio corazón huele a tu corazón</i>	9
<i>y esparce, mientras late, el olor de tu sangre!,</i>	10
<i>el agua del estío huele a tus brazos malvas</i>	11
<i>... y parece que vienes cuando cae la tarde...</i>	12
(Jiménez, 2005: 1280)	13
	14
	15
El verso elegido por Luis Alberto de Cuenca es el octavo del poema	16
XVIII de la sección «Voz de seda», de <i>Laberinto</i> (Lanz, 2018 [2006]:	17
179). En este poemario, cada parte va dedicada a una mujer diferente,	18
y «Voz de seda» se abre con estos versos para Natalia (la hija de Ma-	19
nuel Bartolomé Cossío y esposa de Alberto Jiménez Fraud): «Soñando	20
en Natalia que / bajo el oro en rizos del cabello cortado, llevaba al aire	21
una fresca nuca rosa» (Jiménez, 2005: 1268). Del mismo modo, con	22
respecto a las influencias juanramonianas en la poesía de Luis Alberto	23
de Cuenca, Lanz subraya que los dos primeros versos del último cuar-	24
teto luisalbertiano («La blusa, el abanico, una pluma violeta, /el bro-	25
che con la perla y el diamante en el pecho» (vv. 13-14)), parecen evocar	26
el poema X de la misma sección de <i>Laberinto</i> : «¡Estas cosas que huelen	27
a mujer! Abanicos / que se dan una noche de abandono, pañuelos, /	28
sortijas que han tenido nardos entre su oro, / rosa descoloridas, arran-	29
cadas de un pecho» (vv. 1-4).	30

1 El poema «Nocturno», en *La caja de plata*, cierra el ciclo de «El
2 puente de la Espada», cuya temática gira en torno al amor y sirve
3 de balance temático al conjunto de poemas anteriores: recopila la
4 fragancia, las lágrimas, la fuerza motriz de la vida, y la vuelta a la
5 calma después de la tormenta amorosa, o sea de la entrega (Lanz,
6 2018 [2006]: 45). La temporalidad del amor se mueve al ritmo de los
7 días: con «Amour fou», empieza de día y se acaba por la noche con
8 «Nocturno». Sin embargo, el amor fracasa por su constante proyec-
9 ción hacia el pasado, la nostalgia que tanto se desvela en la poesía
10 de la primera etapa juanramoniana. En cambio, en la primera parte
11 del poemario *Laberinto*, en un ambiente con claras reminiscencias
12 de Bécquer, como recalca Carlos Martín Aires (2005: 1256) en su
13 introducción a la obra, el amor puro y sensual forma parte de una
14 atmósfera mágica, unas ensoñaciones repletas de elegancia espiri-
15 tual, interrumpidas, al final, por la melancolía, una vuelta dolorosa
16 a la realidad mediante la toma de conciencia del poeta: la mujer
17 amada ya no está presente. Conviene recordar, además, que toda
18 una sección del poemario juanramoniano *Arias tristes* (1903) se titula
19 «Nocturnos».

20 En «Amour fou», igualmente, se podría evocar otra referencia in-
21 tertextual: la historia de Florecita (poema XXV) de *Rimas* (1902). Ba-
22 sada en hechos históricos del siglo XVI, la leyenda de Florecita cuenta
23 el amor no correspondido de la mujer epónima con el futuro rey de
24 Francia, Enrique IV. Después de la consumación, el hombre perdió
25 todo interés por la muchacha, y ésta, inconsolable, se arrojó al agua en
26 señal de desesperación (Giuliana, 2016). Tanto Juan Ramón Jiménez
27 como Luis Alberto de Cuenca se valen de referencias medievales ac-
28 tualizadas. En el primer caso, se trata de una historia oída durante su
29 estancia en Francia; en el segundo, el mundo medieval se mezcla con
30 el surrealismo de André Breton (Lanz, 2018 [2006]: 38).

1 El amor, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, es, quizá, la
2 temática que más se repite en su obra, así como también la usaron
3 Juan Ramón Jiménez y todos los poetas anteriores anclados en la
4 tradición de la poesía amorosa. Efectivamente, «si la poesía de Luis
5 Alberto de Cuenca fuera un cóctel, se llamaría “Laberinto de amor”»
6 (Cantizani, 2013: 14):
7

8 Amor gastronómico, nocturno, filológico, erótico, cinematográfi-
9 co, humorístico, necrófilo, clásico, de aventuras, caballeresco, mitoló-
10 gico, doméstico, de madrigales, en el desayuno, amor por los tebeos,
11 detectivesco, occidental, oriental... Todos bajo una clarísima pasión
12 estética común, escrita sin límites ni códigos confusos, una galaxia
13 enamorada de poemas como estrellas [...]. (Cantizani, 2013: 12)
14

15 El propio poeta reivindica la omnipresencia de la temática amoro-
16 sa, por la que quiere pasar a la posteridad. Deja constancia de ello en
17 «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo»
18 (2015: 29):
19

20 Yo creo que las pocas gentes que me recuerden en un futuro próxi-
21 mo —porque en un futuro remoto solo el olvido nos espera a todos—,
22 lo harán pensando en mí como poeta del amor, ese disfraz amargo de
23 la pulsión erótica que los líricos griegos inventaron y que tanto éxito
24 posterior ha tenido en la vida cotidiana de Occidente.
25

26 Escribir sobre la mujer amada, según él, funciona como una vía
27 de escape. La poesía, la vertiente quizá más introspectiva e íntima
28 en la escritura, permite, a la vez, desahogarse y también comprender
29 mejor los sentimientos que uno atraviesa. Así lo expresa Luis Alberto
30 de Cuenca en el mismo texto:

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

Escribir sobre lo que uno siente cuando está enamorado (o cuando finge estarlo) resulta siempre muy rentable desde el punto de vista temático y, a la vez, es un agente terapéutico de primer orden, pues consigue, la mayor parte de las veces, que las llagas sentimentales dejen de sangrar o que sigan sangrando, pero con menos ganas, sin echar a perder del todo nuestro amor a la vida y nuestra autoestima. Los psicólogos son proclives a encargar a sus pacientes que pongan por escrito sus sentimientos a fin de ordenar la mente, restañar heridas y buscar soluciones —siempre provisionales— al problema de la existencia humana. En todo caso, la escritura desempeña un papel protector ante las embestidas del sufrimiento. Y más la poesía, que hunde sus raíces en lo más hondo de nosotros mismos.

Un trabajo comparativo de cada una de las temáticas que he evocado entre Juan Ramón Jiménez y Luis Alberto de Cuenca merecería un estudio que desborda los límites aquí impuestos. Basta un ejemplo para evidenciar la relación en base a la temática amorosa, como se puede ver en el poema «La mujer» (*Los retratos*, 1971), digno de los versos más carnales y eróticos juanramonianos de *Libros de amor* (Jiménez: 2007), o de *Laberinto* (Jiménez: 1982 [1913]), en el que el personaje femenino parece recién salido de un cuadro de Ingres:

*De los baños venía,
de los baños.
[...]
Desnudaba sus ojos,
respiraba despacio,
se acercaba.
La sangre de sus pezones
acumulaba llantos rojos.
Traía con ella un cuerpo
que casi no la rodeaba [...]*

(vv. I-II)

CONCLUSIONES

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

DESPUÉS de este acercamiento al amplio conocimiento de la obra juanramoniana que se le puede atribuir a Luis Alberto de Cuenca, he descartado paralelismos entre sendas trayectorias por escritores y académicos, que han reflexionado sobre su vida y obra, que han operado un cambio de escritura, para diseminar posteriormente elementos de ficción autobiográfica en su poesía. A esto hay que añadir también las influencias de la poesía anglosajona, aspecto que nunca ha sido demasiado atendido en el caso de la poesía luisalbertiana.

La admiración literaria de Luis Alberto de Cuenca no podía dejar pasar por alto a un poeta que contribuyó a cambiar la Historia de Literatura, como es el caso de Juan Ramón Jiménez. Esta selección de ejemplos presentados con respecto a la temática amorosa es la muestra de otro aspecto de este autor polifacético: la importancia de la tradición literaria (a través del pastiche) en la obra luisalbertiana, tanto en la poesía como en la investigación, o, como afirma Lanz (2018: 98): «la constitución de un diálogo intertextual absoluto, donde, a cada paso, resuenan las voces de la literatura, de la cultura». Y en este caso, resuena la honda voz vibrante de Juan Ramón Jiménez.

BIBLIOGRAFÍA

CANTIZANI, Lara, «Amor sin barreras (buceando con una escafandra como lupa» en *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor*, Sevilla, Renacimiento, 2013, pp. 9-26.
CUENCA, Luis Alberto (de), «Nocturno» en *Cuadernos hispanoamericanos*, 376-378, 1981, p. 127.

1 —, «Mi Juan Ramón Jiménez», Aula de Cultura ABC, Fundación Vo-
2 cento, 02/02/2006 [En red].

3 —, «*El cuervo*» y otros poemas góticos, Madrid, Reino de Cordelia, 2010.

4 —, «Prólogo» a *El modernismo*, Madrid, Visor Libros, 2010b.

5 —, «*Su nombre era el de todas las mujeres*» y otros poemas de amor y desa-
6 mor, Sevilla, Renacimiento, 2013.

7 —, «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mis-
8 mo», en *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI: Actas del*
9 *L Congreso Internacional de la AEPE*, ed. M.^a P. Celma Valero, M.^a
10 J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez, Burgos, Universidad
11 Isabel I de Castilla, 2015, pp. 29-40.

12 —, *Poesía, 1979-1996*, ed. J. J. Lanz, 4.^a ed. Madrid, Cátedra, 2018 [2006].

13 ECHÉVARRI, Diego, «Entrevista a Luis Alberto de Cuenca», *La Grieta*,
14 26/01/2016 [En red].

15 GIULIANA, Virginie, «“L’azur sonneur”, ecos de *Les Illuminations* en la poe-
16 sía de Juan Ramón Jiménez», *Philologie im Netz*, 2016, s.p. [En red].

17 GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad, «El Diario de un poeta recién casado,
18 “punto de partidas” entre dos mundos: la ausente presencia de Ezra
19 Pound», *L’Entre-deux*, 4.2., 2018, s.p. [En red].

20 GRACIA, Jordi, Ródenas, Domingo, *Historia de la literatura española*, 7.
21 *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica,
22 2011.

23 IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor Libros,
24 2007.

25 JAMESON, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 2001.

26 JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Eternidades*, ed. V. García de la Concha, Madrid,
27 Taurus, 1982.

28 —, *Laberinto*, ed. H. T. Young, Madrid, Taurus, 1982.

1 —, *Alerta*, ed. J. Blasco, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983.

2 —, *Ideología. Metamorfosis, IV*, ed. A. Sánchez Romeralo, Barcelona,
3 Anthropos, 1990.

4 —, *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. J. Urrutia, Madrid, Visor
5 Libros, 1999.

6 —, *Obra poética*, eds. J. Blasco y T. Gómez Trueba, Madrid, Espasa-
7 Calpe, 2005, vol. I.

8 —, *Libros de amor*, ed. J. A. Expósito Hernández, Ourense, Linteo, 2007.

9 —, *El Modernismo*, prólogo de L. A. de Cuenca, Madrid, Visor Libros,
10 2010.

11 LANZ, Juan José, «La literatura como representación en *Poesía* (1970-
12 1989), de Luis Alberto de Cuenca» en *La llama en el laberinto: poesía*
13 *y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extre-
14 madura, 1994a, pp. 159-171.

15 —, «Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *La*
16 *llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida,
17 Editora Regional de Extremadura, 1994b, pp. 123-157.

18 —, *Juan Ramón Jiménez y el legado de la modernidad*, Barcelona, Anthro-
19 pos, 2017.

20 —, «Introducción» en L. A. de Cuenca, *Poesía, 1979-1996*, 4.^a ed., Ma-
21 drid, Cátedra, 2018 [2006], pp. 9-143.

22 —, «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Al-
23 bert de Cuenca» en *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de*
24 *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
25 pp. 67-103.

26 MARTÍN AIRES, Carlos, «Prólogo» a *Laberinto*, en J. R. Jiménez, *Obra*
27 *poética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pp. 1251-1261.

28 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enríque, *La intertextualidad literaria*, Ma-
29 drid, Cátedra, 2001.

1	MIRÓ, Emilio, «Desde el culturalismo y la metapoesía: Luis Alberto de	
2	Cuenca y Jorge Urrutia», <i>Ínsula: revista de letras y ciencias humanas</i> ,	
3	468, 1985, p. 6.	
4	RICO, Francisco (ed.), <i>Historia y crítica de la literatura española. IX. Los</i>	
5	<i>nuevos nombres: 1975-1990</i> , Barcelona, Crítica, 1992.	
6	SÁEZ, Adrián J. (ed.), «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis	
7	Alberto de Cuenca», en « <i>En el centro de Europa están conspirando</i> »:	
8	<i>Homenaje a Jorge Luis Borges</i> , coord. J. Llamas Martínez, Torino,	
9	Università degli Studi di Torino, 2018a, pp. 101-120.	
10	—, <i>Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuen-</i>	
11	<i>ca</i> , Sevilla, Renacimiento, 2018b.	
12	SILES, Jaime, «Última poesía escrita en castellano: rasgos distintivos de	
13	un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», en	
14	<i>La poesía nueva en el mundo hispánico</i> , Madrid, Visor Libros, 1994,	
15	pp. 7-32.	
16	VALENTE, José Ángel, «Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del	
17	medio siglo» en <i>Las palabras de la tribu</i> , Barcelona, Tusquets, 1994,	
18	pp. 83-92.	
19	VÉLEZ-SAINZ, Julio, «DNA y ADN: Contornos anglófonos de Luis Alber-	
20	to de Cuenca», en « <i>Haré un poema de la pura nada</i> »: <i>intertextualidad</i>	
21	<i>en Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevi-	
22	lla, Renacimiento, 2019, pp. XX-XX.	
23		
24		
25		
26		
27		
28		
29		
30		

LA DEVOCIÓN POR CIRLOT DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

ANTONIO RIVERO TARAVILLO

UNA de las características de la poesía de Luis Alberto de Cuenca es su fidelidad a ciertos temas mantenida a lo largo de los años, no importa el tratamiento que les dé. Y una de esas lealtades férreas es la que profesa al poeta —y muchas cosas más— Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), indiscutible autor de cabecera, con quien comparte mucho. Él mismo ha destacado a menudo esta posición preeminente. Lo hizo en una reciente entrevista (2017); allí, en «La épica persiste», Luis Alberto responde sobre las lecturas que propiciaron el cambio de rumbo perceptible en su obra a partir de 1985: «La lectura de la obra poética de Juan Eduardo Cirlot, Borges y Gil de Biedma», escribe, «fueron importantísimas. Conocía desde la adolescencia a esos autores, pero fue a finales de los 70 y comienzos de los 80 cuando empezaron a influir en mí (*La caja de plata* fue escrita entre 1979 y 1983) y contribuyeron decisivamente a mi giro estético» (2017).

En otra conversación, esta vez con Loquillo y Alberto Ojeda, y refiriéndose a la sintonía existente entre el cantante y él mismo, Luis Alberto declaró: «A Loquillo le encantan Cirlot y Gil de Biedma, que son mis dos poetas favoritos y que han sido muy importantes en mi evolución poética. También el primer Gimferrer, el de *Arde el mar* y

1 *La muerte en Beverly Hills*, que me parece su mejor libro» (2011)¹. En
2 un recorrido personal («La alegre brisa de la literatura», 2013), recuerda
3 algunos de los «maestros inmediatos» de los «desatinos» de la Genera-
4 ción del 68, que en su caso se traduce en Juan-Eduardo Cirlot y Pere
5 Gimferrer, «dos grandes obsesiones poéticas»; y sigue explicando el
6 contacto con su obra:

7
8 pasé con una bolsa inagotable en la que iba metiendo los elementos
9 que me interesaban, que eran prácticamente todos, para luego sacar-
10 los, desplegarlos encima de la mesa y mezclarlos en otra proporción,
11 presuntamente original, creyendo que eran míos desde siempre y que
12 era yo quien los había descubierto. (2013: 14)

13 Se podrían rastrear declaraciones similares. Basten estas para si-
14 tuar a Cirlot en el pedestal que le corresponde en las devociones lui-
15 salbertianas.

16 ¿Qué era lo que había podido leer de Cirlot en aquellas fechas?
17 Aunque lo conocería al principio como historiador del arte y como
18 autor del singular *Diccionario de símbolos* (1958), pues esos eran los
19 libros suyos que más circulaban, lo primero que leyó fue *Poesía de J. E.*
20 *Cirlot (1966-1972)*, al cuidado de Leopoldo Azancot, volumen de 1974
21 en el que el propio Cirlot estuvo implicado en la fase final de su vida,
22 ya enfermo de cáncer. En conversación con el autor de este artículo,
23 Luis Alberto da casi por seguro que adquirió un ejemplar en la librería
24 de Editora Nacional poco después de salir el libro, pero a diferencia
25 de Luis Antonio de Villena, compañero del Colegio del Pilar y amigo
26 desde entonces, no llegó a cartearse con Cirlot ni recibió nada de él,
27 aunque con el tiempo haya reunido una completa colección de sus pri-

29
30 1. *El Cultural* publicada el 3-10-2011.

1 meras y raras ediciones. También, recuerda, lo leyó casi simultánea-
2 mente en el número que le dedicó la revista burgalesa *Artesa* (20, 1973).

3 No era hasta entonces apenas conocido Cirlot como poeta, más
4 allá de alguna presencia en antologías. De ello fue responsable en bue-
5 na parte el propio Cirlot, pues llevaba años publicando su poesía en
6 ediciones de autor, con tiradas cortísimas al alcance de muy pocos.

7 Un segundo hito fue en el invierno de 1979-1980 el número doble
8 5-6 de la revista *Poesía*, dirigida por Gonzalo Armero. El mismo nú-
9 mero en que Luis Alberto de Cuenca publicaba el artículo «La poesía
10 del lenguaje» dedicó un dossier al autor del ciclo *Bronwyn*. No a otro
11 sino al propio Luis Alberto de Cuenca, al proponérselo a Armero, es a
12 quien se debe este homenaje donde, con selección y nota de Victoria y
13 Lourdes Cirlot, hijas del poeta, se recuperaban versos de este, aforis-
14 mos y páginas ensayísticas; allí se incluía el poema por el que en varias
15 ocasiones, y más que justificadamente, ha mostrado predilección Luis
16 Alberto de Cuenca: «Momento». Esta composición condensa mucho
17 de lo que Cirlot fue y sintió. La adopción por parte de Luis Alberto
18 del poema como una suerte de divisa o talismán (lo incluyó en su li-
19 bro *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, 2017: 408-410 junto
20 con un comentario que ha repetido, con leves modificaciones, aquí
21 y allá) solo puede hablar de una honda intimidad e identidad entre
22 ambos, sin perjuicio de los múltiples aspectos que puedan separarlos.
23 Luego Cirlot entraría en el catálogo de la editorial Cátedra merced a
24 la antología de Clara Janés (1981). Esa inclusión en la colección Letras
25 Hispánicas le otorgaba ya la condición de clásico contemporáneo. La
26 panorámica cubría el conjunto de su obra (no se ceñía como Azancot
27 al periodo final) y mostraba sus diferentes registros y la deslumbrante
28 senda hasta la postrera descomposición del lenguaje. La ilustración
29 de cubierta, habiendo para ello muchas posibilidades, no podía estar
30 mejor elegida: se trataba del cuadro de Waterhouse *La dama de Shalott*

(1888), lienzo que representa esa feminidad feérica que tanto obsesionó a Cirlot (y a Luis Alberto de Cuenca, que llegaría a publicar en su libro de 1978 *Museo* una traducción del poema de Tennyson que inspira el cuadro del prerrafaelista).

Veamos a lo largo de la obra poética del autor de *La caja de plata* (1985) las concomitancias con el de *El palacio de plata* (1955). Lo medieval y lo germánico, dos ejes de lo cirlotiano tanto en lo temático como en lo formal, ya apuntaban en *Los retratos* (1971), pero es este un libro aún primerizo, amén de breve, que el autor ha descartado reeditar con el conjunto de su obra (*Los mundos y los días*, 1989 y sucesivas ediciones). *Elsinore* (1972) ostenta un título shakespeariano, interés no solo de Luis Alberto de Cuenca sino también de Cirlot, autor de *Hamlet* (1969) y gran admirador de sir Laurence Olivier, con quien llegó a cruzar algunas cartas. Cirlot llegó a obsesionarse con la figura de Ofelia, y la famosa interrogación de Hamlet la transformó en un torturante «Ser y no ser» en el epígrafe de *Hamlet* (1969). En «Nártex» hay «un inmenso palacio-fortaleza medieval», que recuerda al que es escenario del drama de Shakespeare, y aparece Ofelia. A continuación, «Envío» porta una cita con espada (arma tan importante en Cirlot), «Vencida de la edad sentí mi espada» (Quevedo), y se incluye en el cuerpo del texto, en cursiva, el famoso comentario de Hamlet: «*Something is rotten in the state of Denmark*». También la «Nota explicativa» de *Elsinore* se cierra con una línea de *Hamlet* («*To have seen what I have seen, see what I see*»). Muchos años después, el príncipe de Dinamarca aparecerá también al final de «Diálogo amoroso», de *Bloc de otoño* (2018). Cirlot fue además un apasionado de *Ricardo III* (1955), película de Olivier que vio al menos una triada de veces. En el monarca inglés halló una correspondencia con el faraón Akhnatón (o Akenatón) y consigo mismo.

El anagrama ARIT, proa del libro, es juego con el nombre de Rita, el amor juvenil de Luis Alberto, como jugará Cirlot con el de Bronwyn

en algunas entregas del ciclo dedicado a ella o en *Inger, permutaciones*. En conversación conmigo, ha confesado que del barcelonés le interesa mucho la poesía permutatoria y el *Homenaje a Bécquer* (1954/1968) más convencional, porque aún se conserva ahí el sentido, a diferencia de otros experimentos.

¿Pero quién es Bronwyn? Que sea el mismo Luis Alberto de Cuenca quien nos lo cuente. En *Centuria, poemas del siglo xx escogidos por 140 lectores*, escribe:

Tendría Cirlot cuarenta y tantos años cuando vio una película de Franklin J. Schaffner —el director de *El planeta de los simios*— que en su versión española se titulaba *El señor de la guerra* («The Warlord»). Aparecía en ese film una chica bárbara, en todos los sentidos, de la que se enamoraba Charlton Heston, que era un caballero normando que andaba de guardia por la frontera con los salvajes frisios, a cuya tribu pertenecía la chica, que se llamaba Bronwyn en la película y Rosemary Forsyth en la realidad. Parece que Cirlot vio en ella una representación paradigmática de la Gran Diosa, o de la Diosa Blanca, o del Eterno Femenino, o de como demonios se llame eso, y se dedicó a dedicarle libro de versos tras libro de versos. (2003: 143)

«Angélica en la isla del llanto» (*Elsinore*) parte de Ludovico Ariosto y contiene pasajes medievalizantes como este: «Persígueme, corza sombría. Oblicua reina, espérame. Resuenan en mis ojos los olifantes del deseo». Otro poema, «Amor y muerte en Calímaco de Cirene» (*Elsinore*) hace algo tan luisalbertiano como fundir tradiciones y contextos disímiles, en este caso pasando de lo griego a lo escandinavo: «Alguien relacionó el Yggdrasil con tu cuerpo», o «Brazo armado de Ishtar, rey poderoso, cárcel de Odín, tierno fantasma en el paraíso». «La chica de las mil caras» es otra forma de dirigirse al eterno femenino, uno de los temas recurrentes de ambos poetas: «Por las noches

1 me enseñas el universo: hoy han sido las costas de Islandia, la *Edda*
2 de Snorri y la promesa de Winland». No quedan las afinidades en los
3 asuntos y temas. También juega con paronomasias, tan del gusto de
4 Cirlot, así cuando en el poema «Roland ofrece a Aude, y no a Du-
5 rendal, como homenaje el último de sus pensamientos» tañe la casi
6 homofonía: «ocaso de símbolos y címbalos» (v. 25).

7 El Medievo está presente en «Jaufré Rudel», poeta al que tradujo
8 a la vez que a Guillermo de Aquitania. Aun siendo amante de lo me-
9 dieval, Cirlot trató poco a los trovadores, más germánico y céltico él,
10 pero en sus últimos años tuvo una experiencia turbadora en uno de
11 sus dos viajes a Carcasona, y escribió el poema «Amor cátar» (1971).
12 Están asimismo «In the Days of King Arthur» y «Lancelot», que se de-
13 clara «En homenaje a Chrétien de Troyes». «Bergthora» adopta como
14 título el nombre de la esposa del protagonista de *La saga de Njal*. En
15 «Marooned» pasa de las sagas islandesas a lo céltico y escribe: «Venías
16 de los *Mabinogion*», (en la «nota explicativa», Luis Alberto de Cuenca
17 dice que también hay aquí influencia de Geoffrey de Monmouth, que
18 es como se recordará el autor de *Historia regum Britanniae*, libro tra-
19 ducido por él mismo (1984) y que se convirtió en piedra angular de las
20 informaciones sobre el rey Arturo).

21 *Scholia* (1978) se abre con «Traum des Waldes», «en homenaje a
22 los pueblos germánicos» (epígrafe). Son numerosas aquí las alusiones
23 a personajes de la mitología germánica o de los cómics que recrean
24 muy libremente la céltica o el mundo bárbaro. Así sucede en varios
25 poemas de *La caja de plata* (1985): Hagen (personaje del *Cantar de los*
26 *Nibelungos*) se asoma a «Encuentro del autor con Fernando Arozena»,
27 o Conan (creación de Robert E. Howard) a «Isabel»; en «La película»
28 leemos: «Günter en los brazos de Brunilda» (v. 9). El tema de los Ni-
29 belungos, al igual que el de Roldán, fue uno de los que tomó Cirlot
30 para su poesía. En 1971, Cirlot publicó en la revista *Poesía Hispánica*

1 sendas composiciones dedicadas a esos referentes literarios. Sin em-
2 bargo, Luis Alberto no las leyó (a pesar de que esa revista dirigida por
3 José García Nieto, primero con el título de *Poesía Española*, fue la pri-
4 mera en la que publicó sus versos, excepción hecha de *Soy Pilarista*, la
5 publicación del colegio.) En 1970, además, Cirlot compuso un poema
6 de unas veinte cuartillas titulado *Nothung* (nombre de la espada de Si-
7 gfrido), que como tantos otros versos suyos destruyó. En el poema, un
8 hombre veía una película con una mujer viking y, muy nihilistamente
9 se equiparaba el nombre de la espada con la palabra inglesa *Nothing*.
10 Al año siguiente publicaba «Romance de la segunda muerte de Bal-
11 dur» (uno de los dioses nórdicos). (2016c: 210-211).

12 En el mismo libro, «La tristeza» es un homenaje a «Momento»,
13 donde Cirlot hablaba de su propia tristeza atravesando el tiempo². He
14 aquí el final de la séptima estancia cirlotiana:

15
16 *Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis*
17 *campañas contra Lúculo, Pompeyo o Sila,*
18 *y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los*
19 *tiempos románicos,*
20 *y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el*
21 *siglo XI*
22 *regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.*
23 *Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en*
24 *Egipto vendedor de caballos,*
25 *ya era un hombre conocido por «el triste».*

(vv. 18-23)

26
27 Y aquí, «La tristeza» de Luis Alberto:

28
29
30
2. Es una relación ya apuntada de pasada en León (2018: 21).

1 *Cuando Shakespeare murió, ya estaba triste.*
2 *Cuando la Armada naufragó mis ojos*
3 *habían naufragado ya en su daño.*
4 *A Marlowe lo enviaron al infierno*
5 *y ya mi corazón estaba roto.*
6

7 No será la única deuda explícita con Cirlot en *La caja de plata*.
8 Abriendo el libro, está la cita «Esta calma sin manos, este cuerpo / ya-
9 cente, sin piernas, debatiéndose», perteneciente a *Oda a Igor Strawins-*
10 *ky y otros versos* (1944)³.

11 *El otro sueño* (1987) continúa con la tendencia, ya nunca abandona-
12 da. Lanz (2006: 229) relaciona los versos de «La noche blanca» «Qué
13 blanca está la noche del placer. Cómo invita / a cambiar estas manos
14 por garras de pantera» (vv. 5-6) con otros de «Anahit» de Cirlot. Per-
15 sisten la mitología nórdica y los ecos del mundo bárbaro: «Los gigan-
16 tes de hielo» (que fue también título de una antología de Luis Alberto
17 publicada en México, 1994), «Sonja la Roja» (personaje de Howard,
18 integrado en las aventuras de Conan) y «Gudrúnarkvida» (inteligente
19 y atrevida reelaboración de un pasaje de la *Edda Mayor*). «Este aroma
20 no es tuyo» tiene, por su parte, un aire muy cirlotiano cuando habla
21 de la guerra medieval:

22
23 *Tan sólo es el aroma de la sangre vertida*
24 *entre las páginas de un libro*
25 *sobre la guerra en la Edad Media.*
26 *Llevo toda la tarde sumergido*
27 *en ese olor de fiesta y de coraje.*

28 (vv. 6-10)

29
30 3. Ver Letrán (2005: 60).

1 «El crucifijo de los invasores» hace de nuevo alusión al fresno Ygg-
2 drasill y al dios Odín. Aparece aquí dos veces por otra parte una pala-
3 bra muy cara a Cirlot: «runas».

4 La primera sección de *El hacha y la rosa* (1993) se titula «La Diosa
5 Blanca», y hay en ella un poema titulado «Eterno femenino» y otro
6 «Preguntas a la Diosa Blanca». En «Un amor imposible» aborda lo
7 heroico: «mi vida quiere ser lo que llamaba Bowra / “The pursuit of
8 honour through risk”» (vv. 4-5), lema que no habría despreciado Cir-
9 lot. Volviendo a lo provenzal, hallamos también la bastante fiel versión
10 «Sobre un poema de Bertran de Born».

