

Trabajo Fin de Grado

El amor en *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, de
Luis Alberto de Cuenca: aspectos temáticos y
formales

Love in *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, by
Luis Alberto de Cuenca: thematic and formal aspects

Autor/es

Lucía Hernández Heras

Director/es

José Enrique Serrano Asenjo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2018

RESUMEN

Feliz, cruel, múltiple, monógamo, heterosexual, homosexual, etc., el amor está presente en toda la historia de la literatura y, en general, del arte. Quizá por ello un autor prolífico como Luis Alberto de Cuenca, ufano de sus lecturas, más que de sus versos, lleva casi cincuenta años cultivándolo. Sin embargo, ningún trabajo crítico ha profundizado en la acusada presencia de las lides eróticas en sus versos, por lo que el presente trabajo pretende esbozar un completo examen sobre su último libro publicado, *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, una antología que reúne algunos poemas desde *Necrofilia* hasta su última obra *Bloc de otoño*. Se atenderán tanto a aspectos formales como temáticos, combinando las observaciones de otros estudiosos de su obra con las aportaciones de quien firma este ensayo.

Palabras clave: Poesía, Luis Alberto de Cuenca, amor, Postmodernidad, muerte, salvación.

ABSTRACT

Happy, cruel, multiple, monogamous, heterosexual, homosexual, etc., love is present throughout the history of literature and, in general, of art. Perhaps for that reason a prolific author like Luis Alberto de Cuenca, proud of his readings, rather than his verses, has been cultivating it for almost fifty years. However, no critical work has deepened in the marked presence of the erotic lides that truffles his verses, so the present work intends to outline a complete review of his latest book published, *checks are accepted, flowers and lies*, an anthology that brings together some poems from *Necrophilia* to his last work *Bloc de otoño*. Both formal and thematic aspects will be addressed, combining the observations of other scholars of his work with the contributions of the person signing this essay.

Keywords: Poetry, Luis Alberto de Cuenca, love, Postmodernity, death, salvation.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
3. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS	8
3. 1. ASPECTOS TEMÁTICOS	8
3. 1. 1. Tensión entre amor y dolor.....	8
3. 1. 2. El amor como salvación	13
3. 1. 3. Personajes	16
3. 1. 3. 1. Voz femenina.....	16
3. 1. 3. 2. Voz masculina	19
3. 1. 4. Matices de la cotidianidad	20
3. 2. ASPECTOS FORMALES	23
3. 2. 1. Versificación isosilábica.....	23
3. 2. 2. Narratividad	24
3. 2. 2. 1. Estilo coloquial	29
3. 2. 3. A la sombra de la postmodernidad	31
3. 2. 3. 1. Crisis de la Verdad y la subjetividad	31
3. 2. 3. 2. Intertextualidad e hipertextualidad: convergencia entre alta y baja cultura	32
3. 2. 3. 2. 1. Métodos de distanciamiento: la poesía como representación.....	37
4. CONCLUSIONES.....	39
5. REFERENCIAS	41
ANEXOS.....	50

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone abordar el tratamiento del amor en la última antología poética publicada por Luis Alberto de Cuenca (1959, Madrid), donde se integran poemas pertenecientes a *Necrofilia* (1983), *La caja de plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *El puente de la espada* (2002), *La vida en llamas* (2006), *El reino blanco* (2010), *Cuaderno de vacaciones*, (2014) y *Bloc de otoño* (2018). El criterio de selección de dicho libro obedece a su extensión –52 poemas– y a su temática –el amor y el desamor–, que concuerdan con el contenido y la motivación del estudio y los límites de un trabajo fin de grado. No obstante, por su argumento, cuatro composiciones –«Contra las canciones de opósitos» (p. 60), «En el bar» (p. 68), «La droga de la vida» (p. 72) y «La verdad» (p. 75)– quedan excluidas del análisis, salvo en algunos casos en los que su mención resulta imperativa en el refuerzo o la refutación de una tesis. La condición totalizadora inherente a una antología facilita un análisis henchido de matices, al tiempo que permite el hallazgo de varias constantes a lo largo de once de las publicaciones del autor.

Para una buena contextualización de la materia, el estudio comienza con un estado de la cuestión en el que se precisa la evolución de la poética de Cuenca, fragmentada en dos fases: la primera, novísima y la segunda, figurativa. A continuación, para ordenar un riguroso examen sobre la materia abordada, la estructura del trabajo se vertebra por medio de una división que pretende aunar forma y fondo, por lo que los aspectos temáticos y los formales del corpus de Cuenca articulan, en consecuencia, el ensayo. En la primera sección, se acometerá la visión dual del autor sobre el Eros, incidiendo en los tópicos propios de la concepción dañina del amor y en la potencialidad reintegradora del mismo, como una vía hacia la completitud. Se atenderá, asimismo, a la naturaleza de las voces poéticas que enuncian los versos y aquellas a las que remiten. En atención al escenario en que estas operan, la preeminencia del asunto cotidiano, de la ciudad y de la casa será contemplada. En el segundo apartado, debido a que todas las composiciones analizadas se adscriben a su segunda etapa poética, se escrutarán los rasgos retóricos de esta poesía figurativa. Así, la versificación isosilábica y la narratividad, características del estilo personal del autor, compartirán protagonismo con los trazos literarios propios del modelo postmoderno: la degradación del concepto de autor, la concepción del texto como un espacio en el que, *multum in parvo*, habitan infinitos timbres, del pasado y del presente, y la concepción de la obra como simulacro.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Señalado por Francisco Rico (2000: 111) como uno de los autores contemporáneos «con más y mejores estudios», el poeta Luis Alberto Cuenca (1959, Madrid) irrumpió en la literatura española con el «Premio Nacional de Poesía Puente Cultural» en 1970 por su libro *Los retratos*, que inauguró su primera etapa lírica, conocida como «novísima», en la que ha insistido la crítica. Aunque el autor no fuera incluido en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet, su primera obra, *Elsinore* (1972) y, parcialmente, *Scholia* (1978) revisten los rasgos característicos de la poesía de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana Maríz Moix y Leopoldo María Panero, quienes se rebelaron contra una «pesadilla estética», el realismo, que en 1962 mostraba sus primeros síntomas de agotamiento (Castellet, 2001: 21). «El cambio de gusto literario sobre la base de la evolución de la moda en las lecturas, las resurrecciones de autores olvidados, el afán más o menos *snoob* de novedad que exige la necesidad de afirmar una personalidad en agraz» y el auge de los medios de comunicación fueron los motores del cambio (Castellet, 2001: 23).

Según Letrán en la introducción de *Antología poética*, donde reunió varios poemas de Cuenca, desde su primera publicación hasta *La vida en llamas* (2006), el «esteticismo y rechazo de la poesía social realista» (2008: 19), el «culturalismo» (2008: 20), el «exotismo» (2008: 21), el «enmascaramiento u ocultación del yo» (2008: 22), el irracionalismo (2008: 24), el eclecticismo (2008: 26), el hermetismo críptico (2008: 27), el experimentalismo (2008: 28), la «versificación polimétrica» (2008: 29) y el «diletantismo» (2008: 29) fueron las señas de identidad de los poetas novísimos, también conocidos como venecianos por el pronunciado protagonismo de Venecia, como origen de mitología decadentista, en algunas de sus obras. Estos rasgos también formaron parte de la propuesta artística de Cuenca en los albores de su carrera, y algunos, matizados, continúan vigentes en su poesía posterior, como la mirada a un pretérito siempre idealizado: «En el pasado, hace siglos, hace sólo cien años, escribir era una tarea infinitamente más sabia, más elegante y menos aburrida» (1979: 343), declara en una de sus poéticas, recogida en *Joven poesía española*, de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda. A las citadas características añade Juan José Lanz, uno de los mayores exégetas de la obra de Cuenca, la estética de lo nocturno, diferenciada por la «construcción de expectativas alejadas de la realidad diurna» (1992: 17), que depara una concepción

panteísta de lo real, ya que «la noche, en su oscuridad, niega los límites de las cosas, las desposee de ellos, creando de esa manera una sola realidad de la que forman parte todas las cosas». Estos presupuestos de partida se manifiestan «como armonía de contrarios; si los límites no existen, no es posible oponer una realidad a otra» (Lanz, 1992: 18).

No obstante, tras *Scholia*, que se erigió en su recorrido autorial como una obra de transición por su carácter híbrido, la poesía de Cuenca avanza en línea opuesta. Sin embargo, puesto que el semblante de su poesía primera presta ciertas peculiaridades a su sucesora, como la preeminencia de la tradición, Conde Guerri prefiere hablar, más que de una ruptura, de una evolución sin «disfunciones incoherentes» (1991: 128). Valiéndose de una cita de Bocángel –«que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto, sino inculto» (en Moral y Pereda, 1979: 42)–, el autor prefigura la premisa de toda su producción siguiente, en sintonía con la crítica del empleo superficial y banal de la cultura por parte de la estética novísima que el autor había realizado en una publicación anterior: «No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, librescos. La vivencia (esa horrible palabra) solo venía después, a impedir que el plagio fuese perfecto. Entendíamos la poesía tal como la entendían los antiguos alejandrinos: momentánea y circunstancial, festiva, intrascendente, divertida e inútil» (Cuenca, 1979-1980: 248). El cambio se hace evidente en *La caja de plata* y, sobre todo, en uno de sus poemas: «Con «Amour fou» me di cuenta de que algo se estaba inaugurando en mi poesía: por un lado, el poema era un homenaje al concepto surrealista de amor loco, interpretado desde una perspectiva folclórico-literaria y con un molde alejandrino; por otro lado, el poema marcaba la renuncia de su autor a ciertas locuras culturales a cambio de otras locuras mundanas» (Cuenca en Lanz, 1990: 98).

El paso a su segunda etapa, integrada también por *Necrofilia* (1983) *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *El puente de la espada* (2002), *La vida en llamas* (2006), *El reino blanco* (2010), *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018), provoca una modificación considerable de la orientación cultural desde los principios de la intertextualidad y la hipertextualidad, como se encargan de subrayar Suárez Martínez (2010) y Letrán, quien en su estudio *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca* continúa en la estela de Masoliver: «Ya no busca la exhibición casi gratuita, la referencia incontrolable, sino que los elementos culturales se insertan como recursos iconográficos que dan testimonio del mundo imaginario del autor integrándose armoniosamente en el conjunto del poema»

(2005: 82). En esta segunda fase también buceará en la escisión del sujeto de la postmodernidad, esbozada asimismo en su primer tramo, como ponen de relieve Lanz (1992, 2016) y Gómez-Montero (1994), así como en las bondades de una «poesía figurativa, argumental y aun con proclividades prosaicas, que no abomina del humor ni tampoco renuncia a la expresión de la plenitud vital en la dicha y en la tragedia», al decir de Prieto de Paula (2007: 82-83).

En cuanto al contenido, la segunda fase de su poética continuará brindando un lugar privilegiado a la temática amorosa, tal y como reflejan en un monográfico dedicado al autor por parte de la revista *Litoral* (2013) Rey y Lara, quien había dedicado la introducción de la antología *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor* al mismo eje temático. En dicho corpus, Lara y Cuenca reúnen un conjunto de poemas donde el amor es el protagonista. Destacado es asimismo el monográfico antologado por Vázquez Losada, que reúne artículos de intelectuales y amigos del poeta como Elvira Lindo, Espido Freire, Juan Manuel de Prada, Lorenzo Silva o Fernando Marías. Sin embargo, las aproximaciones precedentes abordan aspectos puntuales del amor en su poesía, como la dualidad frente a la mujer o su relación con la tragedia, pero ninguna facilita una perspectiva general del tema.

Asimismo, la obra del autor ha sido estudiada en profundidad hasta *Sin miedo ni esperanza* (2002) por Calbarro (1994), Calles (1991), Conde Guerri (1988 y 1991), García Martín (1988 y 1991-1992), Gómez-Montero, Lanz (1990, 1991, 1998, 2016), Martínez Mesanza (1986), Marzal (1991-1992), Masoliver (1986). Desde entonces, el análisis de su producción disminuye, con las excepciones de Letrán (2005 y 2008), Suárez (2010) y los citados especiales *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca* y *Litoral*. Aunque también despuntan trabajos sobre Tintín en su producción (Giménez, 2017) y reseñas sobre sus obras *Cuaderno de vacaciones* (Martínez, 2017) y *El reino blanco*, (Lanz, 2012).

En este descenso del análisis de sus libros recientes y la ausencia de un examen riguroso y amplio sobre el tema en cuestión encuentra justificación la elaboración del presente trabajo, que se propone examinar aspectos apenas observados por la crítica como las funciones de los personajes, los no-lugares o la inclinación fetichista en sus historias de amor.

3. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

3. 1. ASPECTOS TEMÁTICOS

En el mapa poético de la producción de Cuenca, el amor sobresale por encima de cualquier realidad temática. De hecho, la gran envergadura de su anecdotario afectivo ha inducido a algunos autores a inventar nuevos marbetes de alta graduación para definir su obra: «Si fuera un cóctel, se llamaría laberinto de amor» (Lara, 2006: 14). La mayoría de las encrucijadas que conforman este dédalo de burbujas conducen a la misma salida: un *ars amatoria* «al margen de todo, en el borde del mundo, al final de la carretera». Es decir: «Sin barreras» (Cuenca, 1998: 3).

3. 1. 1. Tensión entre amor y dolor

Al alimón con Eros se funde Tánatos, en una *contradictio in terminis* entre los temas canónicos de la lírica de siempre, el amor y la muerte, que recorren toda su poética e incluso se erigen como ejes estructurales de *Necrofilia*, aunque el amor tremendamente consuntivo de sus primeros volúmenes disminuye con el desgaste de la pluma del autor, sin perder nunca su esencia. La imbricación del «principio fundamental» y «el límite inevitable de la vida humana» en varios de sus poemas deriva de un lúcido y afligido vitalismo, consciente de su finitud (Letrán, 2013: 24) y de la naturaleza violenta del hombre, de obligado retrato en la literatura «porque la poesía» –según el autor– «debe hablar de lo que existe» (en Eire, 2001-2002: 508). Llevando hasta el extremo de la literalidad el aserto baudelairiano de que el amor es un crimen que no puede cometerse sin cómplice, los sujetos del poeta respiran «un júbilo encarnizado y caníbal, como si necesitaran destruirse para sentirse vivos» (Prada, 2011: 47), de acuerdo con el prerromanticismo del que se contagia el autor en su aceptación del *pathos* trágico como parte de una obra en la que prevalece el sincretismo entre razón y sinrazón.

En esta vieja dicotomía que enrojece los versos del autor, el pensamiento freudiano del psicoanálisis impone su ideología. De este modo, las pulsiones, energías que se originan en los rincones psíquicos más profundos, de necesaria e inmediata satisfacción, determinan la conducta de algunos personajes de la antología *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, dominados tanto por comportamientos tendentes a unir lo que está disperso como por aquellos que propenden a disgregar aquello que está unido (Freud, 1970: 59-60). Tras este arrebató de pasiones subyace, con «la fuerza temática liberada por el enfrentamiento entre ambos polos», el «tuétano de la poesía del autor» (Letrán, 2008:

36): la dialéctica constante entre el hacha, símbolo, como la espada, de exterminación física (Cirlot, 1992: 234) y la rosa, alegoría de la belleza y del eros (Cirlot, 1992: 63), que da nombre a uno de sus libros por el afán disgregador y la aspiración reintegradora que se concilian en sus poemas (Baena, 1995: 17-19).

A la luz de este estrato freudiano puede interpretarse la fuerza destructiva en que se troca el deseo (Lanz, 2016: 47), motor del homicidio, en «Nocturno»¹ (Letrán, 2008: 124), donde «tus manos frías» ponen fin a un proceso silencioso y de letargo («tejiste sobre el sueño un velo de blancura») que, tras el inicio del encuentro pasional («abriste tu vestido»), comienza con las lágrimas de la víctima («agua limpia y pura brotaba de tus párpados») y concluye «en paz», después del debido derrame de sangre («eras la rosa pálida tiñéndose de rojo») anunciado en una composición anterior del poeta: «Quiero ser yo quien te mate, amor mío», confiesa la voz de «El asesino» en *Necrofilia* (1983: 23). Es destacable la lectura personal que Cuenca realiza del perfume, vinculado al recuerdo de la amada también en «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62), que se hace eco de la hiperestesia sondeada por la poesía simbolista-modernista. Por otro lado, en la arquitectura de «La cenicienta» (p. 26), que concluye en catástrofe para el protagonista, pese a su resistencia («te pellizcas lo más fuerte que puedes»), arde la propensión del autor al hermanamiento entre riesgo y pasión que se prefigura en «La peligrosa» (p. 47).

También en «Vampirismo» (p. 79) «la llama del deseo» consume a uno de los sujetos («y vi unas marcas rojas en el cuello»), aunque la mordedura no provoca el fallecimiento, sino la conversión o la rendición del «yo» ante los encantos de la causante. Como tampoco sufre una muerte física –sí, mental («la vida me parece una tumba donde me has enterrado viva»)– la voz lírica de «La maltratada» (p. 27), un grito, más bien, de dolor y destrucción causado por «los gestos de desprecio», los «golpes» y «el odio» que caracterizan la violencia de género. A otro tipo de devastación anímica se ve abocado «El imbécil» (p. 44), quien vende su alma «en los bazares de la noche» por la influencia de una mujer.

Los colmillos se afilan de nuevo en «La mujer del vampiro» (p. 76); el hacha vuelve a marchitar la rosa («la estaca de madera que tú misma/ clavarás en mi pecho»), pero, en contraste con «Nocturno» (p. 46), el asesinato no se perpetra enaltecido por un impulso sexual irrefrenable, sino por la tristeza (y generosidad) del difunto, quien antes del crimen había «vampirizado a su mujer, y en consecuencia su relación con ésta acaba

¹ Cuenca, L. A. de (2010), *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, Madrid, Aguilar, p. 46. A partir de ahora todas las páginas después de las citas remiten a esta edición.

deteriorándose», por lo que la perforación de su propio corazón se postula como la única medida para salvarla y devolverle la vida (Letrán, 2005: 200, n.).