11 *Por fuertes y fronteras* (1996) ostenta la dedicatoria «Para Bronwyn,
12 que ha vuelto de las estrellas». En «Voces» hay un eco del papel des-
13 tructor de la mujer, con un nihilismo cirlotiano: mujeres que inte-
14 rumpen su sueño «diciéndome con voces góticas y terribles: / “Somos
15 nosotras. Ven. Las mismas que te amaron. / Ven a la nada. Ven a la
16 basura”» (vv. 4-6). En el poema «Recaída», el sujeto poemático planea
17 una «cita en el paraíso las próximas seis horas», y esta es una de las
18 delicias que ofrece: «Leeremos en voz alta (Cirlot, Pessoa, Borges)» (vv.
19 1 y 5). Lanz (2006: 425) apunta sobre la sección «La flor azul» que Cir-
20 lot señala en su *Diccionario de símbolos* que «la flor azul es el símbolo
21 legendario del imposible, probable alusión a un centro como el Graal
22 y otros símbolos similares. Ginebra y Lanzarote se mencionan en «Voy
23 a escribir un libro» (vv. 8-9). Lo griaresco y artúrico, ya lo hemos visto,
24 conforman junto con otros elementos el mundo de Luis Alberto de
25 Cuenca, no en vano este es autor de libros como *Necesidad del mito*
26 (1976) y *El héroe y sus máscaras* (1991).

27 El poema «Europa» homenajea a Julio Martínez Mesanza, muy
28 cirlotiano en la visión política de una Europa decadente, y que podría
29 interpretarse en clave tan políticamente incorrecta, si se lee como un
30 alegato contra la Europa que surge en 1945, que el poeta lo suprimió de
la reedición de *La caja de plata*. Sus versos centrales son:

No es éste el mundo de las viejas runas.
 Gobiernan los cobardes, los oscuros.
 Cómo duele vivir en la agonía
 de la cruz y en la herrumbre de la espada.
 Cómo duele esta noche del coraje.

(vv. 2-6)

También hay poemas a la Virgen, otro punto de confluencia con Cirlot, no ya porque esta sea trasunto de la Gran Diosa o el eterno femenino, sino porque el autor del *Diccionario de símbolos*, vanguardista en lo formal, fue un hombre conservador, como lo es el mismo Luis Alberto, aunque el primero tenga tintes trágicos que en el segundo, a pesar de esa tristeza que lo embarga en algunos momentos, se atempera mediante el desenfado y cierta frivolidad. En *Etcétera* (1993), Luis Alberto de Cuenca escribió:

Poeta de lo sagrado, poeta del símbolo y del valor mágico del grafema, Cirlot paseó por una geografía convaleciente y ojerosa de lo literario el resplandor inútil de unos ojos lúcidamente alucinados, haciendo gala en todo momento de un envidiable sentido de la independencia en lo estético y en lo personal y de una aristocracia de espíritu poco común en esos días (85).

Estas líneas las reprodujo en el texto que sobre el autor de *Bronwyn* publicó en la revista *Años Diez* (2016). También allí lo llama «antiguo bardo céltico, un camino de amor y de belleza “para la nada y donde nunca”», amén de «uno de los poetas españoles más geniales de este siglo» (1993: 86). También afirmó que «son caracteres rúnicos los suyos, surgidos de no sé cuál hechizo antiquísimo que los fijó desde el principio al metal o a la roca, asegurando así la permanencia. Cada letra reclama su pasado ideográfico y pictográfico, un pretérito sacro de

espadas, cruces góticas y dragones» (86). Y a continuación: «Acercarse a la inquietante poesía de Juan-Eduardo Cirlot constituye, sin duda, para el lector una aventura digna de ser vivida. Ello, naturalmente, entraña sus riesgos, pero nos purifica y nos hace mejores. Desde la *Iliada* y los poemas indios, eso también es literatura» (86). Con leves modificaciones, repite estas frases en el texto de *Años Diez*. Lo que sí incorpora al texto que ofrece en la desaparecida revista es lo siguiente, tras la palabra «dragones»: que en Cirlot «se entremezclan las neblinas del norte con los resplandores iraníes, los Gigantes de Hielo hiperbóreos con los *djinnns* arenosos del desierto de Arabia, los kurganes indoeuropeos con las pirámides egipcias y los zigurats mesopotámicos, a mayor gloria de la poesía» (96). Si se le añaden los personajes de los tebeos, los ambientes llenos de humo de las películas de gánsters, la hemoglobina vampírica y Homero, tenemos también ahí al propio Luis Alberto.

Sin miedo ni esperanza (2002) incluye «Celos», del que son estos versos: «El traje gris y la corbata rosa, / vagaba yo por las angostas calles / del reino de la duda y la sospecha» (vv. 1-3). «Voy vestido de gris. A veces llevo / una corbata rosa» (vv. 5-6), escribió Cirlot en «Prólogo», poema de *Diariamente* (1949) que comienza diciendo: «Soy un hombre cualquiera y solitario / que vive entristecido a ciertas horas / por indeterminados pensamientos» (vv. 1-3). El mismo libro incorpora «Farai un vers de dreyt nien», «Beowulf en Dinamarca», «El Puente de la Espada», «Camelot» e «Irlanda», de títulos explícitos. El Walhalla toma posiciones en «Pequeño amor mío», y en «El pájaro negro» lo hacen Odín y sus cuervos Huginn y Muninn, y se menciona, claro está, a Poe. Por lo que respecta a «La casa de mi infancia», hace pensar en *Donde las lilas crecen* (1946), una de las entregas más delicadamente hermosas de Cirlot:

I *Fui feliz en aquella casa llena de flores*
2 *y de libros prohibidos. La casa en que tú eras*
3 *Ginebra en nuestros juegos, y yo era el rey Arturo*
4 *(No había un Lanzarote que echara a perder todo).*

(vv. 1-4)

6 *La vida en llamas* (2006) contiene el poema «José María Sert», donde
7 puede leerse:

9 *El sepia sobre el oro: gesta inútil*
10 *del héroe, paraíso de los símbolos*
11 *que ennoblecen al hombre, Juan Eduardo*
12 *Cirlot de la pintura, sombra mística,*
13 *himno de gloria con sabor a infierno.*

(vv. 1-5)

16 También, «Bajorrelieve asirio», que recuerda inevitablemente a la
17 «Elegía sumeria» de Cirlot. Vuelve a emerger la mitología germánica:
18 «Die Nibelungen (1923-1925)», ahora con el pretexto de la película de
19 Fritz Lang. Los héroes, los caballeros surgen donde menos se los espe-
20 ra, también en relación con otro largometraje. En «*Scarface*» escribe:

22 [...] *Los gánsters*
23 *son para el siglo XX lo mismo que los héroes*
24 *de Homero para el mundo micénico, o los nobles*
25 *y errantes caballeros de Chrétien para el siglo XII.*

(vv. 2-6)

27 Larga es la sombra de sus espadas, porque en «Sobre héroes y tum-
28 bas» confiesa: «Desde lejos me llegan los cantares / que celebran las
29 gestas de los héroes / de ayer, hoy y mañana» (vv. 13-15). «*La Belle Dame*

1 *sans Merci*» comienza: «La espadas vivían, entonces, para ti, / y era el
2 Santo Grial una simple metáfora / de tu cuerpo divino» (vv. 1-3). Muta-
3 ción constante, referentes nunca estáticos y por el contrario proteicos,
4 tenemos aquí el haiku (!) «Perceval» en sorprendente unión de tema y
5 forma, donde también aparece el Grial, y otro haiku, «Ondina», re-
6 toma una leyenda feérica a partir de la transformación de una náyade
7 en protagonista de la novela fantástica del barón de la Motte-Fouqué.
8 Finalmente, «Fe de erratas» incluye un sintagma que es puro Cirlot:
9 «Donde “dije lo nuestro es para siempre”, / debí decir “lo nuestro es
10 donde nunca”» (vv. 5-6). En el cierre del segundo de los poemas dedi-
11 cados a su perro, «En la muerte de *Joker*» (del libro siguiente, *El reino*
12 *blanco*), aparece nuevamente Cirlot de la manera más insospechada,
13 con ese sintagma suyo y sobrecogedor: «que pronto / volveremos a
14 estar para siempre contigo, / contigo donde nunca» (vv. 24-26). Dos
15 versos del tan citado «Momento» están detrás de ellos: «trascender la
16 condición humana, y el amor ha sido mi elemento, / aunque fuese un
17 amor hecho de nada, para la nada y donde nunca» (vv. 14-15). *Donde*
18 *nunca nada lo nunca ni* (1971) es título, además, de uno de los libros de
19 Cirlot, en los que este retuerce el lenguaje. La tristeza de «Momento»
20 refluye en «Aparición»: «sin pedir nada a cambio, y que en tu gloria /
21 había sitio para mi tristeza» (vv. 10-11). En «Elogio de la pena» leemos:
22 «Estamos tristes porque estamos / vivos» (vv. 6-7). En el libro siguien-
23 te, en «Sol poniente»: «hostigado por la tristeza» (v. 2).

24 En *El reino blanco* (2010), «Sueño de mi padre» guarda un eco del
25 Egipto de «Momento» también:

26 Llevo en un ataúd, sobre los hombros, los restos de quién sabe
27 quién. Prefiero no dejarlos en el maletero del coche. Además, no he
28 podido aparcar, porque en el único sitio libre que había en el parking
29 alguien había estacionado una mastaba egipcia con escenas del *Libro*
30 *de los Muertos* en sus paredes.

1 La primera sección, «Sueños», es no menos cirlotiana: recuerden-
2 se los *88 sueños* (1988) del barcelonés. Luis Alberto publicó reseña de
3 *Ferías y atracciones* en *Álbum de lecturas* (1996). Al referirse allí a los
4 *88 sueños*, escribió: «Un extraordinario repertorio onírico con el que
5 Cirlot alcanza una de sus cumbres expresivas» (224). Y sobre el libro
6 que comenta:

7
8 Como discípulo del musicólogo y mitólogo Marius Schneider,
9 como lector de Mircea Eliade y Eugenio d'Ors, Cirlot tenía que en-
10 contrarse a sus anchas en un escenario de tan riquísimas connotaciones
11 simbólicas como es un Parque de Atracciones (la rueda como formu-
12 lación cíclica de las cosas, la gruta mágica como ámbito de iniciación,
13 el paraíso de los caballitos, los autómatas, los dioramas, las mil y una
14 ilusiones que atesora la Feria para echarle un pulso a la muerte). (224)

15 Y hablando de este, «La muerte enamorada» vuelve a tratar de la
16 mujer como destructora: «Ven al infierno / por el camino tibio de mis
17 brazos» (vv. 4-5). En el haiku «Francia», sintetiza: «Flores de lis. / La
18 Cruz contra la Media / Luna. San Luis». Cirlot escribió en *Blanco* (1961):

19
20 *Luis IX me miró fijamente y me dijo:*
21 *«Empieza tú a mover la batalla».*
22 *Todas las lises de plata de su manto*
23 *avanzan por el campo.*
24

25 El poema «Lilith» de Luis Alberto entronca con un personaje bí-
26 blico conocido de Cirlot, al que este dejaría bastantes páginas y pensa-
27 mientos, como en *Lilith* (1949), libro que fue ilustrado por grabados de
28 Cuixart y Tàpies. También escribió el barcelonés «Jazz-Lilith». Por otra
29 parte, la prostituta que aparece en la novela *Nebiros*, inédita hasta 2016,
30 es una reencarnación de Lilith. De hecho, la novela la escribió en 1950,

1 justo a continuación del libro de poesía. En «Leer en voz alta», Luis
2 Alberto recuerda haber leído de ese modo, entre otros clásicos, «el *Poe-*
3 *ma del Cid*, *Beowulf*, los *Nibelungos*» (v. 17). En «Shakespeare y Rita»,
4 de nuevo hallamos la similitud con la fijación cirlotiana por la desdi-
5 chada enamorada de Hamlet: «De las chicas de Shakespeare, apuesto
6 por Ofelia. / Entre otras cosas porque Rita era igual que ella» (vv. 17-
7 18). Cirlot también podría afirmar, y de hecho lo pensó y declaró, que
8 Bronwyn, o la Rosemary Forsyth que le prestó su cuerpo de carne y
9 hueso y celuloide, era igual que Ofelia, resurgiendo de las aguas:

10
11 Al ver a Ofelia entre dos aguas, muerta, en el film ruso recordé de
12 pronto el resurgir de Bronwyn de «esas mismas aguas y con las mismas
13 flores». Bronwyn sale del agua para que el Señor se enamore de ella, pier-
14 da su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con «él» lo que Ham-
15 let hizo con Ofelia. [...] cuando Bronwyn emergió de las aguas panta-
16 nosas «sentí» que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet
17 para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la
18 causa, antes de que ella enloqueciera y enloqueciera yo y dejar que la
19 muerte —la de Hamlet o la del Señor de la guerra—, es lo mismo, me
20 cerrara estos ojos sólo humanos que no saben ver ángeles. (1996a: 94)

21 El eterno femenino está de nuevo presente en el poema «Uno y
22 todas» («porque yo no lograba ser más que uno / y ella, en cambio, era
23 todas las mujeres», vv. 31-32). Por su parte, y en la misma línea, «Bús-
24 cala» es una exhortación a la *quête* de la Diosa Blanca. La presencia del
25 agua evoca nuevamente a Ofelia/Bronwyn:

26
27 [...] *Búscala en las ninfas*
28 *que descansan al lado de la fuente*
29 *y, sobre todo, búscala en el agua*
30 *de esa fuente, en el agua en que los ciervos*

1 *sacian su sed cuando declina el día,*
2 *en el agua que canta y que libera*
3 *de cuanto estorba.*

4 (vv. 16-22)

5
6 Lo acuático mana también en «El cuervo», recordando el empla-
7 zamiento de la torre en la que Chrysagón y Brownyn pasan la noche
8 dando cumplimento a la vieja tradición que legitima el *ius primae*
9 *noctis*, y donde los amantes (*The Lovers* era el título de la obra de Leslie
10 Stevens en la que se basó Schaffner) son asediados: «Recuerdo aquella
11 torre junto al mar como un símbolo / de la complicidad» (vv. 61-63).
12 Este poema, además, trata de la muerte de una mujer hermosa: Rita
13 Macau, el amor de juventud de Luis Alberto de Cuenca, muerto en
14 un accidente de automóvil en 1970. Ese era, según Poe, el tema poé-
15 tico por excelencia. Cirlot lo recordó en un artículo sobre el poeta
16 norteamericano: «El pensamiento de Edgar Poe» recogido en *Confi-*
17 *dencias literarias* (1996). «La muerte bella» de *Bloc de otoño* recoge años
18 después la idea del estadounidense: «La belleza perfecta para Poe / era
19 el cadáver de una mujer joven» (vv. 2-4). «Paseo vespertino» es, final-
20 mente, un muy medieval paseo a caballo con Alicia (su actual esposa),
21 en el que no faltan los halcones en los puños y donde los amantes
22 pican espuelas, solos, «como un rey y una reina destronados» (v. 24).

23 Como ya era habitual en la obra de Luis Alberto de Cuenca, *Cua-*
24 *derno de vacaciones* (2014) aún lo germano y lo celta como el entrela-
25 zado de un manuscrito o el metal de una fíbula. Sobre este segundo
26 mundo, tan relacionado con el primero en las artes visuales, y tan
27 dispar sin embargo en lo mitológico, versa «Ensueño céltico»:

28
29 *Celtas, que habéis llevado la contraria*
30 *al mismísimo Hamlet, cuando dijo*

1 *que no hay nadie que vuelva de la muerte,*
2 *pues no hacéis otra cosa que contarnos*
3 *cosas del otro lado del espejo,*
4 *ese país que conocéis tan bien.*

5 (vv. 29-34)

6
7 La Diosa Blanca aparece en «Plegaria de la Diosa». Lo provenzal lo
8 hace a su vez en «Vuelve Guillermo de Aquitania». También posee un
9 aroma cirlotiano «Caverna perpetua»:

10 *La vida es perseguir inútilmente*
11 *la fuente primordial, donde confluyen*
12 *todos los hilos de agua del recuerdo,*
13 *rozar sus casi gárgolas y hundirse*
14 *en el suplicio de una sed eterna.*

15 (vv. 7-12)

16
17 Más adelante en el mismo libro, Luis Alberto dedica un poema
18 a esa forma de escritura germánica que privaba a Cirlot: «Runas».
19 «Príncipes de la noche» reúne a Wieland y Conan. «La mujer de mis
20 sueños» retoma el tema de Afrodita, aquí encarnado en una dama
21 carolingia. No le importa que haya cumplido los cuarenta, que no
22 pueda engendrar hijos, que esté ya flácida y haya perdido piezas de la
23 dentadura. Con sensibilidad afín a la de Cirlot, prescribe:

24
25 *Pero debe tener unos cabellos rubios*
26 *tachonados de plata, y unos ojos*
27 *grises como la niebla, y unas manos*
28 *fuertes y delicadas a la vez, hechas*
29 *para el telar, la caricia o la guerra.*

30 (vv. 23-27)

1 Y llegamos al último de sus libros de poemas hasta la fecha, *Bloc de*
2 *otoño* (2018), donde también hay un puñado de páginas que colindan
3 con el mundo de Cirlot. «Alemania» constituye un canto a la germa-
4 nofilia: «De las mitologías que inventaron los hombres / prefiero la ger-
5 mánica, que es la más divertida —y terrible— de todas». A pesar de que
6 declara que no le gusta Wagner, sí muestra su devoción por «el Minne-
7 sang, Von Eschenbach, el Nibelungenlied», y muchos nombres que son
8 «dioses de mi Walhalla» (vv. 4-13). Y añade en versos que recuerdan al
9 problemático Cirlot en que coinciden la esvástica y la Cábala:

*Por eso me fastidia el antigermanismo
reinante, como si la cultura germánica
fuese la de la esvástica y la barbarie nazi
y no el fruto de siglos de fértil mestizaje
que dieron a luz a gente como Kafka, Brahms, Heine
y tantos otros nombres que Hitler detestaba.*

(vv. 16-21)

18 Un poema muy a tener en cuenta es «Rivalidad entre víkings»
19 (como Borges, como Cirlot, Luis Alberto de Cuenca privilegia esta
20 forma sobre la más divulgada «vikings»). Hay en él evocación del
21 combate de los *berserks*, se menciona el botín, el hacha, el banquete
22 regio. El final, como diría Michael Ondaatje en *El hombre tranquilo*, es
23 homérico:

*Lo dejamos en tablas: tú te quedas
con la gloria de ser quien se siente a la diestra
del rey. Déjame a mí ese rincón oscuro
donde me espera ella, desnuda bajo el manto
y susurrando: «Ven».*

(vv. 10-14)

1 La Diosa está presente en «El regreso de los cazadores». Y como
2 Diosa Blanca huella asimismo «La Gran Madre». En «La chica victo-
3 riana de la foto», sustitúyase «céltica» por «victoriana», y «película»
4 por «fotografía», y tendremos un trasunto de Bronwyn, la protagonis-
5 ta femenina de *El señor de la guerra*:

*La chica victoriana de la foto
era de una belleza insoportable:
delicado perfil, ojos celestes,
despampanante cabellera rubia,
cuerpo de diosa de Burne-Jones surgida
de una página artúrica de Tennyson.
Jaufré Rudel de Blaya se prendó
de su Princesa al verla en un retrato.
Lo mismo me pasó a mí con la chica
victoriana de la fotografía.*

(vv. 1-10)

17 El mundo caballeresco late igualmente en «Sueño del Jardín sin
18 Retorno». En «Sueño del dragón bibliotecario», que viene a continua-
19 ción, comparecen Sigfrido y Fafnir. No cesa la racha mitológica, pues
20 el poema siguiente es «Sueño del Grial de la Amistad». «La nave y el
21 muchacho» es punto por punto una recreación del tema del Avalón
22 artúrico. Es una pena no poder reproducir completos los poemas de
23 Luis Alberto: aquí, el viejo *topos* se adereza con el mágico toque del
24 poeta, que aporta desenfado y elementos de la cultura popular a su
25 composición. «Variación sobre otro tema de Catulo» lo es asimismo de
26 Cirlot: «No quiero seguir vivo en este mundo, / donde no hay más que
27 idiotas y tarados / que han prohibido los mitos y los héroes» (vv. 9-11).

28 «Con todo y sobre todo» recuerda nuevamente el personaje y el
29 símbolo de Bronwyn, «la que renace de las aguas» (como una y otra
30

1 vez la llamó Cirlot): «contigo, por supuesto, que renaces / sin cesar
2 cada día de la espuma / del mar de mis deseos más ocultos» (vv. 10-
3 12). «Elogio de Michel Houellebecq» incluye una mención al actor que
4 protagonizó *El Señor de la guerra*, aunque en un filme distinto:

5
6 *¡Larga vida a Michel Houellebecq! Aunque solo*
7 *sea porque él y yo compartimos fetiches*
8 *como el Cid Campeador (o sea, Charlton Heston),*
9 *y eso une mucho en estos tiempos envilecidos.*

10 (vv. 20-23)

11
12 «Tristeza verdadera» incide en el viejo tema cirlotiano y saturnal, y
13 «Defensa de la épica» es una nueva alabanza de los cantares de gesta y
14 las epopeyas, en la que se nombra el *Nibelungenlied*, que vuelve a tener
15 también presencia en «Pronto olvidarás todo». Guillermo de Aquita-
16 nia figura también en «Felicidad».

17 De Cuenca no solo ha apreciado la obra poética de Cirlot; también
18 su faceta de simbólogo o de crítico de arte. En «Dos regalos, una car-
19 ta» Enrique Andrés Ruiz (2016: 108) cuenta cómo el autor de *La caja*
20 *de plata* le regalaba en 1994 como regalo de bodas los dos tomos de
21 *Arte del siglo XX* (Labor, 1972). Y lo adopta como referente para otros
22 ámbitos. En el artículo «Mi loco» (2016b) define a su amigo, el cantan-
23 te Loquillo: «Es [...] un Juan Eduardo Cirlot (ahora que celebramos
24 su primer centenario) buscando runas entre las ruinas del castillo de
25 Otranto de Walpole». Y más adelante en el mismo artículo: «Yo me li-
26 mito a estar aquí, en la trinchera de una complicidad guerrera y trans-
27 gresora, junto a mi amigo, conscientes de que los cómics de Marvel y
28 Elvis Presley y The Warlord de Franklin J. Schaffner están mucho más
29 vivos que todo el arte contemporáneo de (supuesta) vanguardia». Por
30 otra parte, participó en el documental *Cirlot, la mirada de Brownwyn*

(2005), de Gerard Gil, donde comparecía junto con otros conocedores
del poeta. De hecho, en compañía de Carlos Alvar, que conocía a las
hijas y era a la sazón profesor en Barcelona, visitó dos veces la que fue
casa de Cirlot, calle Herzegovino, y vio allí la famosa y mítica colec-
ción de espadas.

Luis Alberto de Cuenca es hombre de intereses amplios, y la gama
de sus lecturas muy rica; con todo, se pueden ver unas cuantas líneas
maestras: ha escrito el ensayo «Los dioses de los germanos» en *El héroe*
y sus máscaras y «Mitos nórdicos» y «Poesía nórdica» en *Álbum de lec-
turas*; ha traducido, solo o con otros, a Chrétien de Troyes, Guillermo
de Aquitania, Jaufré Rudel, María de Francia, Ramón Llull, el anóni-
mo *Cantar de Valtario* (que le valió el Premio Nacional de traducción);
ama la epopeya de Gilgamesh, las religiones y el folklore, los cuentos
tradicionales, Bizancio, la mitología, Homero, la literatura artúrica, el
Medievo, las sagas islandesas, los tebeos, el cine negro, el prerrafaelis-
mo, Shakespeare, los *westerns* de Ford, John Wayne, *Carmilla*, Bram
Stoker, Neil Gaiman. A pesar de su variedad y número, no he querido
dejar fuera ninguna faceta, y dicho esto hay que decir que en buena
parte estas eran las mismas devociones de Cirlot. Pongamos que la
mitad de ellas, lo cual ya es mucho y asegura un notable grado de
identificación. No todo van a ser simpatías compartidas, sin embargo:
aunque en Luis Alberto de Cuenca no haya declinado el interés por
el primer Gimferrer, el de *Arde el mar* (1966), Cirlot se sintió orillado
por los novísimos, y le dedicó a este alguna carta desesperada en la que
pedía el reconocimiento que sin duda merecía.

En el citado artículo de *Años Diez* (2016a: 95), Luis Alberto de
Cuenca ha dejado dicho: «Cirlot nos dejó a todos al morir un hermosí-
simo mensaje cifrado en su obra poética, que solo ahora, cuando hace
más de cuarenta años de la apasionada *quête* de su vida ha llegado a
su fin, comienza a ser lugar común de críticos y estudiosos, siempre

1 dispuestos en España a descifrar póstumamente los mensajes que no
 2 entendieron si quisieron entender en vida de su emisor» En él no ha
 3 declinado el interés por Cirlot, inseparable del catálogo de intereses
 4 que conforma su propia vida, que sí goza en vida la estima de estudio-
 5 sos y críticos. Y la que más importa: la de los lectores.

6 BIBLIOGRAFÍA

- 7
 8
 9
 10 ANDRÉS RUIZ, Enrique, «Dos regalos, una carta», *Años Diez: Revista de*
 11 *Poesía*, 4, 2016, pp. 108-109.
 12 CIRLOT, Juan Eduardo, *Confidencias literarias*, Madrid, Huerga y Fierro,
 13 1996.
 14 —, *Bronwyn*, ed. Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.
 15 —, *En la llama. Poesía (1943-1959)*, ed. E. Granell, Madrid, Siruela, 2005.
 16 —, *Del no mundo. Poesía (1961-1973)*, ed. C. Janés, Madrid, Siruela, 2008.
 17 CUENCA, Luis Alberto de (ed. y trad.), G. de Monmouth, *Historia de los*
 18 *reyes de Britania*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
 19 —, «Cirlot», en *Etcétera (1990-1992)*, Sevilla, Renacimiento, 1993, pp. 85-86.
 20 —, «Las Ferias de Cirlot», en *Álbum de lecturas*, Madrid, Huerga y Fie-
 21 rro, 1996, pp. 223-224.
 22 —, «Juan Eduardo Cirlot», en *Centuria, poemas del siglo xx escogidos por*
 23 *140 lectores*, Visor Libros, Madrid, 2003, pp. 143-146.
 24 —, *Libros contra el aburrimiento*, ed. L.M. Suárez Martínez, Madrid,
 25 Reino de Cordelia, 2011.
 26 —, «La alegre brisa de la literatura», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*
 27 *a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 9-17.
 28 —, «Juan-Eduardo Cirlot», *Años Diez: Revista de Poesía*, núm. 4, 2016,
 29 pp. 95-96.
 30

- , «Mi loco», *El Mundo*, 16-4-2016b. 1
 —, *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Sevilla, Renacimiento, 2
 2017. 3
 GIMÉNEZ, Facundo, «“La épica persiste”: entrevista a Luis Alberto de 4
 Cuenca», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericana*, 5
 26.34, 2017, pp. 184-191. 6
 JANÉS, Clara (ed.), J.E. Cirlot, *Obra poética*, Madrid, Cátedra. 1981. 7
 LANZ, Juan José (ed.), L.A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cáte- 8
 dra, 2006. 9
 LEÓN, Victoria (ed.), L.A. de Cuenca, *La caja de plata*, Madrid, Reino 10
 de Cordelia, 2018. 11
 RIVERO TARAVILLO, Antonio, *Cirlot. Ser y no ser de un poeta único*, Sevi- 12
 lla, Fundación José Manuel Lara, 2016. 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30

«EL JUEGO DE HACER VERSOS»:
LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA
Y LUIS ALBERTO DE CUENCA

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universitat de València

«Gil de Biedma es la segunda mitad de mi línea clara.
La primera mitad es, cómo no, Hergé».

LUIS ALBERTO DE CUENCA

EN su libro *Señales de humo* (1999), Luis Alberto de Cuenca dedica un apartado, tan breve como revelador, a Jaime Gil de Biedma, en el que aporta varias claves que nos permitirán abordar el asunto al que van dedicadas estas páginas, a saber, las afinidades literarias entre estos dos genios de nuestras letras, sus ideas comunes en torno a la poesía y el influjo que la obra de Gil de Biedma pudo ejercer sobre la de Luis Alberto de Cuenca.

Según cuenta el madrileño, no llegó a conocer en persona a Gil de Biedma, si bien ya en 1968, a la temprana edad de diecisiete años, se adentró de primera mano en sus versos. El encontronazo literario se produjo durante un viaje a Roses (Girona) con su novia de entonces, Rita Macau, tristemente fallecida dos años después. Durante su estancia en la capital catalana, Luis Alberto de Cuenca se hizo con un ejemplar de *Moralidades*, publicado dos años antes en México. Tal fue la fascinación que sintió por el libro que casi dos décadas después, tras la publicación de *La caja de plata* en 1985, esto es, inaugurada ya la que los críticos conocen como segunda etapa en su poesía, «llegué a olvidar que fue en sus páginas donde aprendí mi “arte nuevo de hacer

versos”» (Cuenca, 1999: 213)¹. Ahí es nada. Tras advertir, con toda la razón, que «el olvido es, también, una forma de homenaje», Luis Alberto de Cuenca (1999: 213) confiesa que «Rita y yo alucinábamos a diario con *Moralidades*, leyendo sus poemas en voz alta y aprendiéndonos de memoria muchos de ellos». Poco más tarde, antes de que falleciera Rita Macau, se hizo también con los otros dos libros de Gil de Biedma, *Compañeros de viaje* (1959) y *Poemas póstumos* (1968), este último, a su juicio, el mejor del autor.

A lo largo de su vida, Luis Alberto de Cuenca ha recordado en varias ocasiones qué clase de poesía es la que más le gusta e interesa. Para nuestros propósitos, querría centrarme en unas líneas suyas escritas hace ahora veinte años: «Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad, claridad, técnica y sensibilidad de donde surge la emoción poética»; «Soy mal lector de poesía contemporánea en la medida en que la poesía contemporánea no suele preparar bien estos cócteles» (1998: 395). Parece lógico inferir que, en opinión de Luis Alberto de Cuenca, la poesía de Gil de Biedma cumple sobradamente con esos requisitos. Veámoslo más despacio.

Respecto al primero de los ingredientes ponderados por el poeta, la sinceridad, tan característicamente suya por cierto, bastará recordar, con Pere Rovira (2005: 98), que Jaime Gil prefirió siempre «la honestidad intelectual», la sinceridad, al ingenio y al brillo verbal». De hecho, el fin último de su poesía es justamente alcanzar un conocimiento más profundo de sí mismo; un conocimiento, no obstante, que pueda compartirse con los demás, según lo expuso el propio Gil de Biedma en el «Prefacio» de *Compañeros de viaje*: «un libro de poemas no viene

1. Por otra parte, en un texto titulado «Hoy y mañana de la poesía española», recogido en *Nombres propios* (2011: 128), Luis Alberto de Cuenca incluye a Gil de Biedma entre una quincena de poetas del siglo XX en lengua castellana a su parecer imprescindibles.