«Con un valor acumulativo, casi ritual» (Eire, 2001-2002: 508), algunas de las imágenes que trufan la obra esgrimen métodos antropofágicos para consumir el aniquilamiento (figurado) de los amantes desde la dimensión del sacrificio ritual, que hunde sus raíces en los cultos religiosos en los que el cuerpo de Cristo se ingiere, oblea mediante, para el fortalecimiento del espíritu (Frazer, 1922: 479-494). Partiendo del concepto de canibalismo casi sentimental desarrollado por Levi Strauss (1998), a tenor del cual el anhelo de devoración proviene de una necesidad de fusión con el otro, una propiedad a la que adherirse o ser adherido, este deseo insaciable, que adopta la liturgia de un rito amoroso, implica una sacralización de lo sexual y una santificación de los amantes (Letrán, 2005: 203, n.). Constituyen el pináculo de estos fenómenos, descendientes de la vinculación erótico-religiosa de la poesía finisecular y, especialmente, de Rubén Darío², «El desayuno» (p. 43) («voy a empezar contigo el desayuno»), «Puerta abierta» (p. 49) («cómeme»), «Bébetela» (p. 54) y «El fantasma de Rita» (p. 65) («cómeme y con mi cuerpo en tu boca»). En este último el yo poético, durante un sueño, reconoce que prefiere la muerte, fuente de su frustración amorosa, antes que una vida sin su enamorada, cuya extinción se niega a aceptar («pero nunca me digas la verdad./ Nunca digas: “estoy muerta”»), al estilo de Nemoroso en la primera de las églogas de Garcilaso cuando se aferra a la única esperanza que queda: reencontrarse con la amada en la otra vida (vv. 349-51). Asimismo, el marco en que se inserta esta reunión del amor a través del óbito supone una actualización de los dos mitos esenciales del *Ciclo de Bronwyn*: «El de la vida muerta (...) y el del amor situado en ese estrato de la vida mental en que lo irreal se torna verdadero por la vivencia» (Cirlot, 1968: 14). Así, para saborear el absoluto del que la enamorada forma parte, es requisito renunciar a la vida, lo que conlleva la asunción de la feminidad como idea y de la muerte como superación del mundo; la mujer, de este modo, «se sitúa en la imposibilidad» (Hernández, 2007: 98).

² En *Cantos de vida y esperanza*, la convergencia entre el cristianismo y la pasión es acusada: la incitación al hedonismo sin control precede a la remisión divina. Poemas como «El país de las alegorías», además, plantean el sexo como un método heurístico para desentrañar el misterio insondable de la vida, como pretende la religión.

Reconstruye en este último poema un tópico habitual en su obra –la evocación de la amada muerta– que aparece, según Lanz, desde un punto de vista contrario al anteriormente expuesto de Letrán, en «Nocturno» (p. 46), cuya «calma engañosa» se recrea a través de la figura fragmentada de la enamorada ya fallecida, sugerida «tan solo indirectamente a través de su perfume, su ropa, los objetos que la rodean» (Lanz, 2016: 45), lo que, unido a una enumeración de elementos que remiten al mundo mortuario («un país sin límites», «la sombra infinita», «invisible temblor», «transparente y oscuro»), confirma su condición fantasmal (*ibídem*). De esta forma, el poema, para plantear la indisoluble hibridación entre lo bello y lo terrible (Litvak, 1979: 101), relataría un encuentro necrófilo de estirpe gótica entre el amante con su amada fantasma, no un homicidio.

No obstante, la faceta negativa del amor no solo se circunscribe a la muerte o a la aniquilación, sino que, sin alcanzar tal fin, también insinúa una temprana aceptación del dolor (Balanzá, 2013: 141) por medio de un torrente de «palabras grises y desoladas que lloran una ausencia» (Cuenca, 1993: 163), motivadas por el *ennui* (tedio), un desgarró que desencadena procesos de frustración en un hombre invadido por la letargia febril (Steiner, 1977: 20). El tedio que atraviesa los versos deviene en una melancolía de raigambre baudelairiana, que mira también hacia el fastidio universal de Cadalso (Lanz, 2016: 313), y causa la proyección a un pasado idealizado desde la conciencia hastiada y en crisis del sujeto poético, como sucede en «El fantasma» (p. 64), poema a modo costumbrista sobre el día a día de un muerto en vida obsesionado con quienes ya no están a su lado.

En virtud de esta nostalgia, el *topos* de la melancolía es recreado por medio de los lamentos de una voz poética que no consigue construir su identidad a través del amor. Desprovisto de su amada fugada, el yo lírico de «Mal de ausencia» (p. 30), prisionero de un tiempo que apenas avanza («no sabes qué lento corre el mundo sin ti»), describe su situación actual en la segunda y tercera estrofa con la voluntad de parangonar el hoy con un ayer que se presupone más feliz. Como el Fernando de *La Dorotea* (Lope de Vega, 1987: 258), la voz poética tampoco encuentra alivio en sus sueños, en los que, de hecho, se hacen realidad todas sus pesadillas. La pérdida del yo («mis amigos me dicen que vuelva a ser el mismo»), originada por la pérdida de su novia, (Freud, 1915: 246-247), suscita la privación de sus propias posesiones: su «paz», «los hilos del teléfono»,

que denotan su incomunicación con el mundo, deseada en «El prisionero» («evito descolgarlo» (el teléfono), p. 22), y «la calle en que vivo», irreconocible para el poeta.

En «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), el yo evoca la figura de su amante («recuerdo la emoción de tu venida»), como el enunciador de «*Star wars*» (p. 50), aunque la alusión a la dama de este último se proyecta desde la conciencia, no desde la memoria, («no puedo acordarme / pero sé que ocurrió»). Intuyendo una cercanía de la parca pareja a la que presiente el enamorado de Leia Organa, la voz de «Mientras llega» (p. 31), imbuido en su desazón *de senectute*, rememora el amor en su más hiriente dualidad («con su magia blanca o negra»), ahora destruida por los años («como una hoguera apagada por la lluvia del tiempo»), que la han reducido a un único componente: el dolor que deja la memoria («déjate devorar por los recuerdos»).

De igual manera atormenta el pasado al sujeto lírico de «Aniversario» (p. 21), pero, al contrario que en «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), la evocación no se concentra en la imagen de la mujer; se concentra en su partida, siempre recurrente en sus pensamientos: «No siento que te fueras cuando te fuiste [...] sino que sigas yéndote cada vez que me acuerdo / de que no estás conmigo». Su meta, la postergación de todos los males amorosos, es cruzada por el narrador de «El olvido» (p. 45), aunque este deja abierta la puerta de una recaída («o eso creía entonces»). También, después de una fuerte pelea con su amante, consigue sus objetivos la voz de «*Remedia amoris*» (p. 32); en este caso por mediación del alcohol («bebí entonces»), tal y como aconsejan los poetas elegíacos Ovidio, Horacio, Tibulo y Propertio, que encuentran en el vino un remedio para curar las penas del eros (Harto, 1996: 284-285). En un giro de guion, la enfermedad real —el alcoholismo— sucede a la afección literaria, *el hereos*.

La llama amorosa se consume en «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62): el narrador, solo y angustiado, recrimina a la amada su marcha, mientras, entre líneas, cristaliza una concepción metafórica del amor como escritura («nuestra historia») (Lanz, 2016: 123), que se repite en «Vamos a ser felices» (p. 55) («cure película de brujas y vampiros»). Además, en «el libro de nuestra historia» yacen flores secas como símbolo de la belleza (Cirlot, 1992: 205) que ha perdido su vida.

Sin embargo, ante la huida de la amada, el yo poético no siempre ruega su vuelta. En «La huida a Egipto» (p. 73), como en «Aniversario» (p. 21), se enfatiza la tendencia

cíclica del abandono en el que vive inmerso el sujeto («todas se marchan»), movido, a diferencia de en versos anteriores, por el rencor y el odio que ha motivado la amante a la que quería convertir en su asesina.

En «Hammurabi» (p. 24) y «Conversación» (p. 61), el dolor que provoca el amor nace del desdén del tú, mientras que en «La llamada» (p. 74) surge de la infidelidad que descubre el damnificado por vía telefónica: «Quería oír tu voz y oí la de tu amante». De nuevo, el eros se encuadra en un estado de sufrimiento, nutriéndose de obstáculos como la ausencia de la amante o su desaire, en las antípodas de la dinámica de una relación matrimonial o estable sustentada sobre la costumbre y la proximidad del día a día (Rougemont, 1993: 295). Tan solo «En el supermercado» (p. 23), vilipendia la rutina de un noviazgo capaz de diezmar la pareja tanto en la praxis cotidiana como en la sexual, ya que el resto de composiciones se articulan alrededor de una idea doliente –incluso idealizada– del amor, guiada por las fuerzas de la pasión y por la febril locura de amoríos de moteles y clandestinidad que, dado que vislumbran la disgregación, adquieren una intensidad mayor (Bataille, 1977: 94). Lo resume el propio autor en uno de sus versos: «La locura no me divierte/ pero es peor el tedio» («Jekyll y Hyde» en *El desayuno y otros poemas*, 1993: 10). Se concreta, así, la vertiente bífida del amor doloroso, que descende de la lucha entre el deseo y la falta de correspondencia o la ausencia de la amada y también de la conciencia de que, aun cuando se ha salido victorioso de ese combate, la pervivencia del eros, cuyo estadio extático es fugaz –«sabemos que su vida es corta», reflexiona el yo de «Suspiro» (p. 34)–, da inicio a otras lides como los celos o el hastío que se vierten en «En el supermercado» (p. 23).

3. 1. 2. El amor como salvación

Pero el amor, «La droga de la vida» que envenena y purifica a la par, no solo destruye, sino que también crea, duele de la misma forma que sana y, en el ámbito más pasional, quema tanto como calienta. «Esto es amor; quien lo probó lo sabe», sentenció Lope de Vega (2013: 259-260). Frente a esa potencialidad desintegradora de la pasión en los poemas anteriormente analizados, despunta una lectura divergente y festiva que tiñe cierta lírica afectiva del autor de un hálito de vitalidad, sin soslayar el maridaje, de inequívoco cuño barroco, entre la exaltación de la vida y su caducidad, asumida con resignación y combatida con madurez, pero, sobre todo, con amor. Así se pone de relieve en «Vamos a

ser felices» (p. 55), donde el yo lírico propugna la entrega de los amantes a pesar de la crueldad del mundo, «aunque no haya motivos».

A los pies del abismo ontológico que se abre por la caída del tiempo (Fombedilla, 2010: 77), el deseo y la mujer se elevan como motores del universo y el sexo se destapa como camino ascético hacia lo extraordinario. Bañados por un vitalismo integrador, algunos poemas muestran un agradable y sugerente modo de entrar y salir del mundo, que redundo en una actitud erotizante, en una acrisolada fe en todo lo viviente (Galán, 2012: 141). La exaltación del deseo a categoría absoluta, reelaborado no sólo desde la tónica cortesana, sino también desde la finisecular, tiene como corolario la adopción de un tono festivo de elevada temperatura que gravita alrededor de la querencia fetichista: en virtud de la *rebellio carnis* que emprenden los personajes del poeta, la ropa («corpiño», «tacones», «antifaz», «ligueros», «seda oscura») y las partes del cuerpo («cuello», «labios», «senos», «piernas») de la mujer «se convierten en focos de una realidad emocional» (Litvak, 1979: 119) con la pretensión de proyectar la feminidad.

La casuística que lo demuestra es prolífica: en «El tatuaje» (p. 66) la inscripción desencadena, a la par con el alcohol, el contacto carnal, iniciado por los besos en la barriga del tú y reanudado por el sonido de los jadeos, los suspiros y de la ropa al caer de «Cadena perpetua» (p. 39), que celebra la libertad de los amantes y el poder de sus palabras contra el plomo de las horas; las mismas palabras que hechizan al yo lírico de «Oriental» (p. 77). Sexo y sexualidad se engarzan, de nuevo, en «Puerta abierta» (p. 49), donde el juego erótico se introduce a través de su título, metáfora sexual de unas piernas que se separan o del acceso al deseo, y se explicita por medio del disfraz de la protagonista. Mientras este poema se centra en la ropa de la amada, «Bébetela» (p. 54) sitúa el foco en su propia fisionomía, en sus piernas y en sus senos. La aclamación de la pasión comparece en su máxima expresión a lo largo y ancho de «El desayuno» (p. 43), que incardina el frenesí y la ternura de la alegría doméstica: el yo declara el amor a su amada incluso en sus momentos de menor inspiración, cuando dice tonterías o mete la pata. De ella realza su indulgencia («cuando me perdonas un olvido»), su elocuencia («cuando eres genial con una frase»), su hambre feroz por la mañana, eufemismo de su apetito sexual, y su alegría, que le salva cuando se pierde por los distintos círculos del infierno. A la virtud redentora del amor asimismo alude «El abrazo» (p. 42), «un salto mortal hacia la vida»: rayano en el pensamiento platónico de que la unión amorosa proporciona una sensación de plenitud

a los seres humanos³, recalca la veta reintegradora de este gesto como un símbolo de conjunción y *coincidentia oppositorum*, capaz de simular la fusión de lo que está separado de hecho (Cirlot, 1992: 246). Los abrazos, sobre todas las cosas, albergan lo que más se anhela del otro y, en ellos, de común acuerdo, los amantes deben cumplir todos los mandamientos del amor (Capellanus, 1985: 55). En sintonía con la potencia unificadora del ademán cariñoso se posicionan «Tattoo» (p. 52), donde, además, el tatuaje marca la dependencia del yo ante aquello a lo que el signo alude (Cirlot, 1992: 427); y «DNA» (p. 41). En ambos se auscultan ecos de la teoría platónica, que se resuelven no solo en la concepción de la hermosura como derivación del ideal de belleza, sino también en la facultad completiva de la admiración de la amada y de su sonrisa.

El *hereos* que desborda hasta las copas («Balmoral», p. 38) infecta al yo lírico de «Encuentro» (p. 66), cuyo síntoma más acusado ante la magnitud de la amada es de índole lingüística («que te quedaste mudo por un rato»), y a los amantes de «Pienso en ti» (p. 48), a quienes la patología amorosa afecta en el plano mental: la obsesión que ata al uno y al otro revela la inseguridad y hasta cierto punto los miedos y las dudas de una posible infidelidad o desenamoramiento del otro. Pero el querer, aunque desencadene preocupaciones e impida una conducta enteramente racional, acaba triunfando («no están dispuestos a olvidarse»). La recompensa es un acercamiento a lo absoluto, que vence la soledad («El abrazo», p. 42) y se prodiga en las situaciones más ordinarias, «tumbado al sol» («Ataraxia», p. 37) o en el «cuarto de la plancha», y en las más extraordinarias («viajar a Marte» en «Contigo», p. 40). Porque el amor, el de verdad, solo se entiende si se vive en su dimensión más hiperbólica, más allá del tiempo y de la cordura («Fe de erratas», p. 71).

En las pasadas composiciones se idealiza a la dama sin la necesidad apenas —«*Star wars*» (p. 50), «Encuentro» (p. 66) y «Bebétela» (p. 56) son las únicas excepciones— de inclinarse ante los procedimientos clásicos de la descripción pormenorizada, celebrando la belleza femenina y, por tanto, el deseo a través del momento de comunión entre los amantes o de su (re)encuentro, convertido en eternidad («Cadena perpetua», p. 39). La percepción de inmortalidad que propician un abrazo corto, pero intenso («El abrazo», p.

³ En su primitiva naturaleza, la forma de cada individuo, compuesto por cuatro brazos y cuatro piernas era en su totalidad redonda, pero un castigo de Zeus, desafiado por la arrogancia del hombre, dividió a estos seres esféricos en dos. Desde entonces, el Amor, «reunidor de la antigua naturaleza» consiste en la búsqueda de esa añorada parte (Platón, 1991: 56-59).

42) y una mirada allende la Historia («El encuentro», p. 66), que jalonan a los enamorados, llenos de vida («El desayuno», p. 43), en su faceta identificadora más que biográfica, porque «las cosas importantes que pasan parecen no pasar» («*Star wars*», p. 50).

Es verdaderamente esta extraña anomalía del alma una fuerza inagotable en la adquisición de la felicidad (Platón, 1991: 55), a pesar de que el damnificado pueda ser abrumado por una constante contradicción de humores, resultado de la doble naturaleza del eros y de la mixtura de contrarios heraclitiana que surca la poesía de Luis Alberto de Cuenca, presente en «Contra las canciones de opósitos» (p. 60). El latido amoroso puede transformar la risa en llanto y los besos, en heridas; pero también abrir la puerta de escape a la sombra existencial. Y ahí, quizá, radica su encanto, puesto que «el amor es un deporte de riesgo que todos debemos practicar. Al menos una vez en la vida» (Cuenca, 1998: 3).

3. 1. 3. Personajes

Fortificada sobre relaciones heterosexuales en las que el yo masculino remite a su amada, a excepción de «La maltratada» (p. 27), la poética amorosa de Luis Alberto de Cuenca está habitada por una plétora de personajes, arquetípicos en algunos casos, que, a tenor de las perspectivas valleinclanescas, no están vistos desde arriba, sino a la misma altura del lector. Este lo intuye, «se siente acompañado» y valora la voz poética «como una prolongación de su propia vivencia interior» (García, 2011: 23). El mismo autor lo admite: «Escribo más en clave de identificación con el lector que en cualquier otra clave» (Cuenca 2004: 148).

3. 1. 3. 1. Voz femenina

La estructura binaria hombre-mujer que vertebra sus historias comporta, no obstante, un esquema tripartito, compuesto por los tres corazones que figuran en ellas: el del hombre y los dos de la mujer —el ontológico y el literario—, ya que en el personaje femenino anidan almas literarias, que la dotan de «un segundo corazón» (Lara, 2013: 124). Esta puesta al día de los arquetipos ficticios obedece a la creencia del autor de que «en la literatura hay que referirse a la literatura» (Cuenca en Eire, 2001-2002: 512), a pesar de que a la par debe revelar los deseos de «la tribu urbana», no solo de un yo y su propia circunstancia (Cuenca en Munárriz, 1993: 33). La recuperación de los modelos femeninos del arte origina la confluencia de «todas las mujeres» («El olvido», p. 45) en

un «tú» poliédrico que configura un riquísimo muestrario del eterno femenino y que, pese a estar integrado por infinitos rostros de mujer, solo reviste un «único rostro amado», en el que se condensa «cierto número de cualidades particulares consideradas más atractivas que las otras y apreciadas por separado sucesivamente en los seres que han sido amados con anterioridad en algún grado» (Bretón, 2000: 20).