1 a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada
2 a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos
3 los hombres, o por lo menos –atendidas las inevitables limitaciones
4 objetivas de cada experiencia individual– de unos cuantos entre ellos»
5 (Gil de Biedma, 2006: 54)². Por su parte, Luis Alberto de Cuenca ha
6 reconocido abiertamente su conformidad con las premisas del barce-
7 lonés en lo que atañe al impulso que alienta la creación:

8
9 Comparto con Jaime Gil de Biedma su consideración de la obra
10 poética como objeto moral. [...] Partiendo siempre de su propia ex-
11 periencia, el poeta persigue que esta sea de tal naturaleza que todos,
12 o muchos, participen de ella. [...] El mismo Jaime Gil lo dejó dicho
13 con palabras de oro: «En principio, la poesía me parece una tentativa,
14 entre otras muchas, por hacer nuestra vida un poco más inteligible,
15 un poco más humana». (Cuenca, 1999: 214)³

16 La sinceridad buscada tanto por Gil de Biedma como por Luis
17 Alberto de Cuenca llevó al primero de ellos a realizar una apropiación
18 muy particular de la técnica del monólogo dramático, ya que «no se
19 sintió atraído por la idea de crear más personajes que el suyo pro-
20 pio» (Valender, 2006: 11). Se trataba, claro está, de una máscara como
21 cualquier otra, pero que dejaba traslucir de un modo particularmente
22 claro sus preocupaciones, dudas y pesares, todo lo cual contribuyó de
23 manera decisiva a forjar «la construcción del yo» presente en la poesía

24
25 2. En palabras de Pere Rovira (2005: 119), la poesía de Gil de Biedma «nace de
26 la exigencia de un hombre que quiere entenderse y entender, que quiere llegar hasta
27 el fondo de su experiencia para conocerse».

28 3. Las palabras de Gil de Biedma evocadas por Luis Alberto de Cuenca, per-
29 tenecientes a un breve texto titulado –no en vano– «Poética», pueden leerse en
30 los ensayos completos de Gil de Biedma (2017: 571), recientemente reeditados. Ver
asimismo Rovira (2005: 114).

1 de Luis Alberto de Cuenca (Olay Valdés, 2017: 20). El madrileño, no
2 obstante, se ha decantado siempre por la adopción de múltiples más-
3 caras textuales y por una «acentuación de la ficcionalidad del sujeto
4 enunciativo en el poema (del *yo* poético), mediante diversos recursos
5 entre los que destaca el monólogo dramático» (Lanz, 2015: 24). No
6 en vano, Luis Alberto de Cuenca ha resaltado que «la literatura para
7 mí es ficción, la poesía también» (cita en Lanz, 2015: 23-24). Así es,
8 aunque la poesía, ya lo sabemos, brote de una necesidad imperiosa de
9 contar y explicarnos a nosotros mismos.

10 Ahora bien, por muy valiosa que sea la sinceridad, esta no basta
11 por sí sola, como nos recuerda el propio Luis Alberto de Cuenca (1998:
12 395): «El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la
13 sinceridad [...]. Pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada
14 de la claridad». Topamos así con el segundo ingrediente fundamental
15 de la poesía según la fórmula, aducida anteriormente, del autor de *Por*
16 *fuertes y fronteras*. También para Gil de Biedma la claridad es absolu-
17 tamente necesaria en todo buen poeta. Muy sugerente resulta al res-
18 pecto la confabulación urdida por él mismo y el poeta catalán Gabriel
19 Ferrater, quienes aspiraban a que un poema tuviera tanto sentido al
20 menos como una carta comercial⁴. Y es que, para los dos amigos, «en
21 la poesía hay que contar con la sensatez y con la claridad: un poeta no
22 ha de decir tonterías, ha de partir de situaciones humanas concretas
23 y exponerlas lúcida y profundamente», y debe incorporar «los modos
24 de hacer característicos de la novela para lograr la máxima matización

25
26 4. Así se expresaba Jaime Gil: «El supuesto fundamental de nuestro complot
27 era más bien de naturaleza extraestética: además de muchas otras cosas, un poema
28 inexcusablemente ha de tener el mínimo de sentido que se exige de una carta co-
29 mercial, puesto que el lenguaje no es sólo un medio de arte, sino también, antes que
30 nada, un bien utilitario del patrimonio público» (Gil de Biedma, 2017: 403). Para el
testimonio de Ferrater al respecto, ver Porcel (1972).

1 psicológica y el mayor interés narrativo» (Rovira, 2005: 102). Justa-
2 mente la narratividad es una de las características de la poesía luisal-
3 bertiana señaladas por la crítica (Iravedra, 2016: 381).

4 Todo lo cual redundaba en un acercamiento de la poesía al público,
5 que es capaz de comprender cuanto lee con cierta facilidad o, cuando
6 menos, sin que la lectura se convierta en una carrera de obstáculos.
7 Ello es particularmente cierto en el caso de Luis Alberto de Cuenca,
8 que en más de una ocasión ha reivindicado el hecho de que su poesía
9 se entienda sin grandes dificultades⁵. Uno de los textos fundamentales
10 al respecto es su poema «Línea clara» (*La vida en llamas*, 2006), cuyo
11 título, tomado del cómic franco-belga, se ha convertido en todo un
12 emblema de su obra poética. Pues bien, en sus versos, el poeta trae a
13 colación algunas de las críticas vertidas por sus detractores, que ata-
14 ñen fundamentalmente a la claridad de su poesía («Dicen que habla-
15 mos claro, y que la poesía / no es comunicación, sino conocimiento»,
16 vv. 1-2) y a la fácil comprensión por parte de los lectores («que la gente
17 entiende / nuestros versos», vv. 11-12). El poema se remata con una
18 memorable invocación a la más célebre criatura de Hergé en busca de
19 amparo: «Defiéndenos, Tintín, que nos atacan» (v. 17). Será oportuno
20 recordar que para Luis Alberto de Cuenca «Gil de Biedma es la segun-
21 da mitad de mi línea clara. La primera mitad es, cómo no, Hergé» (en
22 Fuente, 2015). No cabe duda, pues, acerca del magisterio que el barce-
23 lonés ejerció a la hora de lograr la claridad en su poesía. Así las cosas,
24 Rodrigo Olay Valdés (2017: 17 y 20) ha destacado cómo «la precisión,
25 la mayor tersura posible en busca de la difícil facilidad preponderada
26 por los clásicos es [...] el rasgo diferencial de la obra poética luisalber-

27 ⁵. Con su acostumbrado gracejo y perspicacia, Sáez (2018a: 7) refiere que «la
28 poesía cuenquista ofrece un universo abierto a todos los públicos, que permite una
29 lectura gozosa por el común de los mortales, al tiempo que satisface el afán de eru-
30 dición más estupenda de filólogos y otros curiosos».

1 tiana», y ha señalado entre los inspiradores del madrileño a Lope de
2 Vega, la poesía tradicional y, también, al propio Gil de Biedma.

3 Para alcanzar la tan preciada claridad, resulta fundamental el tra-
4 bajo lingüístico que tanto Gil de Biedma como Luis Alberto de Cuen-
5 ca han llevado a cabo en su poesía. Uno de los principales logros del
6 autor de *Moralidades* es justamente el tono coloquial, conversacional,
7 «un recurso cuidadosamente calculado», ya que «lejos de ser una ex-
8 presión “natural”, es una estilización del habla cotidiana» (Valender,
9 2006: 14). Como tal, está urdido mediante «palabras de familia gas-
10 tadas tibiamente», último verso del «Arte poética» de Gil de Biedma.
11 Este mecanismo le permitió además dar con un tono sereno, muy
12 propicio para evaluar sus experiencias y transmitirlos al lector, pues le
13 brindó la posibilidad de poner «compuertas [...] al campo continuo
14 de la efusión lírica, que suele querer expresarse, al contrario, mediante
15 una dicción elevada» (Valender, 2006: 14).

16 En definitiva, estos dos primeros ingredientes imprescindibles en
17 toda buena poesía según Luis Alberto de Cuenca, la sinceridad y la
18 claridad, tan propios de la suya, se encuentran asimismo, no por ca-
19 sualidad, en la de Jaime Gil de Biedma, uno de sus principales maes-
20 tros. Sus enseñanzas podrían resumirse en el siguiente pasaje de «El
21 juego de hacer versos»: «Y los poemas son / un modo que adoptamos /
22 para que nos entiendan / y que nos entendamos» (vv. 33-36).

23 Ocupémonos a continuación del tercer elemento aducido como
24 indispensable por Luis Alberto de Cuenca: la técnica. En otro lugar,
25 el madrileño recuerda que «ser poeta es hallarse en posesión de una
26 determinada *techne* (que dirían los griegos), de una técnica, la de hacer
27 versos, que implica, desde luego, oído poético, cultura poética y algo
28 que decir al oyente o lector» (Cuenca, 2005: 22-23). Centrémonos en-
29 tonces en esa cultura poética, de la que tanto Luis Alberto de Cuenca
30 como Jaime Gil de Biedma dan sobradas muestras en sus versos. En

1 efecto, ambos atesoran un riquísimo caudal de lecturas; en el caso de
2 Luis Alberto de Cuenca, su condición de filólogo y helenista le ha per-
3 mitido codearse con autores clásicos y poseer un conocimiento muy
4 vasto de la tradición. Por lo que respecta a Gil de Biedma, no estará de
5 más recordar su convicción de que «el arte de escribir poesía era algo
6 que podría llegar a dominar por medio de la reflexión y del estudio»,
7 de suerte que desde muy joven fue ejercitándose en «los distintos mo-
8 delos que la mejor poesía le brindaba» y enfrascándose en la lectura
9 de críticos modernos, sobre todo los de lengua inglesa como Auden o
10 Eliot (Valender, 2006: 7-8). Se trata, por lo tanto, de dos poetas que
11 además son estudiosos de la poesía.

12 Ambos comparten asimismo una gran afición por la reescritura
13 y la intertextualidad, y el convencimiento de que solo a partir de la
14 imitación maduran los mejores versos. Gil de Biedma, por ejemplo,
15 afirmó que «la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a
16 escribir poesía. Uno escribe en función de lo que ha leído» (en Rovira,
17 2005: 201). Sus declaraciones a propósito de *Moralidades* resultan muy
18 ilustrativas al respecto: «Creo que en *Moralidades* experimento mu-
19 cho, pero experimento con la tradición, con la imitación. La mitad del
20 libro es un experimento deliberado de imitación; todos esos poemas
21 tienen detrás un poema al que se imita»⁶. Habida cuenta del deslum-
22 bramiento que supuso la lectura de *Moralidades* para un jovencísimo
23 Luis Alberto de Cuenca, no sería nada extraño suponer que su pasión
24 por la intertextualidad y la reescritura, «uno de los rasgos más deter-
25 minantes del poeta» (Sánchez Jiménez, 2018: 299), se deba en cierta
26 medida a las páginas de Gil de Biedma.

27
28
29 6. El fragmento procede de una entrevista que el poeta concedió a E. Sylvester,
30 y que recoge Pérez Escohotado (2002: 122).

De hecho, en 1978 Luis Alberto de Cuenca (1978: 7) sentenciaba
que «la tan buscada “originalidad” es una fábula sin el menor sentido,
torpe y vulgar», y que «glosar es hoy la única actividad creativa –en
lo literario– que me parece honesta y divertida». Pero no se trata de
meras aseveraciones propias de la juventud o de sus años más cultura-
listas; según ha destacado Sánchez Jiménez (2018: 302), «la persistencia
de referencias intertextuales, usadas de un modo u otro, demuestra
que las dos etapas de la poesía lusalbertiana no son sino dos laderas
del mismo monte».

De hecho, el conocimiento de ciertas tradiciones literarias resultó
decisivo para la evolución poética de Luis Alberto de Cuenca y para
la inauguración de su segunda etapa, tal y como él mismo reconoció
en 1998:

Hace unos quince años, y guiado por lecturas helenísticas (la *An-
tología Palatina*) y provenzales (la lírica trovadoresca compilada por
Martín de Riquer), abandoné una poesía de estructuras abiertas y
empecé a escribir otra de estructuras cerradas, centrándome en los
tres o cuatro temas que desde entonces aparecen una y otra vez en mi
obra poética, y que son los temas de siempre. (1998: 395)

Los poetas griegos confirieron a la poesía lusalbertiana su inconfun-
dible carácter epigramático, así como la ironía y el humor que le son tan
característicos. Tampoco Gil de Biedma ocultó el influjo de la *Antología
palatina*, que debió de leer a través de alguna traducción, quizá inglesa
o francesa, dado que no tenía los conocimientos necesarios del griego,
según propia confesión (Laguna Mariscal, 2002). Jaime Gil reveló la in-
fluencia de la *Antología palatina* en una entrevista a Federico Campbell,
así como en «Epigrama votivo» (perteneciente a *Poemas póstumos*), cuyo
subtítulo da cuenta de sus principales fuentes: «Antología palatina, libro

VI, y en imitación de Góngora»⁷. En él, consciente de su vejez, el yo lírico declara su renuncia al amor, y ofrece sus armas amorosas a la diosa Afrodita, del mismo modo que varios epigramas del libro VI de la *Antología* presentan a una vieja prostituta que se retira de su oficio y ofrenda los objetos propios de su profesión⁸. La *Antología palatina*, por cierto, bien pudo inspirar también el inicio de uno de los poemas más famosos de Gil de Biedma, «Vals del aniversario», del libro *Compañeros de viaje*. Me refiero a un epigrama del libro V debido a Asclepiades de Samos, que pondera el amor erótico y cuya formulación lingüística («Pero más dulce es que una misma manta cubra / a dos enamorados que veneran a Afrodita») podría encontrarse en el germen del mencionado poema: «Nada hay tan dulce como una habitación / para dos, cuando ya no nos queremos demasiado» (vv. 1-2)⁹. En definitiva, cabe hablar por tanto de una confluencia entre Gil de Biedma y Luis Alberto de Cuenca en lo que atañe al interés mutuo por la *Antología palatina*.

En cuanto a la poesía trovadoresca, su influjo en la luisalbertiana es uno de los que más atención ha despertado en la crítica. Se trata de una tradición que el poeta conoce al dedillo, entre otras razones porque se ha ocupado de editar críticamente la obra de poetas como Guillermo de Aquitania y Jaufré Rudel. No obstante, también en este caso pudo

7. En Pérez Escohotado (2002: 38), se lee: «[p]ero hay otra influencia que a la vez está presente en Luis Cernuda y en mí: *La antología palatina*».

8. Acerca de este poema y de sus fuentes, resulta imprescindible acudir a Laguna Mariscal (2002) y, sobre todo, a Ponce Cárdenas (2015), quien asume, matiza y amplía el primer trabajo.

9. Para más detalles, remito a Laguna Mariscal (2002), por quien cito la traducción y a quien se debe la sólida identificación de este posible influjo. Como es sabido, Gil de Biedma retomó el inicio de «Vals del aniversario» al comienzo de «Canción de aniversario» (*Moralidades*): «Porque son ya seis años desde entonces, / porque no hay en la tierra, todavía, / nada que sea tan dulce como una habitación / para dos, si es tuya y mía» (vv. 1-4).

Gil de Biedma ser uno de los muchos impulsores de la afición de Luis Alberto de Cuenca por los trovadores, más allá de que este sin duda ya los conociera antes de recorrer las páginas de *Moralidades*. Resulta que, como el propio Gil de Biedma se encargó de señalar con pormenor, dos de sus más famosas composiciones, «Albada» y «Apología y petición» (ambas pertenecientes a *Moralidades*), emanan del venero trovadoresco. La primera de ellas «intenta la puesta al día de otro estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores» (Gil de Biedma, 2017: 411). El poeta se basó en una albada muy famosa de Giraut de Bornelh («Reis glorios, verais lums e clartatz»), que adaptó a las circunstancias habituales en su poesía, de suerte que quien advierte de la llegada del alba no es ya un vigía, sino la conciencia del yo poético; el amor cortés deviene una aventura de una noche; los pájaros que cantan en el bosque se convierten en los «pájaros –cabrones–» de las Ramblas, etc. (Gil de Biedma, 2017: 413). La albada de Bornelh, quizá en buena medida gracias a la de Jaime Gil, ha hallado una calurosa acogida en Luis Alberto de Cuenca, que en el borgiano «Matilde Urbach», de *Cuaderno de vacaciones* (2014), retoma no pocos elementos de aquella, según ilustra Sáez (2018b: 115-116)¹⁰. El otro poema inspirado en la lírica trovadoresca constituye una sextina, una estrofa inventada por Arnaut Daniel, que despertó la curiosidad de Gil de Biedma por el empleo que de ella hicieron escritores ingleses como Eliot y Auden. Tan artificioso metro le sirvió para componer «Apología y petición», un poema social sobre España que, de otro modo, habría resultado mucho más pobre y tópico, según declaró él mismo¹¹, y que, por lo demás, hace gala del tono coloquial marca de

10. De hecho, la estructura de la albada se encuentra también en «Sueño del alba milagrosa», perteneciente asimismo a *Cuaderno de vacaciones*.

11. Acúdase al interesantísimo texto titulado «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», recogido en Gil de Biedma (2017: 398-421).

1 la casa («¿Y qué decir de nuestra madre España, / este país de todos los
2 demonios», vv. 1-2). Precisamente esa mezcla entre cuidado formal y un
3 tono desenfadado es uno de los rasgos principales de la poesía de Gil
4 de Biedma, que la crítica ha señalado también como propio de Luis Al-
5 berto de Cuenca, fundamentalmente a partir de *La caja de plata* (Lanz,
6 2015: 26). No se trata, desde luego, de una mera coincidencia, puesto
7 que ya sabemos que Jaime Gil constituye para Luis Alberto de Cuenca
8 «la segunda mitad de mi línea clara». Por lo demás, no resulta descabe-
9 llado suponer que «Apología y petición» acrecentara considerablemente
10 el interés de Luis Alberto de Cuenca por los trovadores y, en particular,
11 por Arnaut Daniel, al que en *Floresta española de varia caballería*, pu-
12 blicado en la temprana fecha de 1975, rindió homenaje «siguiendo las
13 huellas de Pound, Gil de Biedma y Brossa», como él mismo declaró
14 en *Álbum de lecturas*; al fin y al cabo, «rumbo a una poesía tan precisa,
15 preciosa y misteriosa como la de Arnaut Daniel cualquier embarcación
16 es buena» (Cuenca, 1996a: 143).

17 En lo que respecta al último de los ingredientes esenciales del cóc-
18 tel poético predilecto de Luis Alberto de Cuenca, la sensibilidad, me
19 limitaré a recordar unas palabras de Gil de Biedma que, en mi opi-
20 nión, despejan de manera muy lúcida el asunto:

21
22 Con los sentimientos hay que ser imparcial, como con las per-
23 cepciones. Generalmente, los poetas que creen que la poesía es, sobre
24 todo, una cuestión de sensibilidad, suelen estar demasiado a favor de
25 sus sentimientos. Yo no creo que un poeta necesite tener más sensi-
26 bilidad de la que es normal en una persona cultivada de su país y de
27 su época; lo que sí me parece imprescindible es que esa sensibilidad la
28 tenga mejor organizada y sepa cómo funciona¹².

29 12. Son palabras tomadas de una entrevista concedida a Benjamín Prado, que
30 recoge Pérez Escohotado (2002: 259-260) en su libro.

1 En efecto, el rigor y la autoconciencia se antojan imprescindibles
2 para que la sensibilidad no se desborde. Según advierte el propio Luis
3 Alberto de Cuenca, «en la inmensa mayoría de las ocasiones el poema
4 es un producto de la sensibilidad y de la inteligencia en acción, o sea,
5 del trabajo y de la constancia» (Cuenca, 2005: 23). O dicho de otro
6 modo: «no hay poesía si quien la escribe no posee dominio del oficio,
7 conciencia del género, rigor en la construcción y, desde luego, oído»
8 (Cuenca, 1998: 395). En definitiva, se trataría de aplicar el consejo que
9 Gil de Biedma nos brinda en «El juego de hacer versos» (*Moralidades*):
10 «Aprender a pensar / en renglones contados / —y no en los sentimien-
11 tos / con que nos exaltábamos» (vv. 21-24).

12 Para lograr ese control sobre los propios sentimientos, es esencial
13 la ironía, rasgo que también caracteriza a ambos poetas. En el caso
14 de Gil de Biedma, este recurso engarza ante todo con las tesis de la
15 poesía de la experiencia, que, como es sabido, rehúye la sensiblería
16 en beneficio de un examen sereno, crítico y profundo de los propios
17 sentimientos, y que el poeta defendió muy a menudo en sus escritos
18 en prosa; así, en palabras de Carme Riera (2000: 41) referidas al pro-
19 pio Gil de Biedma y a Gabriel Ferrater, estos prefieren «la distancia
20 irónica a la efusión lírica e intentan evitar la sordina romántica, ade-
21 más de emplear como elemento capital el tono narrativo y usar su
22 voz burguesa»¹³. Por su parte, las raíces más firmes de la ironía y el
23 humor luisalbertianos deben rastrearse en la tradición epigramática
24 (Lanz, 2015: 28) —sin desdeñar, claro está, el influjo más que probable,
25 también a este respecto, de un poeta como Gil de Biedma—, por la
26

27 13. Resultan asimismo muy ilustrativas las palabras de Joan Ferraté (1980: 297):
28 «El tema de la poesía de Jaime Gil de Biedma no es, pues, la simple sacudida emoti-
29 va o la combinación de emociones a cuya expansión verbal se entregan regularmen-
30 te nuestros poetas, sino siempre un complejo de emoción y conciencia, de visión y
actitud, de vida vivida y juicio sobre la vida».

1 que el madrileño siente una verdadera devoción tanto filológica como
2 poética: «No en vano, Luis Alberto de Cuenca es sobre todas las cosas
3 un epigramista, formado en el estudio de Calímaco» (Olay Valdés,
4 2017: 22). Con todo, ya sabemos que la poesía epigramática también
5 fue admirada e imitada por Jaime Gil, de suerte que cabría entenderla
6 como una fuente compartida.

7 Para terminar, me ocuparé de un precioso caso de intertextuali-
8 dad que atañe a ambos escritores. Me refiero al poema «*In illo tem-*
9 *pore*», incluido en *Por fuertes y fronteras*, que da comienzo con estos
10 versos: «Tus padres se habían ido a no sé dónde / y la casa quedó
11 para nosotros, / lo mismo que el convento abandonado / del poema
12 de Jaime Gil de Biedma» (vv. 1-4). El texto evocado no es otro que
13 «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», el mejor del autor a
14 juicio del madrileño, que lo ha recopilado recientemente en *Las cien*
15 *mejores poesías de la lengua castellana* (Cuenca, 2017: 413-416). Per-
16 tenece a *Poemas póstumos*, libro que, según Luis Alberto de Cuenca
17 (1996b), contiene «algunos de los más hermosos [poemas] que se han
18 escrito en castellano en los últimos cien años». En él, el yo lírico se
19 dirige a un Jaime Gil de Biedma que se ha suicidado después del
20 «último verano / de nuestra juventud» (vv. 47-48), y recuerda los
21 días felices pasados juntos en su casa de Nava de la Asunción (Sego-
22 via), a la vez que manifiesta su incertidumbre por el devenir de su
23 poesía ahora que el otro ya no está: «De los dos, eras tú quien mejor
24 escribía. / [...] A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía»
25 (vv. 57-63). Según confesó Gil de Biedma, «ese poema está escrito
26 precisamente para no suicidarme, para conjurar el miedo que tenía
27 a suicidarme, para darme por suicidado ya»¹⁴, lo cual, como explica
28

29 14. Remito a la entrevista a Federico Campbell transcrita por Pérez Escohotado
30 (2002: 34).

Luis Alberto de Cuenca (1996b), le sirvió a aquel para «salvarse a sí
mismo, y ello en la medida en que no concibe seguir viviendo una
vez ida la juventud y, por lo tanto, tiene que morir, siquiera en el
poema».

Por su parte, «*In illo tempore*» rememora un encuentro amoroso
de la adolescencia o juventud: una pareja aprovecha la ausencia de
los padres de ella para poner música, tomar unas copas y entregarse
al amor. El recuerdo de la casa trae a la mente del yo lírico esa otra
casa descrita en el poema de Gil de Biedma («Y las noches también de
libertad completa / en la casa espaciosa, toda para nosotros / lo mis-
mo que un convento abandonado», vv. 32-34), fragmento del que Luis
Alberto de Cuenca toma un verso casi de modo literal al comienzo de
su poema, ya transcrito. Conque la cita es todo menos gratuita, pues
ambos poemas evocan un paraíso perdido lleno de «imágenes felices»
como las que describe Gil de Biedma, días en los que reinaba el deseo
y el ensueño, según advierte Luis Alberto de Cuenca en los memora-
bles versos finales de su poema: «Cuando la realidad era el deseo / y
nuestro reino no era de este mundo» (vv. 15-16). Como «memorable»
es, en palabras del madrileño, el poema de Gil de Biedma, cuyo in-
flujo se puede rastrear, según el mismo reconoce, «en un amplísimo
abanico de poetas contemporáneos, desde Miguel Veyrat a Miguel
d'Ors, pasando por mí mismo» (Cuenca, 1996b). Y no es de extrañar,
dado que, como él mismo la define, la de Gil de Biedma es «una poe-
sía de rigurosa “línea clara” y alta calidad expresiva que, dependiendo
del lector, puede fascinar o irritar, pero que a nadie deja indiferente»
(Cuenca, 1996b). Pues otro tanto cabe afirmar respecto a la del propio
Luis Alberto de Cuenca, de ahí los ecos y reminiscencias que pueden
trazarse entre la poética de uno y otro, que espero haber contribuido
a esclarecer un poco más.

BIBLIOGRAFÍA

- CUENCA, Luis Alberto de, *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- , *Álbum de lecturas (1990-1995)*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996a.
- , «Jaime Gil de Biedma», *Nueva revista*, 29 de mayo de 1996b [En red, consulta de septiembre de 2018].
- , «Poética», en *Último tercio de siglo (1968-1998): antología consultada*, Madrid, Visor, 1998, pp. 395-396.
- , «Jaime Gil de Biedma», en *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 213-214.
- , «La alegre brisa de la literatura», en *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2005, pp. 15-29.
- , «Hoy y mañana de la poesía española», en *Nombres propios*, ed. D. Valverde Villena, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, pp. 126-129.
- , *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Sevilla, Renacimiento, 2017.
- FERRATÉ, Juan, «A favor de Jaime Gil de Biedma», en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, ed. D. Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 294-300.
- FUENTE, Manuel de la, «Jaime Gil de Biedma, verso vivo a los 25 años de su muerte», *El País*, 09-01-2015. [En red. Consulta de septiembre de 2018].
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Las personas del verbo*, ed. J. Valender, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 5-40.
- , *El pie de la letra: ensayos completos*, ed. A. Jaume, Barcelona, Lumen, 2017.

- IRAVEDRA, Araceli, «Luis Alberto de Cuenca», en *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Visor Libros, 2016, pp. 379-384.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, «Jaime Gil de Biedma y la tradición clásica: evocación y apropiación», *Sincronía*, 4, 2002 [En red, consulta de septiembre de 2018].
- LANZ, Juan José (ed.), «Introducción», en Luis Alberto de Cuenca, *Poesía. 1979-1996*, ed. J. J. Lanz, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 9-142.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo (ed.), L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños: poemas escogidos (1970-2016)*, Madrid, Editorial Verbum, 2017.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier (ed.), *Jaime Gil de Biedma. Conversaciones*, Barcelona, El Aleph Editores, 2002.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Violada rúbrica de espuma”: presencias gongorinas en Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma», *AnMal electrónica*, 38, 2015, pp. 75-116.
- PORCEL, Baltasar, «In memoriam» [entrevista a Gabriel Ferrater], *Serra d'Or*, 14, 1972, pp. 384-389 [En red, consulta de septiembre de 2018].
- RIERA, Carme, *Partidarios de la felicidad: antología poética del grupo catalán de los 50*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- ROVIRA, Pere, *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Granada, Atrio, 2005.
- SÁEZ, Adrián J., «A poet for all seasons: las “mañanas triunfantes” de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018a, pp. 7-24.
- , «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», en «En el centro de Europa están conspirando»: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Università degli Studi di Torino, 2018b, pp. 101-120.

I	SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca	
2	y Lope de Vega», en <i>Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de</i>	
3	<i>Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A.J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,	
4	pp. 297-322.	
5	VALENDER, James, «La poesía de Jaime Gil de Biedma», en Jaime Gil de	
6	Biedma, <i>Las personas del verbo</i> , ed. J. Valender, Barcelona, Galaxia	
7	Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. 5-40.	
8		
9		
10		
11		
12		
13		
14		
15		
16		
17		
18		
19		
20		
21		
22		
23		
24		
25		
26		
27		
28		
29		
30		

«DESPUÉS DE LEER <i>EUROPA</i> »:	I
LUIS ALBERTO DE CUENCA Y	2
JULIO MARTÍNEZ MESANZA	3
	4
ARACELI IRAVEDRA	5
<i>Universidad de Oviedo</i>	6
	7
	8
	9
	10
EN una poética firmada en 1998, Luis Alberto de Cuenca se confie-	11
sa «mal lector de poesía contemporánea», un dato que no dejan	12
de corroborar los relativamente escasos ecos de esta en una escritura	13
que se reconoce a sí misma en la práctica de la reescritura. Los motivos	14
los desvela el propio poeta:	15
	16
El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la sin-	17
ceridad [...]. Pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada	18
de la claridad. Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad,	19
claridad, técnica y sensibilidad de donde surge la emoción poética.	20
Soy mal lector de poesía contemporánea en la medida en que la poe-	21
sía contemporánea no suele preparar bien estos cócteles. (1999a: 395)	22
	23
Si ello es así, no resulta extraño que sea la de Julio Martínez Me-	24
sanza una de las pocas afortunadas voces que han venido despertan-	25
do el interés intertextual de Luis Alberto de Cuenca, tanto más si	26
tomamos en cuenta los juicios y opiniones que este ha repetido sobre	27
la poesía de aquel. Bastará con remontarse a la reseña de <i>Europa y</i>	28
<i>otros poemas</i> (1990), cuarta edición aumentada de la <i>Europa</i> mesan-	29
ciana, que firma nuestro autor en la revista <i>Ínsula</i> . Más allá de juicios	30
totalizadores formulados desde una subjetividad asumida (así, Cuenca	

1 declara que es la de Mesanza «una de las escrituras poéticas españolas
2 de los últimos tiempos que más admiro», o que *Europa* «simplemente
3 me parece un puñado de páginas asombrosas»), destaca el reseñista
4 en los poemas del libro tres cualidades que diríamos componen un
5 cóctel muy semejante al que acabo de referir: su claridad –y aventuro
6 que se refiere el poeta de «Las mañanas triunfantes» a una claridad
7 cosmovisionaria tanto como formal–, su verdad –una verdad que hay
8 que comprender como sinónimo de la sinceridad hace un momento
9 reclamada– y su *techne*, esto es, la sabiduría de «vestir» las cualidades
10 antedichas con una ejecución elaboradísima que tiene «raíces archi-
11 tectónicas», tales son el «rigor» y la «exactitud» con los que Mesanza
12 cincela cada una de sus piezas (Cuenca, 1992: 25-26).