Citada como «novia» («Insomnio», p. 25; «Mal de ausencia», p. 30; «Bébetela», p. 54), la feminidad, aunque literaturizada, atesora en la poética del autor su propia autonomía discursiva, caracterizada por la insumisión a cánones socialmente establecidos y ligados a la mujer como el matrimonio⁴ y la maternidad, que se eluden con un doble fin: para realzar la pasión que enciende a ambos sexos y para transmitir la cultura y la libertad definitorias de una amada (González Iglesias, 2013: 170) que abandona su función de sujeto pasivo, habitual en la tradición lírica y sobre todo en la petrarquista, para desempeñar un papel dinámico, urbano y tremendamente actual (Conde Guerri, 1988: 13). El eterno femenino del autor despliega un prolijo catálogo de actitudes: atraca al sujeto de «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), desafía al de «En el supermercado» (p. 23), sin el mínimo reparo por minar su autoestima («cuando tú aprendas a comerme el coño»), y se muestra alegre y activa en «El desayuno» (p. 43), pero siempre mostrando una posición independiente y decidida.

El acusado rupturismo desde el que se concibe a la amada contraviene la tradición cultural hegemónica, que en su construcción de la mujer como bella imagen contemplada por la mirada masculina negaba la capacidad de esta para producir significados (Pollock, 2003: 23). Esto se evidencia en «La cenicienta» (p. 26), subversión del prototipo legendario, en la que el zapato de cristal que salva a la heroína de la tiranía de su familia en el modelo folclórico es el mismo que, exento de su poder maravilloso, destroza al héroe en el poema actual. La figura femenina ya no precisa el rescate de un galán; ahora ella ostenta el mando, frente a la soledad de la masculinidad en su caída. Y en esta dualidad usual del hombre ante las mujeres, atraído por la misma hermosura que lo castiga, una premisa: *brevis omnis malitica super malitiam mulieris*. El paradigma de la *femme fatale*, que halla sus orígenes en la tradición simbolista-modernista, la clásica y el

⁴ Se exalta el amor fuera del matrimonio porque el casamiento solo acarrea la unión de los cuerpos, mientras que el «Amor», es decir, el Eros Supremo, impulsa el alma hacia la unión luminosa (Rougemont, 1993: 78).

film noir (Lanz, 2016: 68), transita por los versos de Cuenca en aras de representar no la mujer real, sino la esencia de lo femenino que, según Salinas (1957: 132-133), también anhelaba Rubén Darío y que se asocia indisolublemente con la maldad. Chicas «que se ven una vez y se recuerdan siempre, desastres de los cuales quedan vestigios en el cuerpo y en el alma» (Valle-Inclán, 1972: 262), aparecen en «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), donde se funden la *Muse malade* y la *Muse venale* de *Las flores del mal*, y en «Conversación» (p. 61).

Debido a su cariz proteico, la *belle dame sans merci*, «la mujer de todos los relatos, el rostro que siempre se encuentra en el rostro de la historia», encarna todas las seducciones y todos los vicios (Praz, 1969: 225), porque ella es el mal y todos los males son ella; de ahí que no tenga «un nombre, sino muchos» («Vampirismo», p. 79). Más peligrosa que cualquier tipo («Peligrosa», p. 47), «soberbia» y sabedora del influjo que ocasiona en los hombres («*Eis heautón*», p. 63), engaña a su amante («La llamada», p. 74), lo envenena («La cenicienta», p. 26), lo estafa y lo abandona en «La huida a Egipto» (p. 73), donde, mediante la referencia al antiguo acontecimiento bíblico, se eterniza a la amada como motivo imperecedero, igual que sucede con la malvada de «Vampirismo» (p. 79), «más antigua que el mar y las estrellas». En una reinterpretación de la mujer-vampiro que, como la mantis-religiosa, como la Cleopatra de Gautier, la Elena de Moreau, como la Esfinge y Endimion, «La mujer del vampiro» (p. 76) mata al hombre que la pretende, al tiempo que, con su inclusión, se aúnan el ideal exótico y el ideal erótico (Praz, 1969: 214).

En la creación de su *femme fatale*, Luis Alberto de Cuenca absorbe los tres elementos que delimitan *El ciclo de Bronwyn*: el amante, la amada y el abismo. El primero cae en las redes de la segunda, quien lo arrastra a su perdición («El imbécil», p. 43): ella es «el llamamiento a la alteridad absoluta, la voz del vacío» (Cirlot, 2001: 598), que, desde su atalaya, extiende sus certezas transitorias entre las aguas de la vida y la muerte, un no ser que existe, que sigue «yéndose cada vez que me acuerdo/ de que no estás conmigo». Como Bronwyn, «la mujer del vampiro» (p. 76) resucita en otra vida, más nocturna y sangrienta que la del común de los mortales, para aniquilar al hombre.

Sin embargo, en oposición a este ángel caído emerge una figura cuasi celestial en la que resuenan los ecos mitológicos de la Gran Madre de Robert Graves, símbolo de la mujer que propaga la especie, «con su porte de diosa antigua» y un «cuerpo hecho de nube y de carne a la vez», que cumple la consigna platónica de que lo bello se vincula

intrínsecamente con lo bueno (Platón, 1991: 86): «Latía el corazón más puro/ y aleteaba el alma más hermosa/ que hubieras conocido nunca» («Encuentro», p. 66). Se trata de «una chica muy pálida», como la mujer angélica de los prerrafaelitas, una «amiga», quien, no obstante, exuda la duplicidad psicológica de las Evas futuras (Calvo Carilla, 1998: 129), porque sonríe «como una aparición/ surgida de las páginas de una novela gótica/ y, a la vez, como un hada de los hermanos Grimm» al alimón con un perro de raza «*golden retriever*».

Por otra parte, la colección femenina de Luis Alberto de Cuenca también hunde sus raíces en su experiencia vital: Rita Macau, la destinataria de «El fantasma de Rita» (p. 65), fue su primera novia, «la primera mujer con la que descubres el mundo y la vida», que falleció en un accidente de coche en 1970, tres años después de iniciar su relación con el autor, (Cuenca en Calbarro, 1994). En su recuerdo vivo, Macau es para Cuenca lo mismo que Ofelia para Hamlet: una musa infinita que discurre como una «juventud permanente» (Cuenca en Mayoral, 2017: 39), un sueño que se abraza, pero que nunca se hará realidad.

3. 1. 3. 2. Voz masculina

Hay en la composición de la voz masculina, que lamenta la marcha de la amada, celebra su presencia, quiere tanto como odia o denuesta la transitoriedad de la vida en una noche que no termina nunca («Insomnio», p. 25), «una extrema humanidad», una mirada cervantina, por la cual estas figuras suelen presentarse como unos «frágiles juguetes sometidos a la liviandad de sus propias pasiones», que bregan «torpemente por una frágil felicidad que tan solo alcanzamos fugazmente» (García, 2011: 22-23).

El hombre de Cuenca adolece de una complicada situación psicológica: víctima del aislamiento («El prisionero», p. 22), el yo escindido («Conversación, p. 61), «maltrecho» y «derrotado» («La llamada», p. 74), se siente abandonado ante una existencia vacía («El fantasma», p. 64), pero encuentra un aliento de esperanza en la mujer, vista como la otredad, en la que acomoda sus únicas certidumbres («Contigo», p. 40, «El abrazo» p. 42, «El desayuno», p. 43). Ante ella, sin embargo, exhibe una postura sumisa, heredera del tópico *militia amoris* del amor cortés, que lo lleva a sacrificarse por su dama: «Me muero por tus huesos» («Fe de erratas», p. 71), «me muero por tus proteínas» («DNA», p. 41). Así, el sujeto poético se somete a la amada en «El fantasma de Rita» (p. 65), donde accede a cualquier designio suyo con tal de que esta no le comunique la verdad.

Como respuesta al modelo de la *femme fatale*, anteriormente expuesto, el poeta, tomando como basamento la noción medieval del martirio por amor (Litvak, 1979: 146), ahonda en el prototipo del amante swinburniano que llamea de lujuria masoquista. Dado que «la sensualidad se esclarece al convertirse en sentimiento pánico» (Praz, 2001: 278), el enamorado aspira a ser la víctima de esa mujer cruel, aun consciente de que la paradoja del dolor como goce en que se enmarca su conducta lo empuja a satanizar aquello que ama. Solo desde este prisma se explican los actos del narrador de «Peligrosa» (p. 47), quien, a pesar de saberse en riesgo, sucumbe ante la amenaza, porque aspira a ser «la víctima impotente de la rabia de una mujer hermosa» (Praz, 2001: 231). Sin embargo, esta temeraria apuesta, en contra de todo, revierte en su propia anulación vital: «Me quitaste/ no sé si la cartera o la vida» («Soneto del amor de oscuro», p. 33). Aun cuando sobrevive a la pasión, otro peligro planea sobre sus relaciones: los celos, consecuencia del miedo por perder el fruto de lo que tanto esfuerzo costó en conseguirse (Capellanus, 1985: 32) en «En el supermercado» («¿estás de oferta/ o qué?», p. 23) o de la turbación que provoca, cuando todavía no ha conquistado a la amada, la posibilidad de que otro se adelante («Star wars», p. 50).

Cuenca expande el relieve de su héroe por medio de otras idiosincrasias: desde el *praeceptor amoris* de «Bébetela» (p. 54) y «La musa» o el personaje violento de «La maltratada» (p. 27), pasando por la mentalidad transgresora del enunciador de «*Political incorrectness*» (p. 78) hasta las voces masculinas que en «Mientras llega» (p. 31), «Suspiro» (p. 34) y «Cadena perpetua» (p. 39) inciden en la preocupación existencial por el paso del tiempo.

3. 1. 4. Matices de la cotidianeidad

En contraste con la poesía clásica, que limitaba su temática a los estrechos márgenes de la belleza, desde el Romanticismo, todo, tanto lo ordinario como lo vulgar, «puede ser tema de transustanciación poética», puesto que los versos no tienen como fin la sublimidad, sino la emoción (Alonso, 1965: 83). De acuerdo con esta premisa, lo canalla y lo diario traspasan el tratamiento amoroso de la lírica del poeta, catapultándose, de facto, como el mayor secreto de su capacidad de comunicación. A través de la descripción de lo común, que pasa revista a cuanto integra el día a día –desde acciones como desayunar, comer, dormir en «Insomnio» (p. 25), consultar «el reloj» en «Suspiro» (p. 34), comprar el «periódico» en «El olvido» (p. 45), ir de compras y celebrar un cumpleaños en «El desayuno» (p. 43) o «tirar de la cadena» en «DNA» (p. 41), hasta

objetos corrientes como «un tatuaje en la barriga», «la mesa» «flores, cheques o mentiras», el «teléfono», «un viejo sofá», «la plancha» o «la cartera»—, el lector se identifica «con un discurso que siente próximo a su propio pensamiento cotidiano, a sus pequeñas querencias y desastres de todos los días» (García, 2011: 22).

El trasunto de la «antropología de costumbres» en palabras de su autor (en Munárriz, 1993: 27) se produce también por medio de un doble resorte espacial: el ámbito doméstico y el urbano. Respecto al primero, en «El prisionero» (p. 22), la casa, ocupada por unos «electrodomésticos» inoperantes y privada de «luz», proyecta el estado psicológico de quien la habita (Cirlot, 1992: 120). Símbolo de clausura anímica por la inexistencia de «puertas» y «ventanas» y, por tanto, de salidas al exterior y posibilidades de salvación (Cirlot, 1992: 42), el domicilio pone en evidencia el aislamiento psíquico de su inquilino, quien no requiere distancias para sentirse ajeno y rechaza la paz que añora el sujeto de «Mal de ausencia» (p. 30). Asimismo, la ligazón entre vivienda y feminidad por la disposición de ambas para acoger personas dentro de sí da pábulo a una posible interpretación: quizá el enclaustramiento que acecha al personaje haya sido efecto de las acciones de alguna mujer, de modo similar a como ocurre en «*Remedia amoris*» (p. 32), donde la «casa desierta» es epílogo de una discusión amorosa que fenece con «el portazo» de la amada.

Por otra parte, la filiación metropolitana de la lírica de Cuenca «resume la compenetración con el ambiente más inmediato que rodea al poeta» (Martínez Mesanza, 1986: 30), al tiempo que «acierta a reflejar con verdad las nuevas relaciones sociales» (García Martín, 1988: 99) del ámbito real, telón de fondo del tiempo, el espacio, la cultura y el mito característicos de su producción y de la «poética diurna» que atraviesa sus versos (Lanz, 1991: 21). El autor, sin embargo, explica su propensión por la temática cívica desafiando la pragmática: «Es urbana porque sí [...], como tienen que ser las cosas que a uno le importan de verdad en el mundo. Mi poesía me la trae la brisa que de vez en cuando sopla en mi calle, junto a olores antiguos más o menos prohibidos, canciones olvidadas y deseos por realizar» (Cuenca, 1999: 163).

Consustancial en la obra de Cuenca, como en la de los poetas andaluces de la «nueva sentimentalidad», la ciudad se erige como el espacio de la experiencia (Jiménez, 1986: 104), que dota a las historias que acoge de una lectura realista y a su vez sentimental. Su musa predilecta, Madrid, se ensombrece de «doliente añoranza» (Arco, 2013: 136), lo que precipita la disgregación de la identidad del individuo (Foucault, 1984: 375), en «Mal

de ausencia» (p. 30), a pesar de que también ofrece cobijo al amparo del amor en «Balmoral» (p. 38), según el poeta, la «mejor coctelería» de la capital, ya cerrada (Caballero, 2018).

Sin embargo, en el escenario urbano del madrileño también se hallan espacios sin referentes concretos, como el «supermercado» (p. 23), un no lugar, un espacio de tránsito propio de la postmodernidad, dedicado a las ocupaciones provisionales (Augé, 2017: 85), donde el protagonista masculino se ve intimidado por la soledad y lo efímero (Augé, 2017: 84), que amenazan por la apatía de la amada desde la más absoluta cotidianeidad, construida a partir de la «comida preparada», la «botella de ginebra» y el «pescadero», habituales en cualquier mercado. A lo largo de la calle por la que circulan el narrador de «El olvido» (p. 45), quien se detiene ante otros no lugares, un «escaparate de ropa deportiva» y un «quiosco», y el de «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62), aflora la «soledad promiscua del que camina perdido en la multitud» (Octavio Paz en Cañas, 1994: 41). Asimismo, un punto sustancial del atlas metropolitano del autor es el cine, zona de encuentro cotidiano que forma parte del hecho poético en «El desayuno» (p. 43), «Insomnio» (p. 25) y «*Star wars*» (p. 50), cuyo elemento básico, las películas, comparece en «Aniversario» (p. 21), «Mal de ausencia» (p. 30), «Bébetela» (p. 54) y «Vamos a ser felices» (p. 55).

3. 2. ASPECTOS FORMALES

3. 2. 1. Versificación isosilábica

La contención formal de los versos de Cuenca se sustenta sobre la métrica isosilábica que teje el autor en busca de cierta uniformidad, al estilo de los poetas clásicos. Con la intención de generar «un límpido ritmo propicio al despliegue de una verosímil voz de nuestro tiempo» (García, 2013: 57), predominan en sus trabajos alejandrinos («Maltratada», p. 27; «Mal de ausencia», p. 30; «Nocturno», p. 46, «*Star wars*», p. 50) y endecasílabos blancos –«Puerta abierta» (p. 49), «Fe de erratas» (p. 71), «El tatuaje» (p. 66), «DNA» (p. 41), «El prisionero» (p. 22), «Vampirismo» (p. 79), «La huida a Egipto» (p. 73), «El desayuno» (p. 43), «Peligrosa» (p. 47), «Mientras llega» (p. 31), «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62), «*Eis heauton*», «El fantasma» (p. 64), «Conversación» (p. 61), «La máquina de amar» (p. 28), «El imbécil» (p. 44), «El olvido» (p. 45), «En el supermercado» (p. 23)–. Entre las composiciones de once sílabas, además, algunas («Bébetela», p. 54; «Encuentro», p. 66; «La cenicienta», p. 24; «La mujer del vampiro», p. 76 y «El abrazo», p. 42) sufren rupturas rítmicas en sus finales con una función análoga a la del verso de pie quebrado (Letrán, 2008: 47). El cariz cinematográfico que admiten los poemas de Cuenca, auspiciado por la elipsis y la analepsis que intervienen en la composición de «Peligrosa» (p. 47: v. 3) y «*Star wars*» (p. 50), respectivamente, se fortalece mediante el uso de esta longitud métrica, asimilable por su expresividad y transparencia al plano americano. Mientras este «ofrece información sobre los personajes y la trama, posee ritmo interno, permite el dinamismo escénico y acerca la escena al espectador sin incomodarlo», el endecasílabo resalta musicalmente y «puede contener por sí solo una cantidad completa o significativa de información, del tipo sentencia o aforismo» (Lafarque, 2013: 99).

Por otra parte, los versos libres de medidas homogéneas se avienen con patrones métricos establecidos por la tradición, como el soneto («Soneto del amor de oscuro», p. 33), la seguidilla («Zombis mirones», p. 80), la silva de versos blancos («Suspiro», p. 34) y el haiku, un breve poema característico de la literatura japonesa, distinguido por su extensión –diecisiete sílabas distribuidas en tres versos (5-7-5)– y por su «sobriedad, contención, sencillez y naturalidad, que implican el uso del lenguaje cotidiano, pero liberado de toda vulgaridad y descuido» (Estébanez, 2015: 260). Cuenca recurre a esta medida porque le permite expresar de forma tajante el valor simbólico de cuanto recoge: unas palabras («Oriental», p. 77), una sonrisa («Tattoo», p. 52) o una compañía especial

(«Contigo», p. 40 y «Ataraxia», p. 37). No obstante, también despuntan formas anisilábicas en «Tu musa» (p. 53), «Vamos a ser felices» (p. 55), «El fantasma de Rita» (p. 65), «Cadena perpetua» (p. 39), «Hammurabi» (p. 24), «Insomnio» (p. 25), «Aniversario» (p. 21), «*Political incorrectness*» (p. 78), «La llamada» (p. 74) y «*Remedia amoris*» (p. 32).