13 Este cóctel que descubre Luis Alberto de Cuenca en la poesía me-
14 sanciana posee algunas singularidades que terminan de advertirnos
15 sobre la extraordinaria convergencia que convierte a los citados, y ello
16 sin desdoro de la poderosa personalidad de cada uno, en dos auto-
17 res por muchas razones hermanos. La *techne* que Cuenca pondera en
18 Martínez Mesanza (quien, por su parte, ya había alabado la «sabiduría
19 técnica» y «las limpias estructuras formales» que consolida el primero
20 en *La caja de plata*) (Martínez Mesanza, 1986a: 21-23) tiene su base en
21 la métrica clásica y en el andamiaje rítmico de un vigoroso endecasí-
22 labo blanco, uno de los metros más cultivados también por nuestro
23 autor, que, como aquel, vivifica a menudo mediante un muy fértil
24 uso del encabalgamiento. El compartido clasicismo formal se encauza
25 en una clase de poema donde prevalecen los elementos narrativos y,
26 muy a menudo, la entonación epigramática y los desenlaces lapidarios,
27 que el propio Martínez Mesanza confiesa haber aprendido en la rica
28 tradición del epigrama occidental y, más cercanamente, en la escri-
29 tura de Cuenca. Cultivan ambos autores una poesía de «línea clara»
30 –así, adoptando el rótulo luisalbertiano, ha querido también Mesanza

1 adjetivar la suya (en Eire, 2005b: 206)–, cuya nitidez elocutiva busca
2 a toda costa eludir la oscuridad gratuita y convertir el poema en una
3 metáfora del orden añorado o –con palabras de Martínez Mesanza
4 (1986a: 31)– del caos sometido por la forma reguladora.

5 En el orden genérico o temático, en incontables ocasiones ha decla-
6 rado Luis Alberto de Cuenca la vocación épica de sus versos, y es bien
7 sabido que Martínez Mesanza es autor de una poesía que ha sido cata-
8 logada como el paradigma de una «nueva épica», por más que el poeta
9 últimamente haya tendido a matizar tal condición para enfatizar el
10 carácter eminentemente lírico de unos versos que deben a la épica,
11 más allá de su componente narrativo, los símbolos históricos y bélicos
12 de su universo referencial. Le deben, tal vez sobre todo, y lo mismo a
13 él que a Luis Alberto de Cuenca, «la construcción de una moralidad
14 heroica a través del relato» (Olay Valdés, 2017: 26), o dicho en sus
15 propias palabras, su «fuerza moral» (en Olay Valdés, 2018: 43); ya que,
16 en efecto, si la poesía de Cuenca «siempre aspira a contener un código
17 ético» (en Eire, 2005a: 89), también los poemas mesancianos elaboran
18 una reflexión de carácter moral de la que los insinuados episodios his-
19 tóricos de que se nutre el relato no son sino meros soportes simbólicos.

20 Esa ambición épica tiende a fundar en los versos de ambos un or-
21 den luminoso, que puede sostenerse, como en Julio Martínez Me-
22 sanza, en la evocación de una soñada edad heroica anudada a las ya
23 periclitadas virtudes caballerescas o, en el caso de Luis Alberto de
24 Cuenca, extenderse asimismo al nutrido repertorio de héroes que han
25 dado las viñetas del cómic, los relatos de la mitología grecolatina, la li-
26 teratura fantástica o, tal vez sobre todo, el cine negro norteamericano,
27 en el que el autor reconoce «los cantares de gesta de nuestros días» (en
28 Eire, 2005a: 87). Pero el hecho relevante es que este orden luminoso es
29 en todo caso el corolario de una resistencia al caos y al sinsentido y de
30 una aspiración a la restauración de unos valores compartidos –de ahí,

1 también, la explícita «vindicación de lo épico» que podemos escuchar
2 en Luis Alberto de Cuenca, ahora en el sentido de una «violencia po-
3 sitiva, que es la [...] que intenta instaurar el bien» (en Eire, 2005a: 86):
4 un planteamiento que traduce de algún modo la divisa de Bertran de
5 Born que Martínez Mesanza (1986b: 45) pone al frente de «El libro
6 de las batallas», IV serie de *Europa*: «La guerra nace de la paz injusta».

7 Las resonancias de la poesía mesanciana que pueden hallarse en la
8 de Luis Alberto de Cuenca se condensan sobre todo en *La caja de plata*
9 (1985) y *El otro sueño* (1987), y acuden a confirmar el grado de entraña-
10 miento y la estrecha conexión de dos escrituras que por aquellos años
11 crecían a la par. En una entrevista con Ana Eire, Martínez Mesanza
12 así lo desvelaba:

13 Hubo una época, del año 79 al año 86, durante seis años práctica-
14 mente, hasta la publicación de *Europa* y de los poemas de *La caja de*
15 *plata*, en que Luis Alberto y yo nos llamábamos muy a menudo para
16 leernos poemas, o consultarnos sobre cambios y correcciones. Hay
17 alguna forma muy común a ambos y dos o tres poemas demuestran
18 esa simultaneidad. (en Eire, 2005b: 197)

19
20 Las múltiples formas de trascendencia textual que adopta la creación
21 palimpsestosa de Luis Alberto de Cuenca han sido cumplidamente
22 examinadas por sus críticos más atentos, coincidiendo todos ellos en
23 la voluntad libérrima de una recreación que, atendida a la praxis del
24 arte posmoderno, «no respeta[n] el sentido primitivo de los materiales
25 aprovechados» (Rico, 1992: 92). Y, en verdad, no hace falta pasar del
26 primero de los textos que Luis Alberto de Cuenca edifica a partir de la
27 obra mesanciana para advertir esta libre manipulación de los modelos.
28 «Sobre un tema de J. M. M.», composición de *La caja de plata* integrada
29 en la serie «La brisa de la calle», convoca desde su arranque mismo el
30 poema «Nínive» de Martínez Mesanza, una de las quince piezas de

la primera edición de *Europa* (1983) que, desde su segunda entrega, 1
aparece como centro del libro «Nínive». La composición mesanciana 2
elabora, a partir de un término geográfico que funciona como símbolo 3
de poder, una reflexión sobre la infelicidad o sobre la insatisfacción del 4
héroe victorioso, tal vez como secuela de «la locura destructiva de los 5
hombres» o de las «aberraciones» y las sombras de su condición moral 6
(Martínez Mesanza, 1994: 27). El hecho es que la «ansiedad», motivo 7
recurrente y muy negativamente connotado en la escritura mesanciana 8
que no tarda en aparecer en el poema (y que seguramente podría tra- 9
ducirse con unos versos de *Por fuertes y fronteras* [1996]: «la tensión / 10
de la lucha en un mundo relajado / que prescinde del cielo y del infer- 11
no», «Religión y poesía», vv. 10-12), no solo justifica la sentencia inicial, 12
sino que constituye el primer trazo del retrato de un personaje lírico 13
que –con palabras precisas de Trevor J. Dadson (1998: 96)– «revela el 14
pesimismo de un *Eclesiastés* bíblico». He aquí el poema: 15

16
17 *No soy feliz, ni lo seré venciendo.*
18 *Ya no quiero vencer. Lanzo la flecha,*
19 *pero la estéril ansiedad persiste.*
20 *Mando romper el nervio de los arcos*
21 *y la ansiedad persiste. Ya me hiere*
22 *todo rumor y escucho predicciones*
23 *sobre eclipses e imperios. El insomnio*
24 *me devuelve un pretérito manchado.*
25 *La vejez de los dioses es inmensa,*
26 *y mil generaciones de los hombres*
27 *alcanzan lo que alcanza su agonía.*
28 *Los crímenes de un Dios jamás prescriben,*
29 *se arrastran como siglos por los siglos*
30 *ensuciando los ojos de lo eterno.*
Todo lo que alcancé ya no me sirve.
No quiero ver a la mujer gozada.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

*No quiero ver el campo victorioso.
No quiero ver las torres ni los templos.
Ni las palabras dichas ya me sirven:
escapan sin sentido de mi boca.
Todo lo que contemplo se empobrece.
Ningún alivio encuentro en los paisajes
que los hombres aprecian. Ha salido
muchas veces el sol, muchas ha muerto.*

En efecto, y como el sabio del *Eclesiastés*, o como un espíritu del Barroco, el yo que habla en el poema elabora una sombría reflexión sobre la futilidad de lo mundano (el amor, el poder, la riqueza, la gloria), que no deja en el ánimo sino desencanto y vacío y concita, por ende, el terco rechazo de un sujeto a quien «ya no» no procuran los viejos placeres ninguna clase de dicha espiritual. Si el texto de Julio Martínez Mesanza se abre, así pues, con una constatación rotunda de la infelicidad («No soy feliz») y el consiguiente desprecio de lo que otrora la propiciaba, el poema de Luis Alberto de Cuenca, en cambio, formula con la misma rotundidad su renuncia a esta:

*No quiero ser feliz. Estoy enfermo
de haberlo sido tanto. Me fastidia
que la gente me quiera y que los dioses
me protejan. Renuncio a ser el centro
de las fiestas y a todos los poderes
que el dinero y la sangre proporcionan.
No quiero verte al lado, en la cabina
de mi coche, dorada y sonriente,
previendo mis deseos más ocultos.
No me divierte ya que mis amigos
celebren la blancura de tus manos.
Detesto las victorias, y los viajes*

*al más allá, y la daga del ingenio,
y el amor, y el jardín de la alegría.
Quiero la opacidad y la tristeza
que da el dolor, y la desesperanza.
Me está matando tanta dicha junta.*

Naturalmente que esta renuncia a la felicidad y a los placeres que la procuran ha de ser comprendida –tal como lo subraya la epigramática sentencia final– en su dimensión irónica, que confiere un toque distanciadador y frívolo a la gravedad mesanciana; pero también ha de ser contextualizada en la trama argumental y en la atmósfera de «optimismo» –este es el título del poema inicial– de «La brisa de la calle», cuyo asunto no es otro que la gozosa asunción del caos de la existencia, la aceptación de la vida en su transitoriedad mortal y, en fin, la lectura positiva del dolor (Dadson, 2005: 131; Lanz, 2006: 55). En este sentido, la elaboración temática del poema luisalbertiano se halla más próxima a la de otro de Borges, sin duda también conocido por Martínez Mesanza, quien debió de tomarlo como fuente de inspiración, según ya oportunamente apuntó Dadson (1998: 94). Me refiero al segundo soneto de la serie «1964», incluida en *El otro, el mismo* (1964), y con cuyo verso inicial desvela su riguroso paralelismo estructural y rítmico (equivalencia del hemistiquio métrico y la unidad sintáctica, endecasílabo propio de ritmo yámbico) el arranque del poema luisalbertiano:

*Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
[...]
Solo me queda el goce de estar triste,
esa vana costumbre que me inclina
al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.*

(vv. 1-14)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

1 Si, aun contando con su componente irónico, tanto en su final
2 como en su comienzo se acerca Luis Alberto de Cuenca a la gozosa
3 reconciliación con el dolor («Quiero la opacidad y la tristeza / que da
4 el dolor») y, así, a la formulación borgiana antes que a la mesancia-
5 na, son otros los caminos que nos devuelven al poema de Martínez
6 Mesanza. Cuenca asegura los vínculos con este a través de la recupe-
7 ración de una serie de fórmulas (el reiterado «no quiero» con el que
8 allí se expresa la renuncia a lo mundano), lexías («los dioses») y, sobre
9 todo, motivos (el poder, la victoria, el goce erótico despreciados) que
10 refuerzan la dependencia anunciada en el título. Ello sin pasar por
11 alto que la dialogicidad con la composición de Martínez Mesanza se
12 establece también en el plano métrico –ambas componen tiradas de
13 endecasílabos blancos, con abuso del encabalgamiento abrupto–, en
14 aspectos formales como la clausura sentenciosa y en una sobriedad
15 o economía de medios –muy llamativa, por cierto, en la parquedad
16 adjetival– que apunta de nuevo reminiscencias borgianas¹. Más allá
17 de esto, a la «variación» –en el estricto sentido musical– sobre un tema
18 de Julio Martínez Mesanza que elabora el poema luisalbertiano habrá
19 que añadirle, como no pocas veces sucede, la trasposición del tono
20 elocutivo –de la solemne gravedad del hipotexto a la liviandad irónica
21 del hipertexto– y el consabido proceso de transdiegetización que nos
22 traslada de la legendaria ciudad asiria (combates, torres y templos) al
23 escenario urbano contemporáneo (dinero, fiestas y coches). La trans-
24 formación operada sobre el texto de referencia no tiene por objeto,
25 según creo, sino resguardar el texto derivado de cualquier efluvio pa-
26 tético para acomodarlo a la determinación optimista que anuncia el
27 primer poema de la serie luisalbertiana.

1. Para las convergencias de Borges y Luis Alberto de Cuenca, véase Sáez, 2018.

Pero no es este, a mi juicio, el poema que mejor acude a demos-
trar que la vinculación transtextual que establece la poesía de Cuenca
con la de Julio Martínez Mesanza dista mucho de ser anecdótica. La
primera edición de *La caja de plata* incluía también en su tercera sec-
ción una pieza titulada «Europa». Aunque la composición fue transi-
toriamente desterrada del libro al reeditarse este en 1990, dentro de la
primera colección luisalbertiana de poesía reunida, y tampoco llegó a
rescatarse en la primera salida de *Los mundos y los días* (1998), sí lo hace
ya en su tercera edición, fechada en 2007, y donde hallamos el poe-
ma ocupando, como entonces, la penúltima posición en el conjunto.
Si en 1985 el autor estimó necesario encabezar el texto con el rótulo
«En homenaje a Julio Martínez Mesanza», poeta joven y emergente de
quien solo conocíamos una *Europa* de quince poemas, publicada en
la minoritaria editorial Crotalón con una tirada de cien ejemplares,
cuando aquel fue recuperado prescindió de una dedicatoria que debió
de suponer redundante, consolidado Martínez Mesanza como autor
de referencia y bien conocido por su serie poética más emblemática,
ese libro de libros en constante ejecución y crecimiento que solo se de-
tiene en *Fragmentos de Europa* (1998). Luis Alberto de Cuenca enuncia
en este poema de modulación elegíaca el rechazo del orden decadente
que rige el Occidente posmoderno, a la vez que, en una reformulación
del *topos* clásico, entona un planto de los periclitados valores de un
mundo descompuesto, que no es otro que el mundo luminoso de los
héroes que dibuja la *Europa* mesanciana:

No son estas fronteras mis fronteras.
No es este el mundo de las viejas runas.
Gobiernan los cobardes, los oscuros.
Cómo duele vivir en la agonía
de la cruz y en la herrumbre de la espada.

*Cómo duele esta noche del coraje.
 Cómo duelen los atlas. Y no hay signos
 que anuncien el final de la derrota.*

En una lectura contextualizada en el marco de los últimos poemas de «La brisa de la calle», aquellos que se abren «al espacio de lo fantástico y onírico», Juan José Lanz (2006: 59-60) interpreta la negación que formula la «Europa» luisalbertiana como el corolario de la aspiración sostenida a unas fronteras distintas, «aquellas que sueñan con imponer un orden más allá del caos que se constata. “Europa” —concluye— apunta así a la dimensión ética que se ha señalado para los poemas de *La caja de plata*». Esa dimensión ética atraviesa en verdad toda la poesía de Luis Alberto de Cuenca y es la que ofrece las claves para descifrar un poema gemelo, ahora integrado en *El otro sueño* y titulado «España». Aquí, la caracterización de la patria propia como «un lugar muy triste que ha prohibido los héroes / y ha dejado pudrirse las rosas del escándalo» (vv. 1-2) apunta también a «la confirmación de una realidad prosaica», donde «el mundo de los valores heroicos ha sido proscrito porque resulta escandaloso desde una interpretación sesgada de lo que llamó Gianni Vattimo el “pensamiento débil”» (Andújar Almansa, 2014: 9). Así las cosas, son en este caso las de «España» las fronteras de un mundo degradado, ahora «un lugar pobre que ha perdido su alma / sin ganar nada a cambio» (y de ello se hará eco una posterior «España» mesanciana: «Muere una patria como muere un alma», v. 1), que encierra la denuncia de una sociedad conformista y pusilánime, ayuna de espiritualidad y de valores profundos, a la que no solo opone Luis Alberto de Cuenca la necesidad del mito, sino «la apuesta vital por el coraje» (Andújar Almansa, 2014: 10) y por una ética —o una épica— de la acción: «Por él daría mi sangre hasta la última gota» (v. 8).

No es otra la cosmovisión moral que funda la «Europa» de *La caja de plata*, solo que el universo referencial desde el que esta se enuncia es, como he dicho, el que inconfundiblemente trazan los versos de Martínez Mesanza. El refugio de una imaginación decepcionada de la realidad se halla aquí en «el mundo de las viejas runas», esto es, en los escenarios —ajenos a la «economía» y a la «historia» (García Gual, 1975: 14)— de la mitología germánica y de la caballería medieval tan caros también a la poesía del amigo. Y ello porque, como advirtió tempranamente este, el elemento caballeresco no debe entenderse en la poesía luisalbertiana como simple referencia, sino que —al igual que en Martínez Mesanza— se hace intrínseco a la visión que el poeta tiene del mundo. «Los cobardes, los oscuros» que gobiernan un mundo del que han sido desterrados la virtud cristiana y el coraje épico vuelven a encarnar una misma denuncia de un *statu quo* materialista y plebeyo, aquejado de debilidad moral y de tibieza de espíritu, y desprovisto de los valores sustanciales atribuidos a los héroes arrumbados por el curso prosaico de la Historia. La composición dialoga con los símbolos configuradores del paisaje de *Europa* y tiene puentes hacia algunos de sus pasajes: «los cobardes, los oscuros» que hoy se enseñorean de Occidente bien pueden leerse como réplica a los «jinetes de luz» que encarna «San Luis», el «monarca santo» (también homenajeado en *El reino blanco* [2010]) poseído «por una gracia que al temor destruye» y que defiende la cruz con la bravura de la espada: «Hay espadas que empuña el entusiasmo, / y jinetes de luz en la hora oscura» (vv. 9-10). La cadencia salmódica de los endecasílabos blancos es la fórmula que ahora se adopta para este homenaje a Martínez Mesanza, que aquí sí sostiene su severidad de tono, al que contribuye no poco la solemnidad del metro a menudo esticomítico y el cierre lapidario. Todo ello agregado a la austeridad de la dicción —visible en la limpidez de la sintaxis, la llaneza léxica

1 o la asombrosa contención en el uso de adyacentes—, un rigor archi-
2 tectónico que tiene su asiento en la organización paralelística (en
3 que se apoyan no poco los versos mesancianos) y, en suma, la puesta
4 en juego de una *techne* que, como quiere Mezanza, rehúye el alarde
5 para mejor servir a la intención moral del poema, bien puede hacer
6 pasar esta «Europa» de Cuenca por un muy logrado pastiche estilís-
7 tico de la *Europa* mesanciana.

8 El más rotundo de los homenajes que Luis Alberto de Cuenca de-
9 dica a su amigo, con el título de «Julio Martínez Mesanza», es un
10 poema de entrañable complicidad que se integra en la segunda sección
11 de *El otro sueño*, una serie de seis poemas que este viene a clausurar. La
12 composición fue sometida por su autor a una peripecia textual no muy
13 distinta, aunque menos rigurosa, de la padecida por la recién comen-
14 tada «Europa»: suprimida de la edición de *El otro sueño* incorporada a
15 la poesía reunida de 1990, fue restituida a su lugar original en la pri-
16 mera salida de *Los mundos y los días*, sin perjuicio de que hubiera sido
17 antes rescatada para la selección *77 poemas*, editada por la Universidad
18 de Sevilla en 1992². El poema, encabezado por el paratexto «Después
19 de leer *Europa*», constituye una cumplida y conmovida recreación del
20

21 2. Durante el Congreso Internacional «*Farai un vers de dreyt nien*»: la inter-
22 textualidad en la poesía Luis Alberto de Cuenca, en el que fue leída esta ponencia,
23 el autor tuvo ocasión de pronunciarse sobre las incitaciones que promovieron la
24 transitoria autocensura de estos poemas, aduciendo la condición marginal de la
25 cosmovisión en ellos expresada respecto de los intereses centrales y más estables
26 de su mundo poético. No obstante, tal vez no le falte razón a José Luis García
27 Martín (1992: 139) cuando aventura en el poeta una voluntad antipolémica y el
28 deseo de evitar la querella ideológica que pudieran suscitar estas y otras composi-
29 ciones —como «España»— también provisoriamente rechazadas, quizás por vulne-
30 rar las premisas más estrictas de la corrección política o, como dice un poema de
su último libro, «por / su falta de empatía con las masas» («Defensa de la épica»,
vv. 5-6).

1 mundo poético que pergeña el libro, y que, a tenor de la datación del
2 texto y de la información que ofrece el epígrafe, ya no debe de ser la
3 breve versión de 1983, sino la muy ampliada de 1986 publicada por la
4 editorial Renacimiento poco antes de la aparición de *El otro sueño*. He
5 aquí los versos:
6

7 *En esta hora dudosa en que el cuerpo que usurpo*
8 *no me basta, y los dioses no acuden al rescate,*
9 *y el Sur no me consuela, y el Norte no me salva,*
10 *pienso en ti, dulce amigo, y, pensándote, vuelve*
11 *a encenderse una llama de esperanza en mi espíritu.*
12 *Tú evocas en mí fuerza en esta hora vacía,*
13 *la torre sobre rocas del poder, la nobleza,*
14 *la fe de aquellos héroes que forjaron Europa,*
15 *la santidad, el orden que permanece siempre.*
16 *Y contigo regresa el coraje a mi alma,*
17 *y la euforia serena, el fervor sosegado,*
18 *y vuelven inmutables leyes a protegerme*
19 *de quienes hoy legislan, y torna la alegría*
20 *a reinar en un mundo sin miedo y sin cobardes.*
21 *Y en ese mundo me hablas de lo que hablan los hombres:*
22 *de mujeres indómitas que deben ser domadas,*
23 *de las plantas carnívoras que ocultan los jardines,*
24 *de sangrientas campañas, de halcones, de caballos*
25 *y de Dios, que es Camino, que es Verdad y que es Vida.*

26 El poema se propone como un canto de acción de gracias al amigo
27 poeta evocado en el título, por su facultad creadora de un mundo
28 soñado, y, al igual que el comentado «Europa», formula su pleno asen-
29 timiento ideológico a la cosmovisión mesanciana. El sujeto expresa
30 su nostalgia de los extinguidos valores épicos (la nobleza, la fuerza,
el coraje, el fervor, la medida, la camaradería viril) que, coonestados

1 con los de la fe cristiana (no pasemos por alto que aquellos se vuelven,
2 al cabo, metáfora o símbolo de fortaleza de espíritu y de poder moral),
3 conforman esa «épica del alma» a la que se refirió Lanz a propósito
4 de *Las trincheras* (1998: 27) y, sobre todo, organizan un orden de luz
5 que salva al yo lírico de la noche caótica en que se halla su espíritu,
6 rescatado para el plano del mito de un mundo de cobardes y de leyes
7 oscuras que encarnan, por contra, al «enemigo» de la Realidad (Cuen-
8 ca, 2012: 318); no por azar, en sus comentarios a *Europa*, Luis Alberto
9 de Cuenca ha ponderado por encima de todo «su prodigiosa claridad»
10 y su condición de «himno a la luz del día» (Cuenca, 1992: 26). No hay
11 en este caso voluntad de imitación de las formas mesancianas —en el
12 plano más externo, los endecasílabos blancos de Martínez Mesanza se
13 tornan alejandrinos en la composición de Cuenca—, y el poeta se em-
14 plea en convocar la imaginería que conforma el preciso decorado de
15 *Europa*: los nombres abstractos ya referidos, responsables de la cosmo-
16 visión proyectada, conviven con las «campanas», «caballos» y «héroes»
17 que campan a sus anchas por los endecasílabos del libro («El libro
18 de las batallas», «También mueren caballos en combate» o «La eterna
19 caballería» no son sino algunos títulos elocuentes), o con símbolos
20 proteicos de la poesía mesanciana: «la torre sobre rocas del poder». Pero
21 entramos aquí en el estricto terreno de la intertextualidad en el sentido
22 genettiano, ya que la «torre» de «Julio Martínez Mesanza» remite en la
23 secuencia citada a «Es poder una torre sobre rocas», composición de «Nínive»
24 (tercer libro de *Europa*) precisamente dedicada a Luis Alberto de Cuenca,
25 y que pudiera leerse como una exaltación de la superior fortaleza moral
26 que se yergue triunfante sobre el «yermo» de la mediocridad: «Es poder
27 una torre sobre un yermo —concluye el poema— / cuyo exterior el tiempo
28 hizo terrible» (vv. 14-15). Juan José Lanz (2006: 247-248) ha señalado
29 minuciosamente otros ecos más encubiertos que también tienden puentes
30 hacia la obra del amigo y

ello me exonera de reiterarlos aquí. Aunque sí quisiera referirme a la
alusión medular que encierra el «orden» del verso noveno a un pasaje
de «La torre en el yermo», poema central del libro de Mesanza por su
abierta condición de manifiesto ideológico o, como ha escrito Cuenca,
de «plan de vida» o de «decálogo» (Cuenca, 1992: 26):

*Solo el orden anhelo, y la belleza
que en la mujer no cabe. Solo anhelo
la vida que no duda, la que cumple
sin sombras los designios y no intriga.
Quiero la claridad de las espadas,
la claridad de formas poderosas.*

Una vez más, el orden frente al caos, la apuesta por la moral de la
acción frente a la renuncia de los tibios, la afirmación de las certezas
contra el nihilismo de los tiempos que indirectamente suscribe nuestro
autor. Y tampoco quiero olvidarme del lapidario alejandrino final, por
cuanto se halla destinado a confirmar la adhesión a la fe del cristianismo
que preside la *Europa* de Martínez Mesanza y que aquí se actualiza me-
diante un cruce de referencias: si se hace eco, por un lado, de un pasaje
del Evangelio de Juan («Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida», *Juan*,
14, 6), a su vez recupera un endecasílabo del mesanciano «Ceremonia»
(«En las manos de Dios está la vida», v. 1) con el mismo probable origen.

La *Weltanschauung* que proponen los versos de *Europa* convierte su
lectura, dicho sea con palabras del poeta, «en una operación mental
que lo redime a uno del “todo vale” circundante y lo exalta a regiones
de norma y de sentido» (Cuenca, 1999b: 184). He ahí la clave de este
homenaje: el hallar en *Europa* el sentido que el orden luminoso del
héroe o del mito logra imponer a la degradación que lo rodea, «donde
Verdad y Bien están proscritos / y reinan la impostura y la tibieza»,

1 para decirlo con unos versos de *La vida en llamas* (2006, «José Ma-
2 ría Sert», vv. 11-12). «La llama de esperanza» que enciende el «dulce
3 amigo» en el alma del yo lírico hay que comprenderla a la luz de esta
4 afirmación. «Leyendo *Europa* –repite el poeta– la literatura y la vida
5 cobran sentido» (Cuenca, 1992: 26).

6 Por supuesto que pueden hallarse otras resonancias de la escritura
7 mesanciana en los versos de Cuenca, de cualquier modo más anecdóti-
8 cas³ y, en casos, harto dudosas⁴, sin contar con que también algunas ve-
9 ces se ha equivocado la dirección de la influencia⁵. Pero debo concluir.

10
11 3. Nótese, por ejemplo, que en los primeros compases de «Conversación»
12 («Cada vez que te hablo, otras palabras / escapan de mi boca», vv. 1-2, en *La caja de*
13 *plata*) puede escucharse un eco de «Nínive», poema que, como sabemos, ha tenido
14 muy presente Luis Alberto de Cuenca: «Ni las palabras dichas ya me sirven: / esca-
pan sin sentido de mi boca» (vv. 19-20).

15 4. Pienso ahora en «Las tres hermanas», un texto de *Por fuertes y fronteras* res-
16 pecto del que Javier Letrán (2005: 270) ha advertido su posible relación con un
17 poema homónimo de *Europa*. Pese a la efectiva identidad de los títulos, no hallamos
18 indicios que apunten a apreciar relación de dependencia ni ninguna clase de juego
19 dialógico, más allá de la posible confluencia en la alusión a las tres Parcas de la
20 mitología grecolatina, cuando menos inequívoca en la composición luisalbertiana.
21 Por más que Luis Alberto de Cuenca sin duda conociera el texto de Mesanza, su
22 poema constituye mucho antes una remisión interna –de la que también Letrán da
23 cuenta– a otro con el mismo título publicado en *Elsinore* (1972) –once años anterior,
por lo tanto, a la primera edición de *Europa*–, perteneciente al ciclo de la muerte de
la amada e inspirado en el cuadro homónimo de Jacopo Palma Il Vecchio.