La extensión breve y lacónica de sus poemas, en su mayoría compuestos por nueve y diez versos, salvo excepciones como «La máquina de amar» (p. 28), «La Maltratada» (p. 27), «*Star wars*» (p. 50) y «Encuentro» (p. 66), aseguran su talante sentencioso. Lo afianza también su molde epigramático, patente tanto en su intensidad y brillantez como en su agudeza (Martínez Mesanza, 1986: 23), pero sobre todo en su organización bipartita, que engarza una primera parte expositiva con un desenlace rotundo, acorde con su «estructura cerrada» (Cuenca, 1999: 163). A subrayar este aguijón concluyente contribuyen el cambio de voz narrativa por medio del estilo directo en «El desayuno» (p. 43) y «En el supermercado» (p. 23), en el que se incardina la obscenidad, propia del epigramista latino Marcial, con el humor, que también ilumina los términos de «El fantasma» (p. 64) y «Puerta abierta» (p. 49); la modificación de modalidad oracional en «Tu musa» (p. 53), donde una oración enunciativa rompe la dinámica exhortativa precedente; la ruptura de la regularidad métrica de «Bébetela» (p. 54) o el brusco giro argumental («La llamada», p. 74; «*Remedia amoris*», p. 32; «El fantasma de Rita», p. 65 y «Vampirismo», p. 79). Para su cierre anticlimático reservan también su momento de máxima energía «Peligrosa» (p. 47), «Conversación» (p. 61), «La huida a Egipto» (p. 73), «El olvido» (p. 45), «Mientras llega» (p. 31), «Aniversario» (p. 21) y «Pienso en ti» (p. 48). Asimismo, en «Contigo» (p. 40), la preparación inicial antecede la declaración amorosa, mientras que en «El imbécil» (p. 44) el colofón adquiere tintes satíricos, como los de Marcial en sus epigramas burlescos, y en «Vamos a ser felices» (p. 55) promueve la reflexión existencialista a través de un procedimiento estilístico ya existente en los epigramas amorosos de Meleagro: el epitafio (Suárez Martínez, 2010: 282).

3. 2. 2. Narratividad

Junto con el empleo progresivo de una métrica clásica y uniforme, la evolución que experimenta la obra de Cuenca de una poesía «que dice palabras a otra que dice cosas» (Martínez Mesanza, 1986: 26), desemboca en la aparición de elementos narrativos, más épicos que líricos, porque, según el autor, «la gran poesía es la épica» (en Eire, 2001-2001: 505), en detrimento de la retórica de oropeles y perlas que presidía su primera etapa:

«Lo que antes era brillo lingüístico y aparato verbal es ahora motivo y pide argumento» (Martínez Mesanza, 1986: 26). Así, el poema se convierte en un breve relato (Lanz, 1991: 42) que cierra filas en torno a su acción y a un «racionalismo necesario para alcanzar la claridad expositiva» (Letrán, 2008: 39), fruto de la estética diurna que resulta del proceso de depuración expresiva, porque lo matinal⁵, tan presente en su trabajo, «constituye el espacio de la certeza luminosa, el hallazgo del sustento real» y de la razón (García Berrio, 1989: 390).

La objetivación del mundo que genera el ramillete de rasgos discursivos de índole narrativa, al decir de Cuenca, le permite satisfacer su sed de historiar a través de la poesía: «Por eso pertenezco a esa clase de poetas que nunca escribiré una novela, como Jorge Guillén» (en Mayoral, 2017: 47). Su narratividad se decanta en unos mecanismos formales que se atornillan atendiendo al cuidadoso ensamblaje de todas las partes del poema (en Lanz, 1990: 98), en el que proliferan las situaciones más que las sensaciones. Por consiguiente, la estructura argumental aristotélica se cierne en «El tatuaje» (p. 66) a través de la concatenación de pretéritos imperfectos e indefinidos de indicativo que colaboran a pergeñar el cuerpo de la narración desde la introducción, (vv. 1-3) hasta el desenlace (vv. 6-9), pasando por el nudo (vv. 3-5). La disposición tripartita se repite en «La llamada» (p. 74) por medio de su configuración paralelística, sujeta a la reiteración de «quería oír tu voz» y al polisíndeton de «que»; en «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62), donde la angustia (fin) concluye el proceso de soledad (medio) tras el abandono de la amada (principio), a lo largo de «Nocturno» (p. 46), de «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), «El olvido» (p. 45) y de «La huida a Egipto» (p. 73). También en «Vampirismo» (p. 79), que, tras un comienzo *in medias res*, se alimenta de la intriga *in crescendo* de sus líneas, y en «Remedia Amoris» (p. 32), donde el reencuentro de los amantes precipita la cólera y el posterior olvido, imposible para el protagonista de «Mal de ausencia» (p. 30), composición concebida asimismo como una narración fragmentada en un albor (v.1.), sus efectos (vv. 2-12) y su terminación (vv. 13-15). No obstante, puesto que en la fundación organizativa del proceso poético se toman prestados principios de la práctica cinematográfica, «La mujer del vampiro» (p. 76), «En el supermercado» (p. 23), «Cadena perpetua» (p. 39), «Peligrosa» (p. 47), «Ataraxia» (p. 37), «El abrazo» (p. 42), «Puerta

⁵ La composición más paradigmática de esta preponderancia de lo vespertino es «El desayuno», «un homenaje a una de las horas del día que prefiero», cuando sucede siempre lo más importante, como en *La Ilíada* y *La Odisea* (en Munárriz, 1993: 39).

abierta» (p. 49), y «Zombis mirones» (p. 80) se construyen como escenas de un intenso poder de sugerencia.

Asimismo, la propensión narrativa se formaliza en la profusión de categorías verbales, indicativas de la multitud de actos insertos en «El desayuno» (p. 43), «Nocturno» (p. 46), «Peligrosa» (p. 47), «Pienso en ti» (p. 48), «Tu musa» (p. 53), «*Remedia amoris*» (p. 32) o en «Insomnio» (p. 25), donde se aglutinan diecinueve verbos en solo once versos. Respecto a su variedad, proliferan los que funcionan como verbos *dicendi* («decir» en «Mal de ausencia» p. 30; «Cadena Perpetua» (p. 39); «En el supermercado», p. 23; «El desayuno», p. 43; «Bébetela», p. 54; «La huida a Egipto» (p. 73); «Encuentro», p. 66; «Fe de erratas» (p. 71); «Peligrosa», p. 47; «La maltratada» p. 27 y «grabar» en «Vamos a ser felices», p. 55). Por lo que se refiere a su modo, destaca el uso del imperativo en «En el supermercado» (p. 23: vv. 6, 8 y 9), para hiperbolizar los reproches que se lanzan las dos voces poéticas; en «Mientras llega» (p. 31: v. 1 y v. 9) con una finalidad similar al caso anterior y en «Puerta abierta» (p. 49: v. 10). En «Fe de erratas» (p. 71: v. 2), «DNA» (p. 41: v. 10), «Oriental» (p. 77: v.1), «El fantasma de Rita» (p. 65: vv. 1, 2, 4, 5, 6 y 7) y «Soneto del amor de oscuro» (p. 33: vv. 10 y 11), las oraciones exhortativas no transmiten por parte del enunciador la sensación de control propia de su naturaleza, sino la entrega total del mismo a la destinataria de sus versos, como sucede en «*Political incorrectness*» (p. 78), aunque, en este caso, el peso de los imperativos se debe también a una filia particular del enunciador para enaltecer el deseo. En cambio, la retahíla de exhortaciones que aparece en «Tu musa» (p. 53) y «Bébetela» (p. 54) entronca con sus ejes temáticos: la categoría de *praeceptor amoris* de sus narradores provoca la suma de varios consejos que, efectivamente, adoptan carácter imperativo. Es relevante señalar que la copiosidad de formas verbales responde a la enumeración de evocación borgiana que fundamenta composiciones como «La maltratada» (p. 27), «Insomnio» (p. 25), «*Political incorrectness*» (p. 78), «El Desayuno» (p. 43) o «Peligrosa» (p. 47), porque la literatura «debe parecer un caos, un desorden» y, sin embargo, «ser íntimamente un cosmos, un orden» (Borges en García Martín, 1992: 220).

En lo concerniente a los tipos oracionales, abundan las coordinadas adversativas («pero» en: p. 26, v. 1 «La cenicienta»; p. 30, v. 9 «Mal de ausencia»; p. 34, v. 8 «Suspiro»; p. 40, v. 3 «Contigo»; p. 42, vv.1 y 6 en «El abrazo»; p. 43, v. 12 en «El desayuno»; p. 47, v. 8 «Peligrosa»; p. 48, v. 9 «Pienso en ti»; p. 50, vv. 2, 5 y 22 «*Star*

wars»; p. 65, v. 6 «El fantasma de Rita»; p. 66, v. 16 «Encuentro»; «aunque» en p. 55, v. 2 «Vamos a ser felices»; v. 12 «El fantasma» (p. 64); «sino» en p. 21, v. 3 «Aniversario»; v. 4 en «Vampirismo», p. 79) y también las copulativas, que se prodigan en todos los poemas salvo en «Mientras llega» (p. 31), «Ataraxia» (p. 37), «Balmoral» (p. 38), «Hammurabi» (p. 24), «Contigo» (p. 40), «DNA» (p. 41), «El abrazo» (p. 42), «Tattoo» (p. 52), «El fantasma de Rita» (p. 65), «Oriental» (p. 77), «*Political incorrectness*» (p. 78), aunque en varios la conjunción aparece como nexo de dos elementos coordinados, pero no oracionales.