24 5. Quizás así ha ocurrido a la hora de evaluar la relación entre «El crucifijo
25 de los invasores», del Luis Alberto de Cuenca de *El otro sueño*, y la composición
26 mesanciana «Víctima y verdugo», incorporada a *Europa y otros poemas* (Martínez
27 Mesanza, 1990: 79). Según entiendo, Letrán (2005: 285-286) apunta a dos endecasi-
28 labos de este poema («Soy quien mantiene en alto el crucifijo / frente a la carga de
29 los invasores», vv. 6-7) como sustrato del título del poema de Cuenca. Pero el hecho
30 es que la composición de Martínez Mesanza no figura en ninguna de las ediciones
de *Europa* ya publicadas cuando se concibe *El otro sueño*. Y aunque cabría conjetu-
rar, dada la estrecha amistad de los autores, que Cuenca pudiera haber conocido un

La mayoría de los poemas que anudan las obras de Luis Alberto de
Cuenca y Julio Martínez Mesanza explicitan la dimensión ideológica
y ética que subyace a la poesía del primero, que si «apunta siempre al
Bien» (Luis Alberto de Cuenca en Eire, 2005a: 89), cree reconocerlo
en un prontuario de preceptos sin acomodo posible en un modelo ac-
tual de sociedad –aquejado, como piensa Martínez Mesanza, de «una
moralidad cuestionable» y de «una deserción de los deberes» (en Eire,
2005b: 193) que, ahora con Cuenca, «premia al malhechor y perjudica
al héroe» («Variación sobre otro tema de Simónides», v. 13, en *Bloc de*
otoño)– evaluado desde un desolado escepticismo y un desengaño ra-
dical. Por eso, la aproximación a la poesía de Julio Martínez Mesanza
constituye seguramente para Luis Alberto de Cuenca, incluso por enci-
ma de la adhesión a su *techne*, una forma de denunciar «la desaparición
del mundo heroico y los valores morales que comporta» (Letrán, 2005:
262): «No quiero seguir vivo en este mundo –dicen unos versos de *Bloc*
de otoño– / donde no hay más que idiotas y tarados / que han prohibi-
do los mitos y los héroes» («Variación sobre otro tema de Catulo», vv.
9-11). Y, por supuesto, constituye un intento de suturar la consabida
escisión –hago más palabras de Lanz (2006: 76)– «entre la realidad y
el deseo, entre la memoria y el presente, entre el mundo heroico evo-
cado y el caos circundante» a cada paso constatado. El dolorido sentir

posible texto inédito, no hay que olvidar que su poema ve la luz, tres años antes de
publicarse en libro, en el número 5-6 de la revista *Amén*, correspondiente a septiem-
bre de 1984. Si, para entonces, Martínez Mesanza ya había concebido el suyo, no es
fácil explicar por qué habría dejado la pieza acabada fuera de la segunda edición de
Europa, publicada como es sabido en 1986. Parece más probable, en suma, que el
título luisalbertiano percutiese la memoria de Martínez Mesanza a la hora de com-
poner «Víctima y verdugo», disponiendo este un guiño en homenaje a un poema
«de puro ambiente épico» (Martínez Mesanza, 1986a: 30) muy del gusto del autor de
Europa, convergente a última hora con el suyo en la centralidad del símbolo capital
del cristianismo, con la exaltación consiguiente de su repertorio de valores.

1 que tal escisión provoca en el sujeto le conduce a buscar la compañía de
 2 aquellos que comparten su «Defensa de la épica» (como reza un título
 3 del último libro) y se expresa con verbo preciso en «Sobre un poema
 4 de Robert Ervin Howard», variación incluida en *El hacha y la rosa*
 5 (1993) que concluye así: «¿Volverán algún día los héroes de su exilio /
 6 dorado, allá en las islas donde el sol no se pone? / ¿Dejará de reinar por
 7 doquiera el hastío? / ¿Morderá el polvo al fin tanta melancolía?» (vv.
 8 9-12). El confesado deseo de la restitución de los héroes desde el tiempo
 9 sin tiempo del mito al tiempo mortal de la historia ha de ser entendido
 10 –según propone Letrán (2005: 262)– «como una reivindicación moral».
 11 En efecto: frente al hastío y la melancolía, la *necesidad de la épica*, que
 12 no es otra cosa que una «ética de la acción». O la necesidad, frente
 13 a la propensión nihilista y el encogimiento de hombros del hombre
 14 posmoderno, frente a un nuevo esplín que conduce a la abdicación o a
 15 la anuencia con un escenario de valores degradados, de una respuesta
 16 como la que halla el poeta en la rebeldía de espíritu de Martínez Me-
 17 sanza y en versos rotundos como estos de *Europa*:

18
 19 *Después de haberme dicho muchas veces*
 20 *que debía mirar de otra manera*
 21 *las cosas, y que a nada conducía,*
 22 *o tan solo a pobreza y paranoia,*
 23 *hacer frente al poder organizado*
 24 *de los inicuos, tomo nuevamente*
 25 *las armas y, en constante desacuerdo*
 26 *con el mundo, me enfrento al sincretismo,*
 27 *a toda ambigüedad y a la tibieza.*

28 No es extraño que, como ha visto Conde Guerri (1991: 133) a pro-
 29 pósito de «Julio Martínez Mesanza», Luis Alberto de Cuenca haya
 30 otorgado al amigo la categoría de héroe épico.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDÚJAR ALMANSA, José, «*Politically incorrect* (Miguel d'Ors y Luis Al-
 berto de Cuenca)», *Ínsula*, 811-812, 2014, pp. 7-10.
 BORGES, Jorge Luis, *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1996.
 CONDE GUERRI, María José, «La singularidad poética de Luis Alberto de
 Cuenca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 492, 1991, pp. 128-134.
 CUENCA, Luis Alberto de, «Julio Martínez Mesanza», *Ínsula*, 543, 1992,
 pp. 25-26.
 —, «Poética», en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada*
de la poesía española, ed. Jesús García Sánchez, Madrid, Visor, 1999a,
 pp. 395-396.
 —, «Seis poetas», en *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999b, p. 184.
 —, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid, Visor, 2012.
 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor, 2018.
 DADSON, Trevor J., «El otro, el mismo: héroes y cobardes en *Europa* de
 Julio Martínez Mesanza», en *Ludismo e intertextualidad en la lírica*
española moderna, eds. Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter, Bir-
 mingham, The University of Birmingham, University Press, 1998,
 pp. 79-101.
 —, «Julio Martínez Mesanza: “En Esparta después de Leuctra triste” y la
 nueva poesía épica», en «*Breve esplendor de mal distinta lumbre*»: *estu-*
dios sobre poesía española, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 213-233.
 EIRE, Ana, «Conversación con Luis Alberto de Cuenca», en *Conversacio-*
nes con poetas españoles contemporáneos, Sevilla, Renacimiento, 2005a,
 pp. 77-95.
 —, «Conversación con Julio Martínez Mesanza», en *Conversaciones con*
poetas españoles contemporáneos, Sevilla, Renacimiento, 2005b, pp.
 183-208.

1	GARCÍA GUAL, Carlos, «Evocaciones caballerescas», en L. A. de Cuenca,	1
2	<i>Floresta española de varia caballería</i> , Madrid, Editora Nacional, 1975,	2
3	pp. 11-22.	3
4	GARCÍA MARTÍN, José Luis, «El amor, el valor, la amistad y los sueños»,	4
5	en <i>La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía españo-</i>	5
6	<i>la</i> , Sevilla, Renacimiento, 1992, pp. 135-139.	6
7	LANZ, Juan José (ed.), L. A. de Cuenca, <i>Poesía 1979-1996</i> , Madrid, Cáte-	7
8	dra, 2006.	8
9	—, «Para una ética de la renuncia: <i>Las trincheras</i> , de Julio Martínez Me-	9
10	sanza», <i>Ínsula</i> , 620-621, 1998, pp. 25-28.	10
11	LETRÁN, Javier, <i>La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca</i> , Sevilla,	11
12	Renacimiento, 2005.	12
13	MARTÍNEZ MESANZA, Julio, «Temas y formas en la poesía de Luis Alber-	13
14	to de Cuenca», <i>Zarza Rosa</i> , 7, 1986a, pp. 21-35.	14
15	—, <i>Europa</i> , Sevilla, Renacimiento, 1986b.	15
16	—, <i>Europa y otros poemas</i> , Málaga, Diputación Provincial, 1990.	16
17	—, «Poesía y moral», <i>Ínsula</i> , 565, 1994, p. 27.	17
18	OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”. Una lectura de la poesía	18
19	de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, <i>El valor y los sueños:</i>	19
20	<i>poemas escogidos (1970-2016)</i> , Madrid, Verbum, 2017, pp. 15-28.	20
21	—, «La luz sin culpa de Julio Martínez Mesanza» (entrevista), <i>Anáfora</i> ,	21
22	13, 2018, pp. 38-43.	22
23	RICO, Francisco, «De hoy para mañana: la literatura de la libertad», en	23
24	<i>Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-</i>	24
25	<i>1990</i> , coord. F. Rico, ed. D. Villanueva y otros, Barcelona, Crítica,	25
26	1992: vol. 9, pp. 86-93.	26
27	SÁEZ, Adrián J., «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto	27
28	de Cuenca», en <i>«En el centro de Europa están conspirando»: Homenaje</i>	28
29	<i>a Jorge Luis Borges</i> , ed. Jacobo Llamas, Torino, Università degli Studi	29
30	di Torino, 2018, pp. 101-120.	30

LA POÉTICA DE LOS TEBEOS EN LUIS ALBERTO DE CUENCA

ANA MERINO
The University of Iowa

CUENTA la leyenda que el cómic se hizo verso por obra y arte de Luis Alberto de Cuenca, que en el imaginario poético de este gran escritor tuvieron que acomodarse las viñetas de los tebeos, al igual que los mitos grecolatinos o las gestas medievales, o el amor cotidiano o el humor delicado. Este noble caballero letrista de rock, piloto solitario y defensor intelectual de la causa del cómic en los tiempos áridos de la incompreensión académica, es un enamorado de la vida. Es un coleccionista ilusionado que lo guarda todo con mimo en su *Halcón Milenario*, en esa nave espacial que tiene, disfrazada de biblioteca personal y escondida en el barrio de Salamanca de Madrid. Guarda el secreto de la felicidad como un grial de primeras ediciones, de libros gemelos donde las distintas fechas otorgan su sentido, donde las dedicatorias explican su periplo, y las cubiertas están firmadas por las manos artesanas de los encuadernadores que visten cada volumen.

Dicen que el poeta Luis Alberto de Cuenca tiene una primera edición de *Drácula*, la que apareció el 16 de mayo de 1897, y que perteneció en su día a Vincent Starrett, el reportero y escritor de libros de misterio, de horror y detectivescos. Sí, el mismo que escribió en 1933 *La vida privada de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*). Cuentan que este poeta también tiene primeras ediciones de Borges,

1 García Lorca o Alberti. O curiosidades como el número 322 de una
2 edición limitada de 500 ejemplares del *Cementerio marino* (*Cimetière*
3 *marin*, 1920) de Paul Valéry. Los libros se esparcen por su nave espa-
4 cial: en las estanterías de la terraza, que es el mirador interestelar, está
5 la poesía; en el dormitorio o sala de descanso los libros de historia, y
6 detrás de los paneles de mando, junto a los filtros de aire y los cables de
7 propulsión, están los cómics. Y todos esos libros, no importa su pelaje
8 o condición, están acompañados de muñequitos, de pequeños perso-
9 najes que velan por el orden armónico de las cosas en la casa del poeta.

10 Luis Alberto de Cuenca es un hombre feliz gracias a los tebeos. En
11 muchos de sus poemas habitan las lecturas de un niño obsesionado
12 con otros mundos. Un niño que descubre la fantasía aventurera en las
13 viñetas y es capaz de meterse en ellas y volverse personaje. Ya nos lo
14 decía en su poema «Vieja fotografía con tebeo», aparecido en *El reino*
15 *blanco* (2010), en donde se descubre en una antigua foto como un
16 niño de casi dos años disfrutando ensimismado de la lectura de un
17 tebeo que parece un *Pulgarcito*. El *Pulgarcito* era una revista semanal
18 de historietas que llevaba siendo publicada en España desde 1921; al
19 principio fue de la editorial El Gato Negro, que luego se transformó
20 en la editorial Bruguera. Imaginamos que el ejemplar que leía el Luis
21 Alberto niño y que evoca en el poema fue de los de la quinta época
22 de la revista (entre 1947 y 1952), y que allí se encontró con las historie-
23 tas de Gordito Relleno de Peñarroya, de Carpanta de Escobar, o del
24 repórter Tribulete de Cifré, que eran algunos de los personajes más
25 carismáticos que aparecían en sus páginas por aquel entonces.

26 El poema es un relato emocionante de ese recuerdo del verano en las
27 escalerillas del hotel, en el que el poeta adulto reivindica los tebeos como
28 el mejor juguete. Evoca con emoción los tebeos apaisados de Maga o
29 Valenciana, es decir, alude de forma indirecta a las editoriales responsa-
30 bles de cuadernillos de aventuras maravillosos como los de *El guerrero*

del antifaz o *Roberto Alcázar y Pedrín* entre otros muchos. El niño poeta
ya tiene una existencia metafísica que dialoga con la lectura de tebeos.
Es sobre todo un apasionado de las viñetas, y luego, comparte su curio-
sidad enamoradiza por la vecina rubia con su amigo José Luis Chousa,
al que dedica el poema. Ambos espiaban durante la misa de once a
una niña rubia, pero el poeta Luis Alberto libraba también una lucha
interior y existencial contra la idea del paso del tiempo y era la lectura
de tebeos el «antídoto ideal / contra las penas» (vv. 14-15). Durante su
niñez el poeta se refugiaba en los tebeos porque en ellos todas las angus-
tias se eclipsaban, y el abismo del futuro que le convertía en un adulto
desaparecía para transformarse en pan con chocolate o pan de aceite.
Los instantes eran migas, los relojes eran trozos de pan mordisqueados
con avidez por el niño Luis Alberto, que no quería que los tebeos se ter-
minaran. Así nos lo confiesa convencido de que había nacido con «un
tebeo delante de los ojos», un tebeo que quizás también estaba leyendo
la comadrona, un primer tebeo que traza la ruta de todos los tebeos que
darán sentido a su existencia. El poeta confiesa que seguirá leyéndolos
«hasta el último guiño / de luz, antes de hundirse en la definitiva /
noche oscura del alma» (vv. 14-15). Se aúnan así la lectura de los tebeos
con el aliento de san Juan de la Cruz y el poeta encuentra plenitud en el
presentimiento de saberse mortal y feliz en el regazo de la lectura ensi-
mismada que le devuelve al instante mismo de su nacimiento.

Luis Alberto de Cuenca se anclará en la vitalidad de los tebeos que
representan la esencia de su ser y cuando observe su propio devenir co-
tidiano, con plenitud desnuda y desde la madurez, los encontrará con-
vertidos en figuritas que evocan la parte tangible de toda una vida. En
el poema inédito «Se va haciendo de noche», recogido en la antología
«¿Qué haría yo sin mis tebeos?» (2017), el poeta proyecta los instantes pre-
vios antes de que caiga la noche. En este caso la oscuridad que se apropia
de la luz del día es una especie de viñeta que se repite con cada atardecer

1 y en la que se dibujan aspectos claves de las estanterías donde están co-
 2 locados los libros. Las banderas piratas conviven con las fotos familiares
 3 proyectando los sueños aventureros junto a la imagen del cobijo domés-
 4 tico que representan los seres queridos. Están también las figurillas de
 5 superhéroes que vigilan los libros y representan las ilusiones del poeta
 6 durante la infancia y la adolescencia descubriendo los cuadernillos de
 7 cómics de los superhéroes. Esos cómics llenos de energía se materializan
 8 en forma de figuras de coleccionista. Como todo buen lector de cómics
 9 Luis Alberto de Cuenca complementa los tebeos con los objetos que dan
 10 continuidad material a los personajes que viven las trepidantes escenas.

11 El propio poeta confiesa en una nota a pie de página que además de
 12 numerosas figurillas de superhéroes en las estanterías de los libros, tie-
 13 ne en su mesa de trabajo una figura de Ben Grimm, y este resulta ser
 14 uno de sus personajes más queridos. Para los desconocedores del mun-
 15 do de Marvel Comics conviene matizar que el poeta se está refiriendo
 16 a La Cosa (The Thing), uno de los protagonistas de la serie *Los Cuatro*
 17 *Fantásticos* (*The Fantastic Four*) creada por el guionista Stan Lee y el
 18 dibujante Jack Kirby y que apareció por primera vez en noviembre de
 19 1961. Al reivindicar de ese grupo de superhéroes al personaje de La
 20 Cosa se pueden interpretar interesantes matices sobre su peculiar con-
 21 dición. Benjamin Grimm cuando adquiere sus poderes cósmicos sufre
 22 una dura transformación convirtiéndose en una especie de roca de piel
 23 anaranjada y rugosa. Con sus 600 kilos de peso y sus casi dos metros
 24 de estatura la ex-estrella de fútbol es una auténtica mole que padece-
 25 rá adaptándose a ese nuevo cuerpo. Hay además el matiz dramático
 26 del enamoramiento que dará un importante vuelco a la trama de sus
 27 aventuras y al rechazo que siente por su cuerpo. En 1962 aparecerá el
 28 personaje de la escultora ciega Alicia Reiss Masters, que apaciguará
 29 el sufrimiento de La Cosa al sentir el cuerpo del superhéroe como
 30 una materia única que le atrae. Curiosamente el gran amor del poeta

1 en la vida real también se llama Alicia. Ben Grimm y Luis Alberto
 2 de Cuenca se funden en el abrazo de sus amadas conscientes de las
 3 limitaciones simbólicas de sus cuerpos, La Cosa es roca dura, es furia
 4 intensa, mientras que el poeta es un hombre que se reconoce mortal
 5 en la contemplación de los días que pasan: «El día es un cadáver que
 6 pronto se hará polvo / y se perderá entre las sombras» (vv. 12-13).

7 Esa idea existencial que fantasea con el final se afila con «Pronto
 8 olvidarás todo», otro poema inédito recogido también en la antología
 9 «¿Qué haría yo sin mis tebeos?». Se retoma ese instante finito de la vida
 10 para reivindicar la frágil memoria como el aliento que nos reconforta,
 11 como la breve iluminación de la nostalgia. La materia prima según
 12 el poeta es el olvido, pero en ese ejercicio de asumir el abismo de ese
 13 olvido implacable están los fragmentos de las lecturas y las imágenes
 14 que proyectaron: «Dónde está aquel pasaje del *Nibelungenlied*, / dón-
 15 de aquella mirada de fuego inextinguible» (vv. 4-5). La fugacidad del
 16 tiempo deja un poso donde todo se iguala y se mezcla en la mirada
 17 ansiosa y desgarrada del poeta que ya anticipa el final:

18
 19 *El bien y el mal, lo hermoso y lo terrible*
 20 *de tu ínfima existencia pasaron, de la misma*
 21 *manera que pasaron los imperios, las rosas,*
 22 *los tebeos del sábado,*
 23 *las lágrimas de miedo y de impotencia*
 24 *que traía la noche con su muerte diaria.*

(vv. 13-18)

25
 26 Luis Alberto de Cuenca explica con detalle, en una nota a pie al
 27 final del poema, esa alusión a los tebeos de los sábados y especifica que
 28 los compraba en un quiosco de la calle Velázquez que casi hacía esqui-
 29 na con la calle Jorge Juan. Recuerda incluso que el quiosquero «se lla-
 30 maba Luis y tenía problemas de vocalización» (74). Evocar la textura

1 humana de las personas que se los traían es un ejercicio luminoso que
2 le sirve para celebrarlos como una «fiesta» (74). Cuando llegaba el ve-
3 rano era un tal Antonio el que iba a llevárselos en bicicleta al hotel de
4 Pozuelo de Alarcón en donde se estaban alojando y que aparece en el
5 poema «Vieja fotografía con tebeo».

6 La voz nostálgica del poeta se vuelve construir mirando fotografías
7 en el poema inédito «Aquel curso de cómics», igualmente recogido
8 en la antología. Esta vez no es la foto del niño de dos años leyendo
9 ensimismado, ahora son un grupo de adultos los que aparecen. Eran
10 concretamente los participantes de un curso de verano sobre cómic
11 que tuvo lugar hace más de veinte años en los ciclos académicos de
12 El Escorial. Hay una faceta fundamental en la vida del poeta que está
13 ligada a su compromiso académico con los cómics. Luis Alberto de
14 Cuenca no es solo un lector y coleccionista entusiasmado, es también
15 un estudioso e impulsor del pensamiento crítico, de la conservación y
16 el análisis del cómic. Durante los años que fue director de la Biblioteca
17 Nacional de España entre 1996 y 2000, se preocupó por impulsarlos y
18 preservarlos. Fue responsable de la exposición *Tebeos: Los primeros 100*
19 *años* que comisarió Antonio Lara y coordinó Alfredo Arias. Dentro de
20 aquel ciclo de esfuerzos lleno de actividades se encuentra el curso de
21 verano que el poeta dirigió a finales de 1997 y da lugar al poema. En
22 este caso los versos aluden a muchas personas, comenzando por Pe-
23 dro de la Fuente, al que agradece que le haga llegar las fotos. En ellas
24 el poeta reconoce al autor estadounidense Will Eisner (1917-2005), el
25 invitado de honor que atravesó el Atlántico y al que yo misma tuve
26 la oportunidad de conocer en este curso clave. Will Eisner deja una
27 huella fundamental porque crea el personaje carismático *The Spirit* en
28 1940 y luego, desde finales de los setenta, con obras como *A Contract*
29 *with God* (1978) indaga en el concepto de las historias cerradas y reu-
30 nidas que dan lugar al formato editorial de la novela gráfica. Eisner

1 participó a su vez en el debate pedagógico del cómic dentro del marco
2 de los estudios académicos aportando su libro *Comics and Sequential*
3 *Art* que apareció en 1985 y tuvo ediciones revisadas posteriores. En ese
4 curso también estaba Jordi Bernet el dibujante español de la inolvida-
5 ble serie policiaca *Torpedo* (1981) del guionista Enrique Sánchez Abulí.
6 En las fotos que celebra en los versos aparecen el dibujante Ricardo
7 y el guionista Nacho que tanto nos hicieron disfrutar con la serie de
8 historietas de humor de *Goomer* (1988) donde todo sucedía en el espa-
9 cio sideral. El polifacético Carlos Giménez es otro autor fundamental
10 que participó en el curso. Reivindicado por abrir el campo del cómic
11 testimonial en los setenta con su serie *Paracuellos*, ha sido muy variado
12 en las tramas de sus historietas, trabajando el género autobiográfico
13 con los recuerdos de su dura infancia y siendo el impulsor del cómic
14 de la memoria. Pero también tiene las historias humorísticas sobre
15 la profesión de historietista y muchas otras piezas de ciencia ficción.
16 Fue un curso variado con importantes figuras, y dentro del grupo
17 de los teóricos estaba el siempre recordado Antonio Lara (1939-2005)
18 estudioso pionero de la historieta española. El poeta evoca la fuerza de
19 aquel encuentro que le transmiten las fotos: «Puedo ponerles nombres
20 y anécdotas a todos / estén muertos o vivos: / han dejado su huella en
21 mi memoria» (vv. 14-16).

22 Luis Alberto de Cuenca, emocionado por los recuerdos que traen
23 las fotografías utiliza un tono directo mostrándose como el «cuaren-
24 tón del *Lacoste* rojo / que parece muchísimo más joven» (vv. 17-18). Y
25 así, alude al final de forma indirecta y con un juego de preguntas retó-
26 ricas a Alicia Mariño, profesora de universidad y escritora, la que será
27 su amada y con la que comenzaba a salir en aquella época: «y que está
28 al lado de una treintañera /rubia que quita la respiración / ¿quién es?,
29 ¿cómo se llama?» (vv. 19-21). Transforma la memoria de ese encuentro,
30 tanto del cómic como amoroso, en un espacio misterioso y mítico:

*¿De qué pasado, de qué sueño emerge,
acompañado de esa criatura
que se mira en sus ojos, arrobada y feliz?
¿En qué otro mundo de ilusiones vanas
le declaró su amor, la tuvo entre sus brazos
y la besó mil veces? ¿En qué planeta muerto
tuvo lugar aquel curso de cómics?*

(VV. 22-28)

Los personajes femeninos siempre han sido claves en la poética de Luis Alberto de Cuenca. Tal vez la primera esencia amorosa de su ser apasionado se fabricó con el universo de las mujeres de los tebeos. El joven de 22 años que publica el poemario *Elsinore* en 1972 necesita evocar y confesarnos las viñetas donde germinan las semillas de sus enamoramientos. En el poema «La chica de las mil caras» aparece Diana Palmer, la novia del Hombre Enmascarado, como el modelo ideal. La protagonista femenina de la serie *The Phantom* que crearon el guionista Lee Falk y el dibujante Ray Moore aparece por primera vez en febrero de 1936; representa talento, fuerza e independencia: «Hacer versos, nadar, dar de comer a un pájaro / ejercer de *sportswoman* como Diana Palmer» (vv. 38-39).

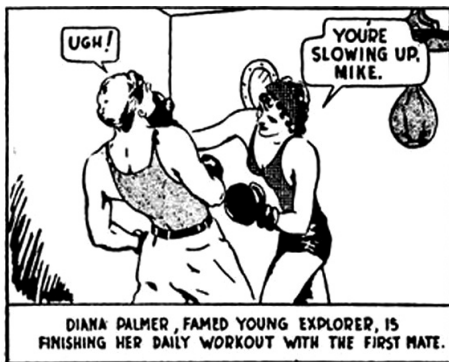


Fig. 1. Diana Palmer dando un buen puñetazo en 1936.

[®] King Features Syndicate.

Esta imagen femenina la recupera treinta y ocho años después en su poema «Encuentro con Teresa» del libro *El reino Blanco* (2010). En ella aparece Diana Palmer otra vez y se distrae boxeando (Imagen.1). El poeta confiesa en sus notas que «la primera viñeta de *The Phantom* está grabada a fuego» en su memoria. En esta ocasión los versos hablan del cómic y forman parte de la recompensa de encontrar a Teresa en el juego del amor, que es para el poeta el juego de la Oca, o el peregrinaje existencial que resume gráficamente la vida apasionada:

*[...] Ya sabemos
que encontrará a Teresa en la última casilla
del tablero, donde hayocas triunfales
y dos chicas vestidas de amazonas
y una reproducción de una viñeta
de The Phantom (aquella en que Diana
se distrae boxeando) [...]*

(vv. 7-13)

Hay otras heroínas que marcan al joven poeta enamoradizo y le ayudan a construir su peculiar poética impregnada de la intertextualidad de los tebeos. El poema artúrico «In the days of King Arthur» del libro *Elsinore* es un claro homenaje a la reina Aleta, el amor del príncipe Valiente y personaje que fascina al poeta por su compleja evolución. Los cómics de *El príncipe Valiente* fueron creados por Harold Foster y aparecen en la prensa americana en febrero de 1937 y no utilizan bocadillos, pues todo se narra a través de las cartelas. En este caso el poeta alude con sus versos al sanguinario reinado de Aleta en las Islas de la Bruma y dibuja con su nombre una escala que define sus atributos inmisericordes (Imagen 2). Ella es fría y poderosa, pero

el sueño imposible de poseerla se transforma en gesto esperanzado: «No hay futuro. / Tu cabeza en mi hombro» (vv. 10-11). Luis Alberto de Cuenca sabe que Aleta es la mujer que dejará su reino para convertirse en la esposa de Val y fundar una familia. Las aventuras, las duras batallas, la dureza de una época se mezclan con la trama ilusionada de un amor cotidiano y familiar.



Fig. 2. Aleta contempla a Val deambulando por la playa en 1943.
© King Features Syndicate.

Otra heroína clásica del imaginario de Luis Alberto de Cuenca será Dale Arden la intrépida mujer que acompaña a Flash Gordon en sus aventuras. Este cómic de ciencia ficción creado en 1934 por Alex Raymond tuvo una adaptación cinematográfica en 1936 que marca al poeta. En el poema «LWJ» recogido en el libro *Elsinore* (1972) el poeta veinteañero juega con las iniciales de un amor hipotético con una norteamericana, y piensa fascinado en la actriz Jean Rogers (Imagen 3) haciendo de Dale Arden (Imagen 4):

Pero su pecho es una flauta, un bebop de azucenas, un laberinto de marfil, una película de Flash Gordon. Su pecho es una flecha envenenada lanzada por un sioux que se clava despacio, lentamente...

(vv. 57-60)



Fig. 3. Jean Rogers haciendo de Dale Arden.



Fig. 4. Dale Arden
© King Features Syndicate.

1 Diana Palmer representaría la mujer contemporánea y emprende-
2 dora de la década de los treinta del pasado siglo, Aleta proyectaría el
3 imaginario familiar artúrico y Dale Arden, construida a través de tre-
4 pidantes tramas de ciencia ficción, la sensualidad de lo desconocido.
5 La imagen de Dale Arden será clave e inspirará también al personaje
6 de la Princesa Leia de *La Guerra de las Galaxias*. Las tres mujeres re-
7 presentan el cómic clásico estadounidense y evocan la esencia de los
8 primeros enamoramientos platónicos del joven poeta, que se alimenta
9 de la contemplación extasiada de las viñetas mientras escribe. Pero
10 algunas de las mujeres dibujadas también tienen aristas y no siempre
11 son las compañeras de los héroes. Sonja la roja, por ejemplo, la rival
12 de Conan el Bárbaro, se transformará en el gran objeto de su apasio-
13 namiento. Pasaríamos a un personaje de un cómic de Marvel creado
14 en 1973 por Roy Thomas y dibujado inicialmente por Barry Windsor-
15 Smith, también por Gil Kane, pero que se transformará en exuberante
16 y curvilíneo de la mano de los dibujos de John Buscema, el trazo más
17 celebrado por el poeta.

18 Luis Alberto de Cuenca cuando rememora en el poema «Sonja
19 la roja» a la rival pelirroja de Conan, dentro del libro *El otro sueño*
20 (1987), es un treintañero que se reconoce en la fascinación eterna por
21 los héroes de los tebeos. El poeta cree encontrar en los héroes de las
22 viñetas y en las mujeres que los acompañan las claves que dan sentido
23 profundo a las cosas:

24
25 *Los querías tanto a los héroes,*
26 *tanto soñabas con sus compañeras,*
27 *que te parecía imposible*
28 *que fuesen solo emblemas o símbolos*
29 *para explicar el mundo.*

(vv. 1-5)

El poeta siente que están vivos en su capacidad para evocarlos, en
su diálogo imaginado y secreto con ellos, en sentir de forma obsesiva
las emociones que generan en él la idea de su existencia. El deseo
del poeta proyecta su ensoñación apasionada y quiere que todos esos
personajes se vuelvan tangibles: «¡Cómo quisieras que tuviesen ojos, /
labios y dientes, piernas, brazos!» (vv. 6-7). Pero anhela sobre todo que
se le de el don de la existencia corpórea a Sonja la Roja, que se escape
del hechizo de las viñetas y los sueños, y que cuando se despierte el
poeta la encuentre a su lado:

Y, sobre todos, ella,
la que viene de lejos para velar tu sueño,
la que triunfa y se marcha,
Sonja la Roja, la rival de Conan.

(vv. 8-11)

Luis Alberto de Cuenca también siente debilidad por la chica ver-
de, la She-hulk (Hulka) que crearon en 1980 Stan Lee y John Busce-
ma. En 1987 la imagina en el poema «La fiesta» del libro *El otro sueño*
dándose el lote con Spiderman en la jaula de una discoteca: «la jaula
con Spiderman y Hulka entrelazados» (v. 6). La versión femenina de
Hulk vuelve a su imaginario en 1996 con un poema titulado precisa-
mente «La chica verde». En esta ocasión el poeta, que ya se desliza por
la cuarentena, celebra la extraña belleza de Hulka como si fuera una
estatua clásica. Sin embargo, el gesto dibujarla con siete versos le lleva
a meditar sobre la existencia humana:

Qué guapa estás con ese traje verde
que te moldea el cuerpo como pátina
de bronce viejo, con la cabellera
resplandeciendo como el azabache

y con el rímel verde en esos ojos
verdes que son la muerte y la amargura
y la desesperanza nuestra.

(vv. 1-7)

El poema pertenece al poemario *Por fuertes y fronteras* (1996) y ya se puede apreciar la voz madura del poeta que es consciente del paso del tiempo y traza así la ruta de sus emociones como un libro abierto donde las «poquísimas» mujeres de su vida desfilan mezcladas con evocaciones míticas y fabulaciones misteriosas. En el poema «Voy a escribir un libro» descubrimos que su primera novia le enseñó: «el amor y las puertas secretas/ del cielo y del infierno» (vv. 3-4) o aparece Isabel «la que se fue/al país de los sueños con el pequeño Nemo / porque aquí lo pasaba fatal» (vv. 4-6). Lo más parecido al cielo es para el poeta el universo de Winsor MacCay que descubrimos a través del cómic clásico *Little Nemo in Slumberland* que nace en 1905.

Los tebeos son la energía vital que da sentido a su existencia, son la semilla de su imaginario profundo y fundacional. Las lecturas de su niñez y adolescencia condensan las claves secretas de la felicidad. En el poema «Tebeos» del libro *Sin miedo ni esperanza* (2002), elabora un mapa donde comparte con los lectores su primera biblioteca. Allí están «Los katzenjammer kids, Popeye, Blondie, / Little Nemo, Flash Gordon y Lil'Abner/ también están «Mandrake, Daredevil y Prince Valiant» o «Dick Tracy, Spiderman y Silver surfer,», y por supuesto los Vengadores y esa «Cosa tierna/ y acorazada de ojos azulísimos» que era la mole pétrea y naranja de los Cuatro Fantásticos (vv. 1-6). Se mezclan los clásicos con los superhéroes, su siempre declarada adoración por Ben Grimm, o la novela gráfica de antaño que fueron los clásicos ilustrados, y en este caso el que mejor recuerda es el de *Ivanhoe*. Cuando tiene que imaginar su existencia sin sus tebeos se transforma

en un vaquero solitario del Middle West o en un pirata navegando y ondeando su *Jolly Roger*, su bandera pirata.

En el poema que da título al libro, «Sin miedo ni esperanza», el poeta ya ha cruzado el medio siglo y se sabe efímero y es consciente de que la dicha está en reconocerse en el presente y perderle el miedo a la vida. El poema parte de una escena de viñeta de Flash Gordon. Aquí la mujer real con la que dialoga el poeta se viste a la manera de Dale Arden, con un traje de noche impresionante que recuerda al que se puso la heroína «cuando Ming el cruel fue derrotado» (v. 4). La escena majestuosa, que inspiró también a George Lucas en el final de la primera película de La Guerra de las Galaxias, muestra a Flash Gordon y a Dale Arden, vestida con un traje seductor y espectacular, pasando revista a las tropas rebeldes. La tiranía del malvado Ming, el enemigo mortal de Flash Gordon en el planeta Mongo, ha sido derrotada y los dos protagonistas alcanzan la felicidad plena.



Fig. 5. Flash Gordon besa a Dale Arden celebrando la victoria
© King Features Syndicate.

1 En el poema «Línea clara» de *La vida en llamas* (2006), el poeta rei-
 2 vindica su estética expresiva, la fuerza de su voz poética directa y sincera,
 3 y pide ayuda, contra los ataques externos de los que tratan de imponer
 4 una poesía hermética, al carismático personaje de Tintín. Su verso final
 5 «Defiéndenos, Tintín, que nos atacan» es un guiño que se abraza a la
 6 estética clara de los versos que pueden hablar con todos los lectores. Él
 7 quiere escribir sus poemas con la misma intensidad que los cómics que
 8 ama. No cree en las imposiciones de una poesía confusa y distante:

*Dicen que hablamos claro, y que la poesía
 no es comunicación, sino conocimiento,
 y que solo conoce quien renuncia a este mundo
 [...]
 Dicen que hablamos claro y que nos repetimos
 de lo claro que hablamos, y que la gente entiende.*

(vv. 1-11)

18 Los dibujos animados de Walt Disney (1901-1966) son otro espacio
 19 intertextual desde donde el poeta reivindica su propio canon artístico
 20 contemporáneo. En diferentes ocasiones el poeta ha dicho que los di-
 21 bujos animados de Disney son el verdadero arte de vanguardia. Dis-
 22 ney revoluciona la animación en occidente, el famoso ratón Mickey
 23 se le ocurre por ejemplo en un penoso viaje en tren desde Manhattan
 24 a Hollywood en el que regresaba en estado de shock de reunirse con
 25 Charles Mintz, productor y distribuidor de Universal Pictures. Acaba-
 26 ba de descubrir que la productora se había quedado con los derechos
 27 de su personaje «Oswald el conejo afortunado» y con la mayor parte
 28 de su equipo de animadores. Sin embargo, reacciona rápidamente y
 29 busca inventar un nuevo personaje, que registrará para evitar nuevos
 30 robos de la propiedad intelectual por parte de productores y distri-

buidores. Así, sobre la marcha y en el tren, nacerá la idea del ratón
 bautizado como Mickey, por sugerencia de su esposa. Las aventuras
 animadas del ratón Mickey como protagonista será un proyecto com-
 partido con su leal colaborador Ub Iwerks. En 1928 realizarán tres
 cortos (*Plane Crazy*, *The Gallopin' Gaucho* y *Steamboat Willie*) que
 son el germen de un imaginario estético que marcará el siglo xx. Hay
 dos películas de corte clásico de Disney que Luis Alberto de Cuenca
 celebra con guiños poéticos: *La bella durmiente del bosque* (*Sleeping*
beauty, 1959) y *La Bella y la Bestia* (*The Beauty and the Beast*, 1991).

La bella durmiente se considera una pieza clásica de la factoría Disney
 y fue estrenada en Estados Unidos en 1959, y en España en 1960, y está
 basada en el cuento de hadas popular. En ella participó con sus diseños
 el pintor americano Eyvind Earle. La forma que tiene el poeta de cele-
 brarlo es homenajeando a dos sus amigas que se llaman igual que dos de
 las deliciosas hadas que ayudan y protegen a la princesa Aurora. El poe-
 ma de 2010, «Flora y Fauna», que aparece en el poemario *El reino blanco*
 arranca con un tono desenfadado, «Flora y Fauna se llaman las amigas /
 que dan temperatura a este poema» (vv. 1-2) para luego sumergirse en un
 juego de contrarios donde se pueden apreciar con humor las claras di-
 ferencias entre las delicadas hadas y las exuberantes y sensuales amigas:

*Tienen nombre de hadas de Walt Disney,
 pero tan solo el nombre, porque ignoran
 todo lo que no sea goce físico
 y no van por ahí con sus varitas
 mágicas protegiendo a las princesas.
 Tan fundidas están, mezclando flujos
 íntimos como locas, que no ven
 cómo me acerco y logro hacerme un sitio
 entre sus cuerpos húmedos y ardientes.*

(vv. 3-11)

1 El homenaje a la película «La Bella y la Bestia» que fue estrenada
2 en Estados Unidos en 1991 y está basada en el cuento del siglo xviii
3 de la escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, seguía
4 el modelo tradicional de ejecución artesana de los dibujos animados.
5 Tanto en los libros *Sin miedo ni esperanza* de 2002 como *La vida en*
6 *llamas* de 2006, hay sendos homenajes. En el primero, el poema se
7 titula «La rosa en la urna» y se centra en el motivo que genera toda
8 la trama, la famosa Rosa Encantada que está detrás del hechizo de la
9 Bestia y le obliga a una transformación interior: «Maldición de una
10 bruja o bendición de un hada» (v. 1). En el segundo poema publicado
11 cuatro años después y titulado como la película original «*The Beauty*
12 *And The Beast* (1991)», recoge la alegría de la joven Bella al descubrir
13 la maravillosa biblioteca que tiene la Bestia en su castillo. Son los
14 libros los que redimen a la joven del sufrimiento de su encierro y
15 hacen que evolucionen los matices de su mirada hacia su carcelero:
16 «Solo a partir de entonces el palacio de Bestia/ fue también tu pa-
17 lacio» (vv. 7-8). En el poema de tres estrofas de seis versos se celebra
18 el espíritu bibliófilo de la Bestia y la fascinación lectora de Bella, se
19 cierra con la alusión a la escena en la que el último pétalo de la rosa
20 está a punto de caer y finalmente cae transformando a la Bestia en
21 príncipe. Pero el humor del poeta nos da un divertido baño de rea-
22 lidad y nos devuelve al espacio de los contrastes que tanto le gustan
23 y tanto nos hacen reflexionar:

*Cayó por fin el último pétalo, y de la Bestia
bibliófila surgió un príncipe guapísimo
y analfabeto. Habría que intentar adaptarse
a aquel cambio: la vida es inferior al arte.*

(vv. 15-18)

En el libro *La vida en llamas* hay otro homenaje al cine de dibujos
animados, esta vez, el poeta proyecta su mirada en el cine de anima-
ción digital y lo hace poetizando la película *Shrek* estrenada en 2001
por los estudios Dream Works Pictures (que fueron fundados por Ste-
ven Spielberg en 1994). Shrek es el entrañable ogro protagonista que
moderniza la tradición de los cuentos de hadas y le sirve de escusa al
poeta para reflexionar sobre la evolución y reinterpretación contempo-
ránea de los mitos:

*Los ogros de los cuentos tenían la costumbre
de comerse a los niños que andaban por el bosque,
costumbre deplorable desde todos los puntos
de vista. Pero hay ogros y hay ogros en el mundo,
o, por mejor decir, hay ogros y está Shrek.*

(vv. 1-5)

Ver la película ayuda al poeta a retornar a la niñez y conectar con
«los héroes de la lejana infancia». Lo reconoce como un nuevo proto-
tipo de ogro que, aunque sea verde, feo, descortés y sucio le cautiva,
y se sorprende de «haber vivido tantos años sin conocerlo» siendo la
criatura «más genial» de los *cartoons*. El poema es un canto jubiloso a
este ser monstruoso que trasciende al nuevo siglo, pero arrastra en su
naturaleza el pasado de los mitos legendarios:

*De modo que levanto mi copa por el ogro
del siglo XXI, o sea, por el único,
por el maravilloso e inimitable Shrek.*

(vv. 13-15)

El mundo del cómic está en deuda con Luis Alberto de Cuenca, por-
que ha hecho de su esencia poesía y le ha dado un aliento paralelo que lo

1 refuerza en el contexto de las artes del siglo XX y XXI. El poeta conecta
 2 los mundos poliédricos de las tradiciones que representan los personajes
 3 y sus viñetas, y proyecta una nueva creatividad. Las tramas de aventu-
 4 ras, las personalidades más estrafalarias, las realidades más sorprenden-
 5 tes y absurdas son parte de un delicado paisaje de emociones ilimitadas.
 6 Es además querido y admirado por todos los autores de cómics y se
 7 sienten muy cercanos a su poesía. Miguel Ángel Martín y Laura Pérez
 8 Vernetti son tal vez los autores que más han indagado en las texturas
 9 de sus versos dándoles una expresividad gráfica. Miguel Ángel Martín
 10 ha ilustrado poemarios como «*El Cuervo y otros poemas góticos*, «*Hola,*
 11 *mi amor yo soy el lobo*» y *otros poemas de romanticismo feroz*, además
 12 de ilustrar y diseñar la deliciosa portada del volumen titulado *Elsinore,*
 13 *Scholia* y *Necrofilia* (en edición de Ponce Cárdenas, 2017) que recogía sus
 14 primeros libros *Elsinore*, *Scholia* (1978) y la *plaquette Necrofilia* (1983). En
 15 el caso de Laura Pérez Vernetti ella se ha atrevido a transformar los poe-
 16 mas de Luis Alberto de Cuenca en cómic. En su libro *Viñetas de plata*
 17 recoge los versos del poeta en las cartelas y les otorga una interpretación
 18 estética que profundiza en la comunión gráfica entre esta poesía llena
 19 de claridad y el dibujo. Luis Alberto de Cuenca es el poeta español que
 20 mejor ha entendido el universo de los tebeos construyendo con ella una
 21 poética propia revolucionaria, conmovedora y emocionante.

22 BIBLIOGRAFÍA

- 23
 24
 25
 26 CUENCA, Luis Alberto, *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, 4.^a ed.
 27 corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros, 2012 [1998].
 28 —, «*Hola, mi amor yo soy el lobo*» y *otros poemas de romanticismo feroz*,
 29 ilustraciones M.Á. Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2016 [Pri-
 30 mera edición: Madrid, Rey Lear, 2008].

- , «*El Cuervo*» y *otros poemas góticos*. Ilustraciones Miguel Ángel Mar-
 tín. Reino de Cordelia, Madrid, 2010.
 —, «¿*Qué haría yo sin mis tebeos?*», Valladolid, Fundación Jorge Guillén,
 2017.
 PÉREZ VERNETTI, Laura, *Viñetas de plata. Poesía gráfica de Luis Alberto*
de Cuenca, Madrid, Reino de Cordelia, 2016.
 PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.), L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necro-*
filia (1972-1983), Madrid, Reino de Cordelia, 2017.
 VV.AA. *Tebeos: los primeros 100 Años*. Catálogo Exposición, Madrid, Bi-
 blioteca Nacional, 1996.

LUIS ALBERTO DE CUENCA, DE LA PROSA
A LA POESÍA: LA «TRADUCCIÓN» A POEMA
DE DOCE ARTÍCULOS DE *ABC*¹

RODRIGO OLAY VALDÉS
Universidad de Oviedo

A lo largo de las siguientes páginas trataré de poner de manifiesto un fenómeno reciente en la poesía de Luis Alberto de Cuenca que creo hasta ahora no muy atendido por los estudiosos: en sus dos últimos libros de poemas, *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018), el poeta ha incluido doce textos, seis por poemario, que en su origen eran artículos de opinión publicados entre 1990 y 1998 en *ABC* y que, con los oportunos cambios y transformaciones, se han visto convertidos en poema.

No puede decirse que la técnica sea completamente nueva en la obra de Cuenca, que ya refundió sus prosas *Las lolas negras* (1980: 53-64) en los poemas de la «Serie negra», la emblemática segunda sección de *La caja de plata* (1985), todo lo cual ha sido puntualísimamente estudiado por Gómez-Montero (1994) y Lanz (2006: 181, 457-472 y 2013). Sin embargo, en aquel caso se trataba de una traducción muy libre del relato breve al verso, en un proceso de decantación de varios párrafos en muy apretados endecasílabos. En los ejemplos que aquí se atenderán, la literalidad asombra, hasta el punto de que no puede negarse que el poeta ha

1. Esta investigación se ha desarrollado gracias a un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

trabajado directamente sobre las versiones en prosa, que ha ido metrificando hasta transformarlas en verso. Todo lo cual, además, es susceptible de ofrecernos valiosos detalles acerca del taller poético de Cuenca.

MARCO

No es hora de demostrar la destacada organicidad de la obra de Luis Alberto de Cuenca, sobre la que algo he podido decir (Olay Valdés, 2017: 24-25) y tantos han cantado con mejor plectro (Lanz, 1991; Letrán, 2005; Sáez, 2018a). Tampoco supone ninguna novedad insistir en que la escritura luisalbertiana es esencialmente intertextual o, como se ha dicho con lucidez, «palimpsestosa» (Lanz, 2011: 305): la cantidad de tradiciones y lenguas que inficionan sus versos, la variedad de discursos que los informan, del cine a la pintura, del cómic al *pulp*, también ha sido ya bien estudiada –pero no agotada, desde luego– y el libro que el lector sostiene en sus manos es un ejemplo más de lo que apunto.

No hay duda, en fin, de que la poesía de Luis Alberto de Cuenca se halla embriagada por «el perfume letal de la lectura» (según puede leerse en «Propicio y Cintia», poema de *Elsinore*, v. 8), pues el autor madrileño, en sus propias palabras, piensa «que, en literatura, la creación *ex nihilo* no pasa de ser una broma de mal gusto» (1993a: 79), ya que, en resumen, y de nuevo en sus palabras:

la tradición nunca muere y ahora, al abrigo de eso que llaman postmodernidad, incluso las vanguardias se han interesado por la realidad, o sea, por la única tendencia que existe, y han renunciado a su insistente y apocalíptico mensaje cifrado en el que daban cuenta del (presunto) final del arte y de la historia. Volvemos a donde solíamos, que es el espacio donde se hunden nuestras raíces, nuestros mitos, nuestra razón de ser, nuestros mejores nombres propios –desde Homero y Virgilio hasta Shakespeare y Borges–, ese pasado nuestro

1 hecho de filósofos griegos, juristas latinos y eremitas cristianos, de
2 psalmos hebreos y casidas árabes, de hadas celtas y runas germánicas.
3 La mejor manera de avanzar hacia el futuro es reconciliarse con el
4 pasado. La mejor y más nueva modernidad se alimenta de clasicismo.
5 En eso anda empeñada la poesía española de hoy. (2011a: 129)

6 Llamativamente, la enorme variedad de influencias rastreables en
7 la obra de Luis Alberto de Cuenca acaba por evidenciar un puñado de
8 obsesiones una y otra vez recuperadas (Iravedra, 2016). No por vasto
9 su mundo literario es menos coherente, de modo que una lectura
10 atenta revela constantes recurrencias. Esto es, no solo de la literatura
11 universal bebe la que Luis Alberto de Cuenca escribe, sino que su
12 obra también se nutre de sus propios escritos pasados, y eso es lo que
13 hoy me interesa atender. Es decir, no solo intertextualidad, sino tam-
14 bién intratextualidad.

15 Pondré algunos ejemplos. El poema «Nuestra vecina», de *Por*
16 *fuertes y fronteras* (1996) se ve continuado una década después en
17 «Misión cumplida», de *La vida en llamas* (2006): «Tiene, Javier,
18 nuestra vecina un talle...» (v. 1), «La vecina del sueño psicopático /
19 que soñamos tú y yo en el Pleistoceno...» (vv. 1-2). La década de dis-
20 tancia no rompe el diálogo entre ambos textos. Todavía más, el poema
21 «La visita», de *El hacha y la rosa* (1993b), halla su justa correspondencia
22 nada menos que 25 años más tarde en «La visita (II)», de *Bloc de otoño*.
23 Estos enlaces tan concretos se multiplican si acudimos a otro tipo de
24 recurrencias solo un poco más generales. De esta forma, el motivo
25 central del poema «Helena: palinodia», de *El hacha y la rosa*, que en
26 realidad reescribe el fragmento de Estesícoro del mismo título, se ve
27 recuperado en «Celos», de *Sin miedo ni esperanza* (2002), donde puede
28 leerse: «no me había enamorado / de ella, sino de un mero fantasma /
29 hecho de sombra y nube, de una Helena, / tal y como aparece en Es-
30 tesícoro, / el poeta de Himera» (vv. 20-24).

1 Cabe acrecer esta nómina casi al infinito, pero repararemos solo
2 algún caso más que puede que no haya merecido demasiada atención
3 crítica –pues empieza a haber ya mucho escrito sobre los versos del ma-
4 drileño–. Pienso, por ejemplo, en los recurrentes epitafios de animales
5 domésticos, aprendidos desde luego en la *Antología Palatina*, que ve-
6 mos «En la tumba de Joker», de *Por fuertes y fronteras*, y que reaparecen
7 quince años después con «En la muerte de Joker» y «En la tumba de
8 Soseki», de *El reino blanco* (2010). ¿Más recurrencias, obviando ahora
9 su constante relectura de la tradición clásica, a la que Suárez Martínez
10 (2008, 2010, 2014, 2017) ha dedicado centenares de páginas imprescin-
11 dibles? Pensemos en sus constantes poéticas en defensa de la claridad,
12 cada vez más frecuentes: «Línea clara» (*La vida en llamas*), «El almen-
13 dro y la espada», «Elogio de la poesía» (*El reino blanco*), «Inspirado en
14 Faulkner», «Apología de los clásicos», «Claridad» (*Cuaderno de vaca-
15 ciones*)... Creo que no va en detrimento del poeta recordar una recien-
16 te confesión suya: «Hay una edad en que empezamos a repetirnos de
17 manera inmisericorde, y yo ya he entrado en esa etapa de la vida» (2011:
18 43). Quizá no otra cosa sea tener una voz y un mundo propios, que en
19 el caso de Cuenca son absolutamente reconocibles.

20 Y es que hasta en su uso de la métrica son perceptibles las recurren-
21 cias. Así, Cuenca ha dado en troquelar un muy característico molde
22 estrófico de 9 endecasílabos blancos, con el que ha dado forma a mu-
23 chos de sus más característicos poemas, y que además gusta de agrupar
24 en sus libros, tal es el caso de las secciones completas «Serie negra», de
25 *La caja de plata*, «Álbum de recortes», de *El hacha y la rosa*, o «El ene-
26 migo oculto», de *Sin miedo ni esperanza*. También es paradigmático su
27 empleo del final abrupto, de modo que el último verso de alguno de
28 sus poemas sea significativamente más breve que todos los anteriores,
29 para lo que puede verse «La malcasada», «*Gudrúnarkvida*», «Mi mons-
30 truo favorito» (*El otro sueño*; 1987); «*Light sleeper*», «La cenicienta»,

1 «Advertencia al lector», «La chica verde», «El encuentro» (*Por fuertes y*
2 *fronteras*) o «Bébetela» (*Sin miedo ni esperanza*), entre un largo etcétera.

3 A la luz de todos estos ejemplos de intratextualidad, de recupe-
4 ración y transformación de motivos propios ya transitados, pueden
5 entenderse mejor los casos que ahora traeremos a colación, en que
6 estos pasadizos secretos entre diferentes zonas de su obra encuentran
7 su máxima expresión.

DE ARTÍCULO A POEMA

11 COMO anotamos, nos detendremos en la comparación de doce artí-
12 culos de opinión de Luis Alberto de Cuenca con sus respectivas rees-
13 crituras poéticas, aunque, por motivos de espacio y por la abundancia
14 de ejemplos, en algunos casos nos limitaremos a yuxtaponer artículos
15 y poesías sin demorarnos excesivamente en su comparación, pues a
16 menudo sus semejanzas los aproximan enormemente y, en todo caso,
17 nuestra intención es más llamar la atención sobre un curioso fenómeno
18 y acreditarlo positivamente que pretender agotar su análisis. Se impone
19 precisar que Cuenca ha desarrollado una larga trayectoria como articu-
20 lista, sobremanera en el periódico *ABC*, materializada en compilaciones
21 como *Etcétera* (1993a), *Señales de humo* (1999) o *Nombres propios* (2011a).
22 En todo caso, el principal desempeño periodístico de Cuenca, que ya
23 no escribe artículos de opinión, ha sido la crítica de libros, agavillada
24 en los volúmenes *Álbum de lecturas* (1996), *Baldosas amarillas* (2001), de
25 *Gilgamés a Francisco Nieva* (2005), *Libros contra el aburrimiento* (2011b),
26 *Palabras con alas* (2012), *Libros para pasárselo bien* (2016) y *Más palabras*
27 *con alas* (2019), y ello por obviar escritos más ensayísticos o filológicos,
28 como los contenidos en *El héroe y sus máscaras* (1991) o *Bazar* (1995),
29 siempre al margen de sus estudios monográficos sobre Calímaco, Eufo-
30 rión o Eurípides, que no nos atañen ahora.

1 Pues bien, un proceso de lectura sistemática de la obra en prosa
2 de Cuenca me ha llevado a determinar que doce artículos publicados
3 en *ABC* entre 1990 y 1998 se han sustanciado en otros tantos poemas
4 incluidos en *Cuaderno de vacaciones* y *Bloc de otoño*. Curiosamente,
5 esos doce artículos se encuentran reunidos en *Señales de humo*. No
6 descarto que un nuevo barrido concienzudo en esa y otras obras pue-
7 da arrojar nuevos ejemplos; me apresuro a precisar que no aspiro a la
8 exhaustividad, aunque he hecho lo posible por ofrecer la información
9 más completa posible.

10 En resumen, el cuadro que sintetiza la información que apporto es
11 el siguiente (lo ofrezco siguiendo el orden cronológico de aparición de
12 los distintos artículos, a la izquierda, tras el que preciso su paginación
13 en *Señales de humo*):

14 «Hero y Leandro» (<i>ABC</i> , 14/2/1990)	15 «Hero y Leandro»
16 (Cuenca, 1999: 77-78)	16 (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
17 «Noches y días» (<i>ABC</i> , 25/6/1994)	17 «Se va haciendo de noche»
18 (81-82)	18 (<i>Bloc de otoño</i>)
19 «Me acuerdo de...» (<i>ABC</i> , 17/2/1995)	19 «Me acuerdo de...»
20 (11-12)	20 (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
21 «Camino de perfección de Michael Ende»	21 «Michael Ende»
22 (<i>ABC</i> , 30/8/1995) (149-152)	22 (<i>Bloc de otoño</i>)
23 «Literatura y claridad» (<i>ABC</i> , 12/2/1996)	23 «Claridad»
24 (157-158)	24 (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
25 «Sobre la castidad» (<i>ABC</i> , 2/7/1996)	25 «San Luis Gonzaga»
26 (19-20)	26 (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
27 «Aventureros» (<i>ABC</i> , 30/3/1997) (31-32)	27 «Aventureros» (<i>Bloc de otoño</i>)
28 «Caperucita feroz» (<i>ABC</i> , 21/11/1997)	28 «Caperucita feroz»
29 (181-182)	29 (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
30 «Detectives» (<i>ABC</i> , 16/2/1998)	30 «Deseo de ser detective»
(107-119)	(<i>Bloc de otoño</i>)

1	«Diálogo del pesimismo»	«Diálogo entre el señor y el
2	(ABC, 10/3/1998) (III-II4)	esclavo» (<i>Cuaderno de vacaciones</i>)
3	«Alemania» (ABC, 18/3/1998) (II5-II8)	«Alemania» (<i>Bloc de otoño</i>)
4	«Nuestra madre Rusia» (ABC, 7/10/1998)	«Rusia eterna» (<i>Bloc de otoño</i>)
5	(123-126)	

6
7 Como se puede ver, lo primero que llama la atención es la distancia
8 temporal entre la publicación de las versiones periodística y poética.
9 La mayor se advierte en el primer caso, «Hero y Leandro», pues el
10 texto de ABC de ese título se publicó nada menos que 24 años antes de
11 verse reconvertido en el poema homónimo de *Cuaderno de vacaciones*.
12 La menor distancia se encuentra entre la tercera de ABC «Diálogo del
13 pesimismo», aparecida 16 años antes del «Diálogo entre el señor y el
14 esclavo» de *Cuaderno de vacaciones*. Esta gran distancia temporal, aun
15 en el caso de la mayor cercanía entre una y otra versión, hace claro que
16 la forma de escritura de Cuenca ha consistido en la búsqueda de textos
17 ya publicados para, mediante un procedimiento artesanal, transfor-
18 marlos en poesía. Otra observación evidente nos lleva a notar cómo
19 en cinco ocasiones se mantiene el título original del artículo y cómo
20 en siete se varía, aunque el cambio a veces es muy sutil.

21 Antes de ofrecer la comparación de los textos, ha de precisarse
22 que en estos doce casos no se agota el trasvase entre artículos y poe-
23 mas. Así, el 6 de diciembre de 1994, en su columna de ABC, Cuenca
24 publica como cierre de su artículo «Línea clara» el poema del mismo
25 título que no incluiría en libro hasta doce años después en *La vida*
26 *en llamas* y que hoy es uno de sus textos más conocidos y citados.
27 Más aun, el 8 de octubre de 1994 su columna de ABC «El político»
28 (p. 82) se cerraba con un destacable poema homónimo que todavía
29 no ha sido volcado en ninguno de sus libros, aunque no sería extraño
30 que, viendo el modo de proceder de Cuenca, lo hallemos en alguna

de sus próximas entregas (en su artículo, se despedía deseando «que
alguien le ponga música y lo cantamos»):

*No el de Platón ni el de Gracián, ni ese otro
que, de puro aburrido, acepta un cargo
desde el cual defender su escepticismo.
Me refiero al que repta y al que silba
como una cobra por los relucientes
despachos del poder y se arrellana
en el trono del cielo y del infierno
(como si fueran una misma cosa).
Me refiero al que tiene la conciencia
embotada y la espalda bien cubierta
por sus cómplices. Al que mataría
por conservar sus turbios privilegios.
Al que dice: «Yo sigo, ciudadanos
pese a quien pese y pase lo que pase».*

Siguiendo por aquí, Adrián J. Sáez (2019) ha puesto de manifiesto
el vínculo existente entre el artículo de Cuenca en ABC de 29 de oc-
tubre de 1996 («Un soneto de Cecco Angiolieri») y el poema «Soneto
amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri»
de *Cuaderno de vacaciones*. No obstante, aparecen también falsos ami-
gos al vincular artículos y poemas, pues la columna «Cnoso», impresa
en ABC el 25 de agosto de 1995, no tiene sin embargo mucho que ver
con el poema de idéntico título incluido en *Por fuertes y fronteras*.
Otras veces, para acabar, el vínculo habido entre artículo y poema
no nos permite establecer un enlace obligatorio, porque el sustrato
común procede de la ya citada organicidad de la obra luisalbertiana.
Así, cuando nos dice que «Recuerdo que, de niño, las vacaciones se me

1 hacían eternas, interminables, tanto o más que la noche en que Odi-
2 seo le cuenta al padre de Nausícaa sus portentosas aventuras» (*ABC*, 3
3 de agosto de 1997, p. 20), el fragmento puede estar en la base, o no, del
4 bello haiku «La noche es larga / en la corte de Alcínoo. / Cuéntanos,
5 huésped» (*La vida en llamas*)².

6 Acudamos, pues, a los textos que hemos podido emparentar sin
7 asomo de duda.

8 Empezaré por un primer caso que me servirá de ejemplificación
9 general, de forma que las siguientes comparaciones puedan hacerse de
10 modo menos detallado. Se trata del artículo «Me acuerdo de...» (*ABC*,
11 17/2/1995, p. 16), una peretiana evocación transliterada en poema 19
12 años después, en 2014. Al reproducir los textos prosísticos, ofreceré
13 tachados los pasajes que desaparecerán en las versiones poemáticas
14 con objeto de hacer más fácilmente visible qué materiales han sido
15 desechados en la «traducción» a poesía:

16
17 «Me acuerdo de...»

18 Me acuerdo de los chistes de Borges que me contaba Marcos Barnatán,
19 sobre todo de uno que me contó una noche de junio de 1970 en Veláz-
20 quez esquina a Goya y que trataba de los hermanos Machado:

21 Me acuerdo de una viñeta de Flash Gordon (etapa Alex Rav-
22 mond) en la que Dale, embutida en un traje de noche alucinante,
23 enseñaba la espalda más maravillosa que he visto nunca.

24 Me acuerdo de haber mojado un día las trenzas rubias de mi pri-
25 ma lejana María José en el chocolate caliente de la colección Araluce,
26 mezclando el oro con la fantasía, el mito con la realidad.

27
28 2. Hago notar, de paso, la concomitancia entre el fragmento en prosa «pero lo
29 mejor son esos hoyuelos que se le dibujan en las mejillas cada vez que sonrío», de un
30 texto de prensa (Cuenca, 1993a: 11), y el haiku «Oración»: «Haz que regresen / los
benditos hoyuelos / a sus mejillas», de *La vida en llamas*.

1 Me acuerdo de la magdalena de Proust siempre que como mag-
2 dalenas.

3 Me acuerdo de que mi novia, al contrario que Matilde y que la
4 mayoría de sus amigas, no llevaba el Lacoste con el cuello levantado.

5 Me acuerdo de la tienda de tebeos que don César, estricto coetá-
6 neo de Franco, de quien fue compañero de colegio en Galicia, tenía
7 en Hermanos Miralles, y de que allí completé hace treinta años mis
colecciones de *El Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar y Pedrín*.

8 Me acuerdo de Jacqueline Sassard y (menos) de Antonella Lualdi
9 en *Los Titanes*, una horrible película de 1962 que mis amigos y yo fui-
mos a ver tres o cuatro veces, provistos de prismáticos y de merienda.

10 Me acuerdo de que en el colegio nos decían que había que escri-
11 bir como «Azorín» y no como Ricardo León, y de que un profesor
12 de literatura nos dio en sexto de bachillerato una conferencia sobre
13 Shakespeare que estaba copiada *ad litteram* del *William Shakespeare*
14 de Víctor Hugo.

15 Me acuerdo de que a Álvaro, para que no llorase y se durmiese
16 de una vez, le leía «La canción del pirata» en una vieja edición de las
Poesías de Espronceda (Madrid, Imprenta de Yenes, 1840).

17 Me acuerdo de que Inés, cuando era más pequeña (acaba de cum-
18 plir seis años), quería ser Dorita (o sea, Judy Garland), la de *El mago*
19 *de Oz*, y tener un perro de verdad como Totó.

20 Me acuerdo con cariño, admiración y gratitud de uno de mis
maestros, Miguel Dolç, que acaba de morir:

21 Me acuerdo a todas horas de Hedy Lamarr.

22 (*ABC*, 17 de febrero de 1995)

23
24 «Me acuerdo de...»

25
26
27 *Me acuerdo de los aurea dicta de Borges*
que me contaba Marcos Barnatán.

28 *Me acuerdo de Dale Arden de espaldas, embutida*
29 *en un traje de noche deslumbrante.*
30

1 *Me acuerdo de las viejas láminas de Araluce,*
2 *vistas al alimón con una prima rubia*
3 *que vivía en Barcelona.*

4 *Me acuerdo del pelmazo de Proust*
5 *siempre que desayuno magdalenas.*

6 *Me acuerdo de que Rita Macau nunca llevaba*
7 *el Lacoste con el cuello levantado.*

8

9 *Me acuerdo de la tienda de tebeos que había*
10 *en Hermanos Miralles hace cincuenta años.*

11 *Me acuerdo de Jacqueline Sassard*
12 *en Los Titanes, una coproducción francoitaliana*
13 *que me encantó de niño.*

14 *Me acuerdo de que un profe del colegio*
15 *nos dio una charla sobre el Macbeth de Shakespeare*
16 *copiada, letra a letra, de Víctor Hugo.*

17

18 *Me acuerdo de que a Álvaro, para que no llorase*
19 *y se durmiese pronto, le leía*
20 *«La canción del pirata» de Espronceda*
21 *en la edición romántica de la imprenta de Yenes.*

22 *Me acuerdo de que Inés,*
23 *cuando era muy pequeña,*
24 *quería ser Dorita, la de El mago de Oz,*
25 *y tener un perrito como Totó.*

26 *Me acuerdo de mi madre a todas horas.*

(Cuaderno de vacaciones)

1 Como cabe observar, el sustrato periodístico con que Cuenca tra- 1
2 baja aún indudables ingredientes poéticos. Se trata de una borgiana 2
3 enumeración caótica de momentos destacables por su intensidad en 3
4 la que, en efecto, se entrevé el armazón de un poema. Lo que resulta 4
5 interesante es examinar cómo un técnico como Cuenca, sin duda 5
6 maestro de la difícil facilidad, va escogiendo qué filtrar y cómo. 6
7 Principalmente, se percibe que muchos pormenores del artículo des- 7
8 aparecen, pues son innecesarios en la atmósfera del poema. Así, el 8
9 párrafo «Me acuerdo de la tienda de tebeos que don César, estricto 9
10 coetáneo de Franco, de quien fue compañero de colegio en Galicia, 10
11 tenía en Hermanos Miralles, y de que allí completé hace treinta 11
12 años mis colecciones de *El Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar* y 12
13 *Pedrín*» se transmuta en la evocación «Me acuerdo de la tienda de te- 13
14 beos que había / en Hermanos Miralles hace cincuenta años» (vv. 12- 14
15 13). Análogamente, el párrafo «Me acuerdo con cariño, admiración y 15
16 gratitud de uno de mis maestros, Miguel Dolç, que acaba de morir» 16
17 desaparece por completo —es el único caso—. Pero el cambio más 17
18 interesante es sin duda el del verso final, pues la declaración «Me 18
19 acuerdo a todas horas de Hedy Lamarr» palidece frente al *fulmen* 19
20 *in clausula* de «Me acuerdo de mi madre a todas horas» (v. 28) que, 20
21 además de ser un endecasílabo, desencadena por su sequedad un 21
22 impacto emocional totalmente ausente del final del texto en prosa. 22
23 Además, este último verso de Cuenca dispara inmediatas líneas de 23
24 fuga hacia otras zonas de su obra, en las que la memoria de la madre 24
25 fallecida adquiere gran importancia —pensemos en «La flor azul», de 25
26 *Sin miedo ni esperanza*—. Del mismo modo, la alusión al «pelmazo» 26
27 de Proust también vincula el texto con «Los dos Marcelos» (*El hacha* 27
28 *y la rosa*). Así mismo, la mención a Dale Arden, personaje de cómic 28
29 de *Flash Gordon*, se hallaba presente en el poema «Sin miedo ni 29
30 esperanza», dedicado a ella en el epónimo *Sin miedo ni esperanza*. Y 30

1 qué decir de las constantes alusiones a Borges (Sáez, 2018b), todos
2 los textos protagonizados por Rita Macau (Peña Rodríguez, 2016),
3 por su hija Inés (Sánchez Jiménez, 2018) o por sus tebeos (Merino,
4 2013)... Como se ve, el entramado intratextual de este poema en
5 particular es verdaderamente tupido.

6 Hay que precisar, por fin, que este ejemplo de traducción de la pro-
7 sa al verso manifiesta muchas de las virtudes de Cuenca, pero también
8 alguno de los riesgos de este tipo de textos, que a veces pueden seguir
9 acaso en exceso vinculados con la prosa de la que proceden, extremo
10 este asumido por quien, como Cuenca, ha hecho de la línea clara su
11 caballo de batalla poético.

12 Pasemos al resto de ejemplos, que agruparé en tres secciones:

13
14 a) Breves pasajes en prosa que dan lugar a un poema completo:

15
16 1. «Noches y días» (ABC, 25/6/1994) y «Se va haciendo de noche»
17 (Cuenca, 2018: 33)

18
19 «Noches y días»

20
21 «[...] Se va haciendo de noche en la biblioteca. La imagen de Ve-
22 nus y los lomos de los volúmenes que la agobian se dibujan más y más
23 levemente en la penumbra. ~~Creo que fue Delmira Agustini quien~~
24 ~~comparó~~ la noche con una viuda enorme pegada a los cristales de su
25 alcoba. ~~Pues ahora esa viuda se cierne sobre la ciudad con su vestido~~
26 ~~de tiniebla~~, y el llanto negro y silencioso que derraman sus ojos va
27 inundando esta parte del mundo. El día vuelve a ser un cadáver que
28 pronto se hará polvo y se perderá entre las sombras [...]».

29
30 (ABC, 25 de junio de 1994)

«Se va haciendo de noche»

1
2
3 *Se va haciendo de noche.*
4 *Las banderas piratas,*
5 *las fotos familiares,*
6 *las figurillas de los superhéroes*
7 *y la imagen escala 1:1 de la Venus de Willendorf*
8 *son ya pura penumbra.*
9 *Los lomos de los libros se difuminan.*
10 *La noche es una viuda enorme*
11 *pegada a los cristales del salón.*
12 *Su llanto negro y silencioso*
13 *va inundando la biblioteca.*
14 *El día es un cadáver que pronto se hará polvo*
15 *y se perderá entre las sombras.*

(Bloc de otoño)

16
17 En este nuevo ejemplo, un breve pasaje descriptivo de un artículo,
18 digamos, de crítica de costumbres, acaba fraguando en un sugerente
19 poema impresionista. Como se puede ver, el poema añade más ele-
20 mentos a la descripción y suprime la cita de la procedencia de la me-
21 táfora empleada para describir la noche al otro lado de los cristales. El
22 final es idéntico, y solo se introduce un mínimo cambio: «vuelve a ser»
23 se convierte en «es» para que la secuencia del artículo «El día vuelve a
24 ser un cadáver que pronto se hará polvo» (compuesto de heptasílabo
25 –*El día vuelve a ser*– más endecasílabo –*un cadáver que pronto se hará*
26 *polvo*–) se convierta más sintéticamente en un solo alejandrino en el
27 poema: «El día es un cadáver que pronto se hará polvo». El eneasílabo
28 final es idéntico en artículo y poema.

29 Se advierte aquí la calidad del taller de Cuenca, quien convierte un
30 pasaje de prosa en una delicada postal poética. Nunca se diría que el

1 temblor metafísico del texto procede en realidad de un consciente tra-
2 bajo de reelaboración de materiales en prosa publicados casi un cuarto
3 de siglo antes que el poema.

4
5 2. «Camino de perfección de Michael Ende» (*ABC*, 30/8/1995, p.
6 43) y «Michael Ende» (Cuenca, 2018: 30)

7
8 «Camino de perfección de Michael Ende»

9
10 «[...] No olvidaremos nunca a Bastián Baltasar Bux, el niño gor-
11 dito que lee con apasionamiento en el desván de su colegio un libro
12 de tapas color cobre que acabará protagonizando. Ni al guerrero piel
13 verde Atreyu, de cuya Intrépida Gran Búsqueda, a lomos del fiel Fú-
14 jur, el dragón blanco de la suerte, depende la salvación de la Empe-
15 ratriz Infantil, soberana de Fantasía, y de su reino, amenazado por la
16 negra marea de la Nada. [...] A Paul Claudel le indignaba el tópico
17 de que el deber del hombre es ser feliz: la vida es un camino de per-
18 fección, no un parque de atracciones. Creo que Michael Ende estaría
de acuerdo con él en eso [...].»

19 (ABC, 30 de agosto de 1995)

20
21 «Michael Ende»

22
23 *No me olvidaré nunca de Bastian Baltasar*
24 *Bux, el niño gordito que, oculto en un altillo*
25 *de su colegio, lee con apasionamiento*
26 *un libro encuadernado en tapas color cobre*
27 *del que terminará siendo protagonista.*
28 *Tampoco olvidaré a su alter ego, Atreyu,*
29 *al guerrero piel verde que, a lomos de su fiel*
30 *Fújur, un dragón blanco de la suerte, se esfuerza*

1 *por salvar de la negra marea de la Nada*
2 *el reino de la Kaiserin infantil.*
3 *Paul Claudel*
4 *no creía en el tópico de que el deber del hombre*
5 *consiste en ser feliz. La vida es un camino*
6 *de perfección, no un parque de atracciones,*
7 *ni una casa de putas donde pasar el rato.*
8 *Creo que Michael Ende estaría de acuerdo*
9 *en eso con Claudel.*

(Bloc de otoño)

10
11 En este nuevo caso, el poema se informa a partir de un fragmento
12 del obituario que Luis Alberto de Cuenca dedicó a Michael Ende (†
13 28/8/1995). Aquí, la traslación es más literal y se limita casi exclusiva-
14 mente a dar forma métrica al original en prosa, sin demasiadas altera-
15 ciones más (cambio de «Emperatriz infantil» por «*Kaiserin* infantil»).
16 Llama la atención, en efecto, el paso de la primera persona del plural
17 a la del singular, más lírica por definición.

18
19 3. «Literatura y claridad» (*ABC*. 12/2/1996, p. 18) y «Claridad»
20 (Cuenca, 2014: 116)

21 «Literatura y claridad»

22
23 «[...] Dentro de la tradición occidental, Licofrón, Persio, Góngora
24 o Mallarmé tienen, por ejemplo, reputación de oscuros, pero en el
25 fondo son tan transparentes como otros autores con fama de claros
26 y “fáciles”, lo que ocurre es que el lector debe poner más de su parte
27 para entenderlos. [...] El objetivo de la literatura es reflejar los anhe-
28 los, angustias y frustraciones de la especie humana real en un espejo
29 imaginario, y hacerlo de la forma más clara y nítida posible».

(ABC, 12 de febrero de 1996)

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

«Claridad»

*Los poetas más oscuros –Licofrón,
Góngora, Mallarmé– son transparentes
en el fondo, aunque cueste mucho más entenderlos
del todo que a Catulo, a Petrarca, a Verlaine.
Si amas la poesía, amas la claridad.
El objeto de la literatura
no es inventar enigmas para iniciados cursis.
Su meta es reflejar los anhelos, angustias
y emociones reales de la especie
en un espejo imaginario.
Y hacerlo de la forma más nítida posible.*

(Cuaderno de vacaciones)

En este tercer ejemplo, vuelve a ser destacable el trabajo de Cuenca para desbastar la prosa hasta alcanzar una secuencia métrica audible y natural. Nuevamente, los cambios son mínimos, más allá de concretar en el verso quiénes son esos «otros autores con fama de claros y “fáciles”» aludidos en prosa. El poema, eso sí, añade una oración condicional completamente propia, «Si amas la poesía, amas la claridad», que concentra el contenido del texto y que funciona a modo de epifonema, lo que sin duda es imprescindible en poesía, pero no así en prosa.

4. «Sobre la castidad» (ABC, 2/7/1996, p. 20) y «San Luis Gonzaga» (Cuenca, 2014: 75)

«Sobre la castidad»

El 21 de junio pasado celebró la Iglesia la festividad de San Luis Gonzaga (1568-1591) [...], summa de castidades, enciclopedia de

purezas, para luego poder participar de la visión divina en el cielo. Casto fue Luis Gonzaga, pese al «cilicio que se fabricaba con las estrellitas de las espuelas de su caballo y a las astillas de madera que introducía bajo las sábanas de su cama para mejor martirizarse», como cuenta el jesuita José Luis Diez O’Neill en el *Año Cristiano* de la Biblioteca de Autores Cristianos [...]. Con esos antecedentes, y otros muchos que pueden extraerse de las leyendas de oro medievales, la castidad adquiere un *pedigree* que dignifica su presencia en cualquier espíritu moderno. Hay drogas que ennoblecen a quien las usa».

(ABC. 2 de julio de 1996)

«San Luis Gonzaga»

*Me cae bien mi patrono: murió a los veintitrés
años, y como era de muy buena familia
lo hicieron santo pronto. No tuvo relación
con el sexo en su vida, que fue una enciclopedia
de pureza, una summa de honestidades varias.
Casto fue Luis Gonzaga, en efecto, por mucho
que nos cuente un hagiógrafo que llevaba cilicio
debajo de la ropa y se ponía púas
encima de la cama donde dormía para
martirizarse (al modo de los gimnosofistas).
Con él la castidad adquiere un pedigrí
que la hace deseable. Hay drogas que ennoblecen,
por raro que parezca, a quien las usa.*

(Cuaderno de vacaciones)

Como vemos, en este nuevo ejemplo el irónico poema prescinde ahora, siguiendo la práctica ya advertida anteriormente, de la referencia bibliográfica precisa que sí es oportuno ofrecer en el artículo;

1 no obstante, la reelaboración lírica hereda al menos un vestigio de
2 prosaísmo en su v. 9, acabado con la preposición *para*. La broma final
3 se mantiene casi idéntica, con los mínimos cambios imprescindibles
4 para ajustar el metro.

5
6 5. «Caperucita feroz» (*ABC*, 21/11/1997, p. 22) y «Caperucita feroz»
7 (Cuenca, 2014: 99)

8
9 «Caperucita feroz»

10
11 «[...] Bruno Bettelheim dejó dicho en su famoso ensayo *Psicoa-*
12 *nálisis de los cuentos de hadas*: “Una niña pequeña, encantadora e

13 inocente, devorada por un lobo es una imagen que se graba en la

14 memoria de manera indeleble”. Cómo olvidar las frases de esa fiera

15 disfrazada de abuela que, poco a poco, con el sadismo del verdugo

16 más refinado, va dando largas a su propio apetito por el procedimien-

17 to de responder a las estúpidas preguntas de la sorprendida mozuela.

18 [...] El lobo de Perrault no es un animal de presa sino una metáfora:

19 cuando la niña se desnuda y se mete en la cama con el lobo y este

20 le dice que sus grandes brazos son para abrazarla mejor, o es tonta

21 o quiere que la seduzcan, porque no hace ningún movimiento para

22 escapar y acaba perdiendo la honra y convirtiéndose en mujer [...]».

23
24 (ABC, 21 de noviembre de 1997)

25
26 «Caperucita feroz»

27 *Cuando la dulce niña se desnuda*
28 *y se mete en la cama con el lobo*
29 *—que lleva el camisón de la abuelita—,*
30 *todos pensamos que en el fondo quiere*
que el animal consuma el sacrificio,

1 *porque nadie con ojos en la cara*
2 *podría confundir a un lobo fiero*
3 *con una vieja chocha, y menos alguien*
4 *como Caperucita, que es la nieta*
5 *de la vieja en cuestión. De forma y modo*
6 *que hay que dejarse ya de tonterías*
7 *y llegar a la misma conclusión*
8 *que Bruno Bettelheim en Psicoanálisis*
9 *de los cuentos de hadas, a saber,*
10 *que, al meterse en la cama motu proprio*
11 *y no hacer movimiento para huir,*
12 *lo que quiere la niña es acostarse*
13 *con la bestia, ofrecerle lo que tiene*
14 *—que no es solo la roja caperuza,*
15 *el pastel y el tarrito de manteca—*
16 *y acabar convirtiéndose en mujer.*

17
18 (Cuaderno de vacaciones)

19
20 No es preciso ser especialista en la obra de Cuenca para notar que
21 en esta pareja de textos vuelve sobre uno de los motivos que más le
22 han interesado: los cuentos de hadas; y lo hace recuperando el título
23 de la celeberrima letra que escribiera para La Orquesta Mondragón
24 (en el álbum *Bon voyage*, 1980). En este caso, la traducción es com-
25 pleta, porque son muy pocas las secuencias idénticas en prosa y ver-
26 so, con la salvedad del fragmento «no hace ningún movimiento para
27 escapar y acaba [...] convirtiéndose en mujer», llevado a los versos 16
28 y 21: «y no hacer movimiento para huir» e «y acabar convirtiéndose
29 en mujer». En este caso, oportuno es reconocer que quizá más que
30 a la vista del original en prosa, Cuenca esté trabajando de memoria,
recordando una vez más uno de sus inveterados objetos de interés
lector y creador.

1 b) Pasajes en prosa que dan lugar a un fragmento de poema
2
3 A renglón seguido se leerán dos casos especiales. Se trata de dos
4 poemas claramente hermanados, publicados en *Bloc de otoño* y dedica-
5 dos a dos naciones europeas de las que Cuenca se muestra partidario,
6 a las que ya dedicara sendas terceras de *ABC* en 1998. Lo que sucede
7 es que Cuenca no construye sus poemas completos con la materia de
8 los artículos, sino que reaprovecha algunos de sus ingredientes prosís-
9 ticos en partes concretas de los nuevos poemas, a los que da diferentes
10 aperturas y cierres.

11
12 1. «Alemania» (*ABC*, 18/3/1998, p. 3) y «Alemania» (Cuenca,
13 2018: 31)

14 «Alemania»

15
16 «[...] Pero lo germánico no es tan sólo la música de «ese teutón
17 llamado Wagner» (a quien el inefable Marqués de Bradomín incluyó,
18 junto al amor de los efebos, en el catálogo de sus limitaciones persona-
19 les) [...]. Lo germánico es, en el altar de mis devociones más íntimas,
20 un rosario formado por el *Minnesang* trovadoresco, el *Cantar de los*
21 *Nibelungos*, Hans Sachs, el viejo Goethe y los hermanos Grimm, ~~Franz~~
22 ~~Kafka~~, ~~Michael Ende~~ y los enormes cineastas Robert Wiene, Fritz
23 Lang y ~~Friedrich Wilhelm Murnau~~, por mencionar tan sólo la primera
24 sarta de cuentas del rosario. En lo que atañe a los pintores, me quedo
25 con Albrecht Altdorfer (¿su soberbia batalla entre Darío y Alejandro de
26 la Picanoteca muniquesa?), con el simbolista suizo Arnold Böcklin (mi
27 noción de «Deutschtum» o germanidad trasciende las fronteras actua-
28 les de Alemania) y con el inmensurable paisajista romántico Gaspar
29 David Friedrich, por ceñirme sólo a tres nombres [...].

30 (*ABC*, 18 de abril de 1998)

«Alemania»

1
2
3 [...] Pero, como el Marqués de Bradomín, detesto
4 a Wagner, que en sus óperas traicionó las raíces
5 sagradas de la *Deutschtum*, convirtiéndolas
6 en pasto para snobs e hipernacionalistas.
7 En todo lo demás soy germanófilo.
8 El *Minnesang*, Von Eschenbach, el *Nibelungenlied*,
9 Hans Sachs, el Cherubinischer Wandersmann de *Silesius*,
10 Jacob y Wilhelm Grimm, el viejo Goethe, Hoffmann,
11 Von Kleist, Wiene, Murnau, Fritz Lang, Von Báky, Altdorfer,
12 Grünewald, Friedrich..., son dioses de mi Walhalla
13 privado, talismanes que protegen mi paso
14 por este mundo, iconos a los que venerar [...].

(Bloc de otoño)

15 Se echa de ver que parte del poema «Alemania» consiste en una
16 muy luisalbertiana enumeración de nombres propios que, en gran
17 medida, se encontraban ya en la prosa del artículo que está en su
18 génesis. De la alusión valleinclanesca (procedente de las *Sonatas*), se
19 pasa después a una ristra de títulos y antropónimos que, aunque más
20 completa en el poema, el artículo ya ofrecía en un orden tan parecido,
21 que negar su participación en la escritura de los versos resulta imposi-
22 ble. Apenas se nota un cambio: que la idea de que «lo germánico es[tá]
23 en el altar de mis devociones más íntimas» se desplaza en el poema
24 varios versos más tarde de su comparecencia en prosa. Por su lado, el
25 logro de Cuenca consiste en ofrecer perfectos versos castellanos cons-
26 truidos a base de palabras extranjeras, lo que les da un sonido especial
27 y denso, y contribuye en este caso a alejar al poema de la prosa y sus
28 meandros discursivos.

1 2. «Nuestra madre Rusia» (*ABC*, 7/10/1998, p. 3) y «Rusia eterna»
2 (Cuenca, 2018: 40)

3
4 «Nuestra madre Rusia»

5
6 «[...] Moscú, la tercera e invicta Roma al decir de Iván el Terrible,
7 es una realidad bien distinta. Ciudad-campamento, núcleo inicial de
8 casas de madera en el inhóspito Medievo, plaza fuerte saqueada por los
9 tártaros, hogar de iconos sin edad, casa de mitos paneslavos, tiene Mos-
10 cú el rostro severo y, a las veces, terrible de un pantocrátor binzantino,
11 el ceño adusto de quien crece en medio de la desconfianza y el recelo.
12 Pero Moscú es también Europa, la última Europa, la frontera con esa
13 tierra de nadie que es la estepa, donde reinan los cascos de los caballos
14 y las hordas se mueven en el fragor de la conquista, invocando al Dios
15 del cielo, que alternativamente abrasa o congela los semblantes de los
16 guerreros, Moscú es la fortaleza de la que habla Dino Buzzati en su ma-
17 ravillosa novela *II deserto dei Tartari* (1940), un espacio simbólico [...].

18
19 (ABC, 7 de octubre de 1998)

20 «Rusia eterna»

21 *Tiene Rusia el añejo sabor de la madera*
22 *del inhóspito bosque del Medievo.*
23 *Sus plazas fuertes fueron saqueadas por los tártaros*
24 *mil veces a lo largo de los siglos oscuros.*
25 *Su rostro muestra huellas de fatiga*
26 *fronteriza, cansancio de batallas,*
27 *ceño adusto y severo de icono bizantino.*
28 *Pero Rusia es Europa.*
29 *La última Europa, el limes de Occidente*
30 *con esa tierra lisa, de nadie, que es la estepa,*
donde imperan las hordas a caballo

que invocan al dios Cielo.
Rusia es la fortaleza de la que habla Buzzati
en su novela más famosa, un territorio
simbólico

compuesto, en mi memoria
selectiva, por Pushkin, por Gógol y por Chéjov,
por los cuentos y sagas recogidos
por Afanásiev, y por Dostoyevski,
que recogió la antorcha que le entregara Shakespeare,
y por esos anónimos juglares
que aún siguen componiendo sus épicas bilinas,
nobles vestigios de la Rusia eterna.

(Bloc de otoño)

15 En este segundo caso, Cuenca reaprovecha parte de su artículo
16 para armar la introducción del poema. No se recupera ahora la serie
17 de nombres propios, sino la visión general de Rusia como medieval,
18 fronteriza, guerrera y su comparación con *El desierto de los tártaros* (*Il*
19 *deserto dei Tartari*, 1940). Una vez traducido a verso lo que interesa
20 recuperar del artículo, el poema ofrece un final completamente nuevo,
21 que copio para que con mayor claridad se advierta el trabajo con los
22 materiales preexistentes –ubico un largo espacio en mitad del poema
23 para diferenciar claramente la primera parte, que es la que reaprove-
24 cha el artículo de *ABC*, de la segunda, enteramente nueva–.

25
26 c) Traslaciones casi completas de prosa a poema

27
28 1. «*Diálogo del pesimismo*» (*ABC*, 10/3/1998, p. 3) y «Diálogo entre
29 el señor y el esclavo» (Cuenca, 2014: 102-103)

1 Aquellos casos en los que el poema toma forma a partir de un
2 fragmento extenso de prosa son los más interesantes para el análisis,
3 pero también los más complicados de resolver técnicamente para
4 el poeta. El primero de los que atenderemos es muy interesante en
5 tanto en cuanto intratextualidad e intertextualidad se funden en él
6 de manera indistinguible. Y es que la tercera de *ABC «Diálogo del*
7 *pesimismo»* (10/3/1998) consiste en una personal evocación del libro
8 de James B. Pritchard *La sabiduría del Antiguo Oriente* (1966, sínte-
9 sis española de *The Ancient Near East in Pictures*, de 1954; y *Ancient*
10 *Near Eastern Texts*, de 1955), libro este que Cuenca nos explica haber
11 reencontrado tras leerlo a finales de los sesenta y después darlo por
12 perdido. Al sumergirse de nuevo en el volumen, el poeta relee «un
13 diálogo de época neobabilónica entre amo y esclavo que se cuenta
14 entre los textos literarios más estremecedores que he leído en mi
15 vida». Nadie mejor que el propio Cuenca para ofrecernos un resu-
16 men de la pieza:

17 La trama de la conversación entre señor y siervo es muy sencilla.
18 El amo hace saber al esclavo que ha decidido hacer algo, y el esclavo
19 enumera los aspectos positivos y placenteros de lo que el amo se pro-
20 pone hacer. Cuando termina esta enumeración, el amo abandona la
21 idea primera y dice que no hará lo que dijo que haría. Entonces, el
22 esclavo aplaude cínicamente este cambio de opinión y enumera los
23 aspectos negativos y dolorosos de la actividad a la que su amo acaba
24 de renunciar. De esta manera, se sopesan y juzgan todas las acciones
25 típicas de un noble acadio de la época, encontrándoseles siempre el
26 lado malo. (1999: 112)

27 Lo más curioso es que, a renglón seguido, Cuenca ofrece una ver-
28 sión en prosa de ese diálogo, con la que 16 años después compondría
29 uno de los más memorables poemas de *Cuaderno de vacaciones*:
30

«Diálogo del pesimismo»

1 «[...] Dice el amo: «Siervo, obedéceme.» «Sí, mi señor, sí», se apre-
2 sura a responder el esclavo. Y el señor continúa: «Amaré a una mu-
3 jer», cosa que le parece muy bien al siervo: «Ama, mi señor, ama. El
4 hombre que ama a una mujer se olvida del dolor y la desgracia que lo
5 rodean». El amo, entonces, cambia de opinión: «No, siervo, no amaré
6 a una mujer». Y el esclavo comenta: «No ames, mi señor, no ames. La
7 mujer es un pozo donde se ahogan los guerreros. La mujer es una daga
8 muy afilada que corta el cuello de los hombres». Qué puede hacerse,
9 pues, en un contexto como el de ese diálogo. Todo, absolutamente
10 todo queda en entredicho. Ni siquiera el culto a los dioses queda fuera
11 de su relativismo nihilista: «Ofrece un sacrificio a tu dios: el hombre
12 piadoso es feliz», y, más adelante: «No ofrezcas ese sacrificio: ense-
13 ña más bien a tu dios a seguirte a ti, como sigue el perro a su amo». Hasta la acción social que busca un beneficio para el pueblo es objeto
14 de mofa y escarnio: «Haré algo útil por mi país. —Hazlo, mi señor,
15 hazlo. Las obras útiles del hombre qué hace algo útil por su país se
16 guardan para siempre en la memoria de los dioses. —No, siervo, no
17 haré nada útil por mi país. —No lo hagas, señor; no lo hagas. Súbete a
18 los montones de antiguas ruinas y recórrelos; mira las calaveras de los
19 muertos: ¿cuál de ellos es un malhechor, cuál un benefactor público?». No cabe duda de que este «Diálogo del pesimismo» se compuso con
20 el sano propósito de fastidiar a las personas comme il faut de derechas
21 o izquierdas con su mensaje disolvente. Un mensaje que desemboca,
22 como todo, en la muerte. El amo está lo suficientemente harto como
23 para decir: «Después de todo lo que hemos hablado, me pregunto ¿qué
24 es lo bueno? Romper mi cuello, tu cuello, arrojar ambas cabezas al río:
25 eso es lo bueno». Y el esclavo contesta: «¿Quién es tan alto que alcance
26 el cielo? ¿Quién es tan ancho que abarque la tierra?». El señor duda
27 una vez más de su anterior propósito y afirma: «No, siervo, no me ma-
28 taré. Te mataré a ti y te enviaré como emisario al País sin Regreso». El
29 diálogo finaliza con estas palabras del esclavo: «Mi señor, si me matas,
30 ¿vas a ser capaz de vivir un solo día sin mí a tu lado?»[...].

(ABC, 10 de marzo de 1998)

I	«Diálogo entre el señor y el esclavo»	
2		
3	—Esclavo, ¿estás ahí?	
4	—Aquí estoy, mi señor.	
5	—Amaré a una mujer.	
6	—Harás muy bien, señor. Quien ama a una mujer	
7	se olvida del dolor y la desgracia.	
8	—No, esclavo, no amaré a una mujer.	
9	—Harás muy bien, señor. La mujer es un pozo	
10	donde se ahogan los guerreros,	
11	una daga que corta el cuello de los hombres.	
12	—Esclavo, me propongo	
13	ofrecer sacrificios en honor de mi dios.	
14	—Hazlo así, mi señor. La piedad con los dioses	
15	es el camino a la felicidad.	
16	—No, esclavo, no lo haré.	
17	—No lo hagas, señor. Es tu dios quien tendría	
18	que ofrecer sacrificios en tu honor	
19	y seguirte allá donde vayas,	
20	como sigue el perro a su amo.	
21	—Haré, esclavo, algo útil por mi país.	
22	—Hazlo, mi señor, hazlo. Las obras que alguien hace	
23	por su país se guardan para siempre	
24	en la memoria de los dioses.	
25	—No, esclavo, no haré nada útil por mi país.	
26	—No lo hagas, señor. Súbete a los montones	
27	de viejas ruinas y recórrelos;	
28	mira las calaveras de los muertos:	
29	¿cuál de ellos es un malhechor,	
30	cuál un benefactor de su país?	
	—Después de todo, esclavo, ¿qué es lo bueno?	
	Tal vez romper tu cuello y, luego, suicidarme,	
	y arrojar tu cabeza y la mía a ese río.	

—¿Quién es tan alto, mi señor, que alcance
el cielo? ¿Quién tan ancho para abrazar la tierra?
—No, esclavo, no me mataré.
Te mataré tan solo a ti, y te enviaré
como heraldo al País del que Nadie Regresa.
—Si me matas, señor,
¿vas a poder vivir sin mí a tu lado?

(Cuaderno de vacaciones)

Eliminadas las acotaciones o intervenciones del narrador que pue-
blan la versión en prosa, el intercambio es, como se ve, prácticamen-
te idéntico, con los pequeños ajustes necesarios, como siempre, para
readaptar el metro en la versión poética.

Ofrezco a continuación dos casos también similares, «Aventure-
ros» y «Deseo de ser detective», que desarrollan dos de las constantes
temáticas de Cuenca, y en los que los poemas toman como base in-
dudable dos artículos casi al completo, en el segundo de los cuales en-
contramos las características tiradas enumerativas de nombres propios
convenientemente reducidos a número métrico.

2. «Aventureros» (*ABC*, 30/3/1997, p. 22) y «Aventureros» (Cuenca,
2018: 34)

«Aventureros»

«Mi hija Inés, de ocho años recién cumplidos, se despertó ayer sá-
bado muy temprano, como de costumbre, y me dijo: —Papá, he soña-
do con aventureros. —¿Con aventureros? —mi voz era un puro boste-
zo—. ¿Y dónde les pasaban las aventuras? —En una isla desierta. —¿Y
había monstruos en la isla? —No. Sólo cocodrilos. ~~Dicho esto, se fue~~
~~a encender la tele en busca de su serie favorita de dibujos animados.~~

1 Pero su sueño hervía en mi cabeza como el guiso de una tribu-canibal,
 2 y cuando acerté a levantarme de la cama y la vi frente al televisor, no
 3 le pregunté qué ocurría en la isla de su sueño, ni si los cocodrilos ga-
 4 naban al final, ni si entre aquella gente había por casualidad una niña
 5 mofletuda con el pelo castaño que respondiese al nombre de Inés. Lo
 6 que de verdad importaba es que mi hija había soñado con aventureros,
 7 o sea, con seres humanos que gastan la vida buscando lances extraor-
 8 dinarios que justifiquen su paso por el mundo, con hombres de acción
 9 que no saben vivir si no es en peligro, al borde de las situaciones, en
 10 el límite de las cosas. [...] Mi hija Inés ha visto con fruición un sinfín
 11 de películas de aventuras de todos los subgéneros imaginables. De pe-
 12 queña, tuvo una época en que exigía ver todos los días *El mago de Oz*
 13 (1939), de Víctor Fleming, con Judy Garland como Dorita y el perro
 14 Totó representándose a sí mismo. Yo creo que fue entonces, caminan-
 15 do a diario en compañía del Espantapájaros, el Hombre de Hojalata y
 16 el León Cobarde por un camino de resplandecientes baldosas amari-
 17 llas, cuando empezó a soñar con aventureros [...].

(ABC, 30 de marzo de 1997)

«Aventureros»

20 —*Papá, he soñado con aventureros.*
 21 —*¿Y dónde les pasaban las aventuras?*
 22 —*En una isla desierta.*
 23 —*¿Y había monstruos en la isla?*
 24 —*No, solo cocodrilos.*
 25 *No pregunté a mi hija si aquellos cocodrilos*
 26 *ganaban o perdían al final la batalla.*
 27 *Ni si formaba parte de los aventureros*
 28 *una niña de ocho años llamada Inés.*
 29 *No hacía falta. Supe que las veces*
 30 *—más de cien, como poco— que había visto El Mago*

1 *de Oz daban su fruto y que no había sido*
 2 *inútil la experiencia, exigida por ella,*
 3 *de ver esa película con tanta asiduidad.*
 4 *La aventura llamaba a la puerta de Nessie*
 5 *por medio de Dorita y de su fiel Totó.*
 6 *Y en vez de Espantapájaros y de Hombre de Hojalata*
 7 *y de León Cobarde, había aventureros*
 8 *en sus sueños e islas desiertas y caímanes,*
 9 *como tiene que ser, ampliando el repertorio*
 10 *de la imaginación, buscando en la aventura*
 11 *una razón de ser. Y supe desde entonces*
 12 *que la inmortalidad no es más que eso:*
 13 *un traspaso de sueños, una cesión de imágenes*
 14 *dictada por la sangre y el cariño.*

(Bloc de Otoño)

3. «Detectives» (ABC, 16/2/1998, p. 3) y «Deseo de ser detective»
 (Cuenca, 2018: 38-39)

«Detectives»

20 «En *Soy Pilarista*, la revista de mi colegio, había en los tiempos de
 21 Maricastaña una sección en la que los pequeños decían qué querían
 22 ser de mayores. A mí me lo preguntaron cuando estaba en Elemental,
 23 que era el curso intermedio entre Párvulos e Ingreso, y contesté sin
 24 vacilación: «Detective». [...] Los hubo que dijeron cosas peores: caba-
 25 llo de diligencia, oso polar, no ser mayor (o sea, no crecer y quedarse
 26 para siempre en los ocho años) y un largo etcétera de disparates. Pero
 27 yo, qué le vamos a hacer, aspiraba a ser detective. Y eso que aún no
 28 había leído a Raymond Chandler... Imagino que yo quería ser detec-
 29 tive porque Roberto Alcázar lo era, y sí había leído ya las aventuras
 30 del «intrépido aventurero español» y de Pedrín por aquel entonces! Mi

1 primer detective no tebeístico fue, claro, Sherlock Holmes. Lo leí en
2 Aguilar, a comienzos de los años sesenta, [...] La novela negra nor-
3 teamericana irrumpió en mi vida con una fuerza digna del período
4 jurásico, y Hammett, Chandler y Ross Macdonald se hicieron im-
5 prescindibles en mi mesilla de noche. Me sumergí en las desoladas
6 hazañas de Sus detectives Nick Charles, Philip Marlowe y Lew Ar-
7 cher como quien se sumerge en esas bolsas de plástico que favorecen
8 la erección pero que te acaban ahogando. Logré sobrevivir. Y el placer
9 obtenido con el relato de sus aventuras fue mucho más intenso que el
10 dolor de enfrentarse a través de ellas por vez primera con la realidad.
11 De vez en cuando, regresaba a la novela policíaca clásica en busca de la
12 niñez perdida, pues cuando en el colegio contesté que quería ser detec-
13 tive, aún no sabía que existían esas fascinantes y desvalidas criaturas
14 que echaron a andar en las páginas de *Black Mask*. [...] Y basta ya por
15 hoy. Mi vida está empedrada de nombres propios de detectives –laicos
16 o no– que han, ido fabricando el suelo por donde me dirijo a la nada.
17 Los cite o no, aquí están, cerca del agujero donde una vez, cuando fui
18 niño, latió mi corazón. De mayor, sigo queriendo ser uno de ellos».

(ABC. 16 de febrero de 1998)

«Deseo de ser detective»

21 *La revista del cole tenía una sección*
22 *en la que los pequeños decían qué querían*
23 *ser de mayores. Me lo preguntaron*
24 *cuando estaba en el curso Elemental,*
25 *intermedio entre Párvulos e Ingreso.*
26 *Contesté sin dudar: «¿Yo? Detective».*
27 *Los hubo que dijeron cosas peores:*
28 *caballo de cowboy, oso polar, dibujo*
29 *animado, no ser nunca mayor*
30 *(o sea, no crecer, quedarse para siempre*

1 *en la edad que teníamos entonces)...*
2 *Sí, dije «Detective», qué le vamos a hacer.*
3 *Como Roberto Alcázar, como Sherlock*
4 *Holmes (aunque a este último lo leería más tarde,*
5 *como a los once años). Desde aquella pregunta*
6 *primeval fui empedrando mi vida con los nombres*
7 *de detectives célebres: Philip Marlowe, Nick Charles,*
8 *el juez Di de Van Gulik, el David Small de Kemelman,*
9 *el Padre Brown de Chesterton, el Dupin de Edgar Poe,*
10 *Lew Archer, Philo Vance, Nero Wolfe, Charlie Chan*
11 *y, últimamente, Kenzie y Gennaro, de Dennis*
12 *Lehane, o Bernie Gunther, de Philip Kerr. Con todos*
13 *ellos y muchos más he compartido ratos*
14 *que nunca olvidaré a lo largo del tiempo,*
15 *de un tiempo enriquecido por sus gestas,*
16 *de un Tiempo con mayúscula en que el dolor del mundo*
17 *no llegaba a rozarme, aborto como estaba*
18 *en la estupefacción en que sumían*
19 *mi mente sus hazañas. Ellos han construido*
20 *la casa de valores donde vivo. Y ahora,*
21 *de mayor, rebajando mi deseo,*
22 *me conformo con ser Pedrín o Watson.*

(Bloc de otoño)

23 Quiero finalizar, por último, atendiendo a la poematización del
24 cuento «Hero y Leandro», que Cuenca publicó el día de san Valentín
25 de 1990 y que 24 años más tarde es impreso, de forma muy cercana al
26 original, en forma poética. Esta última versión es tan próxima a la ori-
27 ginal que, nuevamente, no observo otro cambio que el de la construc-
28 ción métrica del original en prosa, amén de la sustitución de algún
29 detalle circunstancial. Como en otras ocasiones, el cierre del texto sí
30 ofrece novedades, pues se descarta una destacable cantidad de prosa y
se construye un cierre poético alternativo.

- 1 4. «Hero y Leandro» (*ABC*, 14/2/1990, p. 70) y «Hero y Leandro»
2 (Cuenca, 2018: 117-118)

3
4 «Hero y Leandro»

5 De modo que Leandro de Abidos se enamora (~~nunca lo hubiera~~
6 ~~hecho~~) de la sacerdotisa de Afrodita en Sestos, obteniendo su amor
7 ~~un día como éste de hace bastantes siglos, el día de San Valentín~~
8 ~~de un año antiguo. Pero el amor debe permanecer secreto, porque~~
9 Hero ha sido destinada por sus padres ~~a esa muerte pequeña de la~~
10 virginidad ¡si ellos supieran! Y Leandro, para, ~~repetir suerte y dar~~
11 cauce a sus fantasías, no tiene más remedio que atravesar a nado
12 por las noches el Helesponto, alumbrándole ~~la supuesta doncella~~
13 con una antorcha desde su torre. Ése es Leandro: un muchacho
14 de buena familia que hace lo que ~~no~~ debe. Conozco infinidad de
15 jovencitas griegas que hubiesen cancelado sus vacaciones en Egipto
16 a cambio de una sola mirada de sus ojazos, pero él, erre que erre,
17 loco por esa monja, ~~por esa chica~~ desgarbada que vive en una torre,
18 como la Delgadina del romance. ~~Lo tiene todo a su favor, pero le~~
19 gusta arrojar lastre por la borda, porque él no es un burgués como
20 sus amigos, sino uno de esos poetas malditos que quieren morir
21 jóvenes, para hacerse famosos y aparecer en las enciclopedias y ma-
22 nuales de literatura. Desde que conoció a Hero, supo que había
23 llegado su oportunidad de autodestruirse y empezó a escribirle a
24 su amada poesías incendiarias. Hay que decir que la sacerdotisa
25 recibió sus primeros versos con un desdén olímpico, y que se los
26 devolvió corregidos, con las sílabas largas y breves en su sitio, y que
27 le adjuntó en el paquete un manual de métrica griega en edición de
28 bolsillo. Pero eso era antes de la primera noche de amor, de esa no-
29 che que Hero pasó en Abidos con motivo de una procesión en ho-
30 nor de Afrodita, de esa noche fatal en que Leandro, utilizando casi
todas las estrategias posibles, consiguió hacerla suya para siempre

1 y activó los resortes de su cuerpo de la manera más estupenda. Era
2 un catorce de febrero. Leandro no volvió a escribir poemas.

3 El amor y la muerte. Ahí los tenéis, bailando muy juntos, muy
4 agarrados, muy patéticos, ~~como si fueran de posguerra, frotándo-~~
5 ~~se y lamiéndose con fruición, como si estuvieran posando para la~~
6 ~~Polaroid del vecino, sucios y, sin embargo, bellos. Para colmo, el~~
7 ~~amor, o sea,~~ Leandro, no tiene nunca tiempo de secarse antes de
8 comenzar el baile, y está desagradablemente mojado, temblando
9 todavía de frío, cubierto de algas y de desperdicios, porque el He-
10 lesponto (duele decirlo) es un auténtico basurero. La muerte, o sea,
11 Hero, está como siempre: maravillosa. Es una de esas chicas que,
12 al perder la virginidad, pierden al mismo tiempo la vergüenza, y
13 da gusto mirarla, ahora llena de garbo, con esa piel de cera a punto
14 de arder, tan pálida y tan sexy como una odalisca de Ingres o una
15 novia de Drácula. Era su última noche antes de la tormenta. Por
16 poco se mataron a besos y a mordiscos, antes de tiempo. Se des-
17 pidieron todavía húmedos, sabiendo que la próxima noche sería la
18 de su consagración amorosa. Hacía un año ya desde el primer en-
19 cuentro. El amor (y, de paso, la precaria eternidad libresca) exigía
20 un último esfuerzo, el más disparatado, el del mar hecho furia y la
21 antorcha apagada, el del supremo sacrificio. Leandro llega muerto a
22 la orilla, más desgredado y sórdido que nunca. Hero se lanza al mar
23 desde lo alto de su torre. Todo se había consumado. ~~Cada historia~~
24 ~~de amor ocurre un mismo día, hace siglos o dentro de milenios,~~
25 ~~pero el mismo día del año. Por eso han inventado los comercian-~~
26 ~~tes el Día de los Enamorados. Y en ese día, aparte el brazalete o~~
27 ~~la pitillera de plata, más allá del «restaurant» con vela y pianista~~
28 ~~melancólico, recuerden los amantes que su historia reproduce, sin~~
29 ~~el pringoso «happy end» de la inmortalidad literaria, los amores de~~
30 Hero y Leandro.

(*ABC*, 14 de febrero de 1990)

I	«Hero y Leandro»	
2		
3	<i>De modo que Leandro se enamora</i>	
4	<i>de Hero, sacerdotisa de Afrodita,</i>	
5	<i>que ha sido destinada por sus padres</i>	
6	<i>a la virginidad (¡si ellos supieran!).</i>	
7	<i>Y para transgredir esa norma y dar cauce</i>	
8	<i>a sus calenturientas fantasías,</i>	
9	<i>no tiene más remedio que atravesar a nado,</i>	
10	<i>de noche, el Helesponto, alumbrándole ella</i>	
11	<i>con una antorcha desde la torre en la que vive.</i>	
12	<i>Ese es Leandro: un chico de excelente familia</i>	
13	<i>que no hace lo que debe. Conozco infinidad</i>	
14	<i>de jovencitas griegas que hubiesen cancelado</i>	
15	<i>sus vacaciones en Egipto por</i>	
16	<i>una sola mirada de sus ojazos glaucos.</i>	
17	<i>Pero él, erre que erre, loco por esa monja</i>	
18	<i>desgarbada que vive en una torre</i>	
19	<i>(como la Delgadina del romance),</i>	
20	<i>porque él no es un burgués como sus compañeros</i>	
21	<i>de colegio, sino uno de esos poètes maudits</i>	
22	<i>que aspiran a morir jóvenes, para hacerse</i>	
23	<i>un hueco en la Britannica y en Google.</i>	
24		
25	<i>Hay que decir que Hero recibió</i>	
26	<i>los primeros poemas incendiarios</i>	
27	<i>de Leandro con sana indiferencia</i>	
28	<i>y con poca sorna, pues no había</i>	
29	<i>una sílaba larga ni una breve en su sitio.</i>	
30	<i>Pero el galán, consciente de que el verso</i>	
	<i>no bastaba, acudió a la prosa del talle</i>	
	<i>—era bastante guapo— y consiguió llevársela</i>	
	<i>a la cama una noche que Hero pasó en Abidos</i>	

	<i>(donde vivía Leandro) con motivo de una</i>	I
	<i>procesión en honor (cómo no) de Afrodita.</i>	2
		3
		4
	II	5
		6
	<i>El amor y la muerte. Ahí los tenéis, bailando</i>	7
	<i>muy juntos y agarrados, muy patéticos,</i>	8
	<i>frotándose y lamiéndose con fruición, como si</i>	9
	<i>estuviesen posando para hacer las delicias</i>	10
	<i>de un vecino rijoso. Él, Leandro, la abraza</i>	11
	<i>con furia, desgredado de algas y salitre,</i>	12
	<i>empapado de mar y de deseo.</i>	13
		14
	<i>Ella, Hero, la novicia desgarbada de ayer,</i>	15
	<i>está maravillosa: es una de esas chicas</i>	16
	<i>que cuando pierden la virginidad</i>	17
	<i>pierden la timidez y la vergüenza,</i>	18
	<i>y da gusto mirar su mirada insaciable,</i>	19
	<i>sus curvas y esa piel tan pálida y tan sexy:</i>	20
	<i>parece una odalisca de Ingres o de Fortuny,</i>	21
	<i>o una novia de Drácula.</i>	22
	<i>Era su última noche</i>	23
	<i>antes de la tormenta. Por poco se mataron</i>	24
	<i>a besos y mordiscos antes de tiempo. Se</i>	25
	<i>despidieron aún húmedos, sabiendo</i>	26
	<i>que la próxima noche ya no estarían juntos,</i>	27
	<i>que la inmortalidad de su amor se pagaba</i>	28
	<i>con la muerte de ambos,</i>	29
	<i>con su mutuo y supremo sacrificio.</i>	30
	(Cuaderno de vacaciones)	

CONCLUSIONES

No siempre es fácil introducirse en el taller del poeta, que, a menudo, como el mago, no revela sus trucos. Las páginas precedentes prueban sin atisbo de duda que varios de los últimos poemas de Luis Alberto de Cuenca son versificaciones, corregidas y ajustadas, de artículos publicados a lo largo de los años 90. Ello nos permite además entrever qué rasgos concibe el poeta como constitutivamente líricos en sus transformaciones, pues lo hemos visto atender sobremanera a dos ingredientes principales: el primero, el metro; y el segundo, el cuidado con que son concluidos los poemas. Estas dos máximas, unidas a un tema propio del acervo luisalbertiano, se diría que constituyen para el autor los rasgos mínimos indispensables y significativos para alcanzar la categoría poética, al menos a la vista de los ejemplos anteriores. La técnica, aunque arriesgada en tanto que propensa al prosaísmo y a la falta de intensidad, no es insólita: es sabido que dos de los declarados maestros de Cuenca han procedido de forma no muy diferente. En primer lugar, de Juan Meléndez Valdés («la lectura de Meléndez me ha procurado muchos buenos ratos, sobre todo en mi juventud. Siempre lo he admirado como poeta», 2011b: 302) sabemos que al menos en dos ocasiones partió de extensas versiones en prosa para la confección de dos de sus elegías (Meléndez Valdés, 1997, III: 561-566). En segundo lugar, es sabido que también Jaime Gil de Biedma –otro de sus declarados referentes (Cuenca, 1999: 212; Fernández Rodríguez, 2019)– partió a veces de detalladas esquemas en prosa de algunos de sus textos (Gil de Biedma, 2015: 383). Este trabajo, pues, consciente, artesanal y meticuloso revela cuánto de técnica subyace a la labor del poeta. Y todo ello, en fin, es síntoma, además, de una vocación de unidad en la obra de Cuenca que estos textos vienen a enfatizar una vez más.

Estas recientes declaraciones de Cuenca, en el marco de un coloquio mantenido el 16 de noviembre de 2018 con Jon Juaristi en las Jornadas de Otoño de la Fundación Ricardo Delgado Vizcaíno resultan claves, finalmente, y suponen el mejor cierre y la más clara conclusión de nuestro trabajo:

Si leo mi obra ensayística o mi obra filológica, toda va en función de mi obra poética. Cada vez lo veo más cerca de construirse como una verdad absoluta, sobre todo cuando voy cumpliendo años y me doy cuenta de que, por ejemplo, los artículos de *ABC* de la sección «Panorama» o «Mirador», que hice durante varios años, son todos poemas. Las terceras de *ABC*, que no hago ahora porque no dejan que sean tan literarias como antes, también son poemas. Todo va en función de la poesía. Mi obra filológica, mis ediciones de Eurípides, de la *Antología Palatina*, de Homero, todo va en función de la creación poética. (Canal 54 Pozoblanco, 2018: min. 18:43-19:24)

BIBLIOGRAFÍA

- CANAL 54 POZOBLANCO (2018), «Jornadas de Otoño de la Fundación Ricardo Delgado Vizcaíno: Luis Alberto de Cuenca y Jon Juaristi», en <https://youtu.be/GAQibQjWIUE> [último acceso 28.01.2019].
- CUENCA, Luis Alberto de, «Las lolas negras», en *Marginalia*, Madrid, Francisco Arellano, 1980, pp. 53-64.
- , *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento, 1985.
- , *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento, 1987.
- , *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento, 1993a.
- , *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento, 1993b.

1 —, *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor Libros, 1996.

2 —, *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

3 —, *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor Libros, 2002.

4 —, *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2006.

5 —, *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.

6 —, *Nombres propios*, ed. D. Valverde Villena, Valladolid, Universidad de

7 Valladolid, 2011a.

8 —, *Libros contra el aburrimiento*, Madrid, Reino de Cordelia, 2011b.

9 —, *Palabras con alas*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2012.

10 —, *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.

11 —, *Elsinore, Scholia, Necrofilia*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de

12 Cordelia, 2017.

13 —, *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.

14 GIL DE BIEDMA, Jaime, *Diarios 1956-1985*, ed. A. Jaume, Barcelona, Lu-

15 men, 2015.

16 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“El juego de hacer versos”: la poesía de

17 Jaime Gil de Biedma y Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema*

18 *de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J.

19 Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 474-490.

20 GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de

21 la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca» en *Actas del*

22 *IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*

23 *(Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. T. Blesa et al., Zaragoza,

24 Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151.

25 IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Ma-

26 drid, Visor Libros, 2016.

27 LANZ, Juan José, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Francisco

28 Gálvez, 1991.

1 —, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011.

2 —, «La melancolía del héroe o cómo divertirse leyendo: la obra ensayís-

3 tica de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*

4 *a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 158-162.

5 LANZ, Juan José (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cáte-

6 dra, 2006.

7 LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla,

8 Renacimiento, 2005.

9 MELÉNDEZ VALDÉS, Juan, *Obras completas*, t. III, ed. de Emilio Palacios

10 Fernández, Madrid, Turner, 1997.

11 MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Al-

12 berto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises*

13 *a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, *Litoral*, 255, 2013, pp. 130-133.

14 OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía

15 de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños:*

16 *poemas escogidos (1970-2016)*, Madrid, Verbum, 2017, pp. 15-35.

17 PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José, «Rita Macau en la poesía de Luis Al-

18 berto de Cuenca», *Ínsula*, 834 (2016), pp. 16-19.

19 SÁEZ, Adrián J. (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis*

20 *Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018a.

21 —, «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca»,

22 en «*En el centro de Europa están conspirando*»: *Homenaje a Jorge Luis*

23 *Borges*, coord. J. Llamas Martínez, Torino, Università degli Studi di

24 Torino, 2018b, pp. 101-120.

25 —, «“Si fuese Luis Alberto de Cuenca, que lo soy”: la reescritura de Cec-

26 co Angiolieri», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextuali-

27 dad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez,

28 Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 230-246.

1	SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar. Luis Alberto de Cuenca
2	y Lope de Vega», en <i>Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de</i>
3	<i>Luis Alberto de Cuenca</i> , ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018,
4	pp. 297-322.
5	SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, <i>Aproximación al mundo clásico en la</i>
6	<i>poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> , León, Universidad de León, 2008.
7	—, <i>La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> , Vigo, Aca-
8	demia del Hispanismo, 2010.
9	—, «La tradición clásica en <i>El reino blanco</i> de Luis Alberto de Cuenca»,
10	<i>Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos</i> , 34.1, 2014, pp. 143-166.
11	—, «La tradición clásica en <i>Cuaderno de vacaciones</i> de Luis Alberto de
12	Cuenca», <i>Minerva: Revista de filología clásica</i> , 30, 2017, pp. 341-364.
13	
14	
15	
16	
17	
18	
19	
20	
21	
22	
23	
24	
25	
26	
27	
28	
29	
30	

ÍNDICE

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

	I
	2
	3
	4
	5
	6
	7
	8
	9
	10
	11
ADRIÁN J. SÁEZ y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ. <i>Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> . . .	7 12
JUAN JOSÉ LANZ. <i>De la saturación culturalista a la ironía intertextual: título, texto y transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> .	29 13
LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ. <i>La tradición clásica en Bloc de otoño de Luis Alberto de Cuenca</i>	108 14
PABLO NÚÑEZ DÍAZ. <i>Bloc de otoño, en el crisol de la visión divina</i> . . .	166 15
ALBERTO MONTANER. <i>La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca</i> . . .	188 16
ADRIÁN J. SÁEZ. « <i>Si fuese Luis Alberto de Cuenca, que lo soy</i> »: <i>la reescritura de Cecco Angiolieri</i>	230 17
ADALID NIEVAS ROJAS. <i>Aceros al sol de la batalla: el capitán aldana en la posía guerrera de luis alberto de cuenca</i>	247 18
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ. <i>Jekyll y Hyde: persistencia de un motivo de Stevenson en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i>	270 19
JESÚS PONCE CÁRDENAS. <i>Irónico y decadente: visiones finiseculares en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i>	289 20
JAVIER LETRÁN. <i>Dos poetas para un cuervo: Luis Alberto de Cuenca y Edgar Allan Poe</i>	340 21
JULIO VÉLEZ SAINZ. <i>¿DNA o ADN?: contornos anglófonos de Luis Alberto de Cuenca</i>	389 22
	30

I	RAFAEL ALARCÓN SIERRA. «A Manuel el prodigioso, a Manuel el	
2	<i>funámbulo»: la presencia de Manuel Machado en la poesía de Luis</i>	
3	<i>Alberto de Cuenca</i>	405
4	VIRGINIE GIULIANA. «Aunque te vayas, quedas, perfumada en el aire»: las	
5	<i>huellas de Juan Ramón Jiménez en la poesía de Luis Alberto de Cuenca</i> .	432
6	ANTONIO RIVERO TARAVILLO. <i>La devoción por Cirlot de Luis Alberto</i>	
7	<i>de Cuenca</i>	451
8	DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ. «El juego de hacer versos»: la poesía	
9	<i>de Jaime Gil de Biedma y Luis Alberto de Cuenca</i>	474
10	ARACELI IRAVEDRA. «Después de leer Europa»: Luis Alberto de Cuenca	
11	<i>y Julio Martínez Mesanza</i>	491
12	ANA MERINO. <i>La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca</i>	511
13	RODRIGO OLAY VALDÉS. <i>Luis Alberto de Cuenca, de la prosa a la poesía: la</i>	
14	<i>«traducción» a poema de doce artículos de ABC</i>	532
15		
16		
17		
18		
19		
20		
21		
22		
23		
24		
25		
26		
27		
28		
29		
30		

Haré un poema de la pura nada
 se terminó de imprimir
 el ** de ***** de
 2019

I
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

I
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

I
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

I
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30