Natural del discurso narrativo es asimismo el estilo directo que se incluye, con la voluntad de imitar los tonos del lenguaje hablado y de conferir al discurso variedad de estilo, en «Bébetela» (p. 54: vv. 2-3), «Encuentro» (p. 66: vv. 7, 10, 17 y 18), «El fantasma de Rita» (P. 65: vv. 7-8), «El desayuno» (p. 43: vv. 16-17), «La maltratada» (p. 27: vv. 12-13), «La huida a Egipto» (p. 73), «Fe de erratas» (p. 71: vv. 2-5). Además, este procedimiento florece por medio de sentencias que operan como inscripciones en «Vamos a ser felices» (p. 55: vv. 7-9), «El tatuaje» (p. 66: vv. 2-3) y «Hammurabi» (p. 24: vv. 3-4). En colaboración con los incisos parentéticos de «Hammurabi» (p. 24: vv. 5-6), «La maltratada» (p. 27: vv. 12-13), «Mientras llega» (p. 31: v. 5), «El desayuno» (p. 43: v. 10), «El olvido» (p. 45: v. 2), «Puerta abierta» (p. 49: vv. 1-6 y 7-8), «*Star wars*» (p. 50: vv. 25-26), «Bébetela» (p. 54: vv. 7-11), «Encuentro» (p. 66: v. 12), y con las preguntas retóricas en «Suspiro» (p. 34: v. 4) y «Nocturno» (p. 46: vv. 5-8), las fórmulas dialógicas de «Puerta abierta» (p. 49: vv. 1, 4, 8 y 10) y «En el supermercado» (p. 23: vv. 2-10), que remedan los coloquios frecuentes de la novela, forman parte de un acrisolado modelo expresivo que transita sin el anclaje de un estereotipado ideal lírico, en aras de la libertad y la innovación creativas.

En consecuencia, la factura formal de los versos de Cuenca, siempre al servicio de la claridad y la transitividad comunicativas, alberga un prurito de perfeccionamiento retórico y una pretensión totalizadora en cuanto a géneros literarios. Esta última, definida como «germinación textual híbrida» por Gómez-Montero (1994: 147), marcha a caballo entre los medios comunes de la narrativa y los convencionales de la poesía, ya que la connotación, inherente al patrón lírico, «se puede hacer con cualquier tipo de lenguaje» (Cuenca en Calbarro, 1994: s. p.). Así, cercanas al discurso poético, proliferan las estructuras paralelísticas en «Puerta abierta» (p. 49), a través del encadenamiento de interrogaciones y de acotaciones entre paréntesis; en «Mientras llega» (p. 31), que insiste

en el uso de «con»; en «Fe de erratas» (p. 71), por medio de la reiteración de «donde dije», que participa en la constitución del mensaje hiperbólico, también destacado en «El desayuno» (p. 43), aunque en esta ocasión mediante la remisión continua al verbo «gustar» y al adverbio relativo «cuando». Unida a esta distribución paralelística, cristaliza en los textos una corriente reiterativa que acentúa la cadencia sentenciosa y también oral de los mismos. Por ende, es destacable el polisíndeton de «ni» en «El imbécil» (p. 44: vv. 4-5), que refuerza la imagen negativa de la mujer aludida. Sin embargo, el ejemplo más representativo de esta tendencia lo constituye el nexos «y» en «La máquina de amar» (p. 28: vv. 9-13 y 28-29), en «Mal de ausencia» (p. 30: vv. 13-16), «Soneto del amor de oscuro» (p. 33: vv. 3-14), «Cadena perpetua» (p. 39: vv. 4-6), «*Star wars*» (p. 50: vv. 18-24), «Encuentro» (p. 66: vv. 5-13, 18-19, 23-26) y en «Vampirismo» (p. 79), de principio a fin. En lo relativo a esta última apreciación, es preciso resaltar el uso constante de mencionado nexos al comienzo de periodos oracionales, como recurso expresivo para trasladar cierta sensación de continuidad, al estilo de la literatura cuentística. De nuevo en clave conversacional, emergen la continua presencia tras pausa de «que» como conjunción introductoria de una oración subordinada sustantiva en «La llamada» (p. 74) y «La huida a Egipto» (p. 73) y la repetición de extractos discursivos («desdén» y «amor» en «Hammurabi» (p. 24) y del verbo «pensar» en «Pienso en ti» (p. 48), afectado asimismo por la derivación), que ponen de relieve la sencillez sintáctica imperante. Por otra parte, proliferan la paradoja en «*Star wars*» (p. 49) («las cosas importantes que pasan/ parecen no pasar») y en el título de «De tanto amarte y tanto no quererte» (p. 62) y la antítesis en «El fantasma de Rita» (p. 65) («mucho más grande/ o infinitamente más pequeña») y en «Nocturno» (p. 46) («apagaste las luces y encendiste la noche/ cerraste las ventanas y abriste tu vestido»). Ambas figuras se justifican por la visión barroca (*discordia concors*) y heraclitana que posee el autor sobre el mundo y el amor, entendidos como una lucha de elementos contrarios.

Además, hinchon los versos de Cuenca la sinestesia («Nocturno», p. 46: v. 5), el hipérbaton («Mal de ausencia», p. 30: v. 6), el encabalgamiento y la metáfora. Ejemplos de esta última son la «noche», ligada a la feminidad en «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), «El imbécil» (p. 44) y en «Nocturno» (p. 46) y símbolo de muerte en «Encuentro» (p. 66); las partes del cuerpo piropeadas en «Bébetela» (p. 54) a través de motivos reconocibles en «Unión libre» (1932), un texto poético de André Breton, el mundo como «un globo de gas letal»; la historia de amor calificada de «cutre película de brujas y

vampiros» en «Vamos a ser felices» (p. 55), las «palabras» como «alfombra voladora» en «Oriental» (p. 77) o «la risa» como «una ducha en el infierno». También el «hielo», sinónimo de petrificación de la vida y del amor en «Encuentro» (p. 66) y en «La maltratada» (p. 27), así como las enumeraciones que se juntan en este último poema (vv. 5-8). Sin embargo, es otro término metafórico, consagrado por la tópica petrarquista, como la «llama del deseo» de «Vampirismo» (p. 79), el que impregna su poética para abordar las contingencias de la pasión: la herida de amor. Desde la óptica de este concepto, se desencadena el trato consuntivo del tema amoroso en «Soneto del amor de oscuro» (p. 33: v. 8) y «Conversación» (p. 61), en el que las lanzas de doble filo, fórmula épica de *La Ilíada* y *La Odisea*, en que se convierten las propias palabras del enunciador motivan su dolor.

3. 2. 2. 1. Estilo coloquial

Ya en tierra, distanciado de los canales venecianos por los que navegaba su poesía en sus albores, el mismo Cuenca adopta una expresión del mundo del cómic, de la técnica de Hergé y P. Jacobs, el autor de las aventuras de Tintín y su colaborador principal, para definir la nitidez expositiva que persiguen sus versos desde su encuadre en la estética de lo diurno: «la línea clara». Singularizada por «la desnudez, la comprensión, la eurytmia, la medida y el equilibrio» (Cuenca en Lanz, 1990: 98), se propone aunar la claridad del habla cotidiana y la aspiración a lo absoluto, intentando superar la escisión existente desde el Romanticismo entre el lenguaje poético y el utilitario (Lanz, 2016: 23). El trazo limpio y la palabra exacta convergen en su defensa de una retórica en la que, como hacía Cernuda según Gil de Biedma, conjuga la faceta de «hijo de Dios» y la de «hijo de vecino» (1994: 341), de acuerdo con su visión terrenal de la labor creativa (en Munárriz, 1992: 30). Esta negación del lenguaje poético elitista, negación, en realidad, de su carácter autónomo (Letrán, 2005: 89), suscita el contacto con el lector, cuyas expectativas de conducta el escritor ambiciona mejorar (Cuenca en Eire, 2001-2002: 510). No obstante, su tono en *sermo humilis* o *planus*, palpable en la sencillez de sus títulos («Aniversario», p. 21, «Contigo», p. 40...), no perjudica la complejidad formal y el contenido mental de la expresión; al contrario, potencia la emoción poética (Cuenca, 1999: 64) y su ímpetu figurativo, actualizando la idea horaciana de una poesía inteligible, que también calaría en «Manuel Machado, los goliardos y Catulo» (Marzal, 1991-1992: 12). Despojado de la obligatoriedad de expresar la realidad en «un estado hiperestésico», (Lanz, 1991: 42), el poema se aborda con los matices convencionales de la conversación informal, sin el temor

por incurrir en el prosaísmo, que con Campoamor y los poetas de la segunda mitad del siglo XX pierde su reputación peyorativa.

En vista de esta premisa, el timbre personal del poeta hace acopio de modos representativos de la oralidad, como la utilización de las interjecciones «hola» en «Encuentro» (p. 66) y «ah» en «En el supermercado» (p. 23), de la fórmula «o qué» en este último o de las expresiones «te lo digo yo» y «te lo juro» («Encuentro», p. 66), «pasar bien» («Tu musa», p. 53), «qué es más» («Peligrosa», p. 47) y «qué más da» en «Suspiro» (p. 34). También el guiño al lector en «Puerta abierta» (p. 49), en el que los incisos parentéticos establecen una conexión entre público y enunciador, y los vocativos de «Zombis mirones» (p. 80) («niña», «Tu musa» (p. 53) («poeta»), «Mal de ausencia» (p. 30) («novia lejana») y «Soneto del amor de oscuro» (p. 33) que, como «Vamos a ser felices» (p. 55) y «Fe de erratas» (p. 71) incluye el sintagma «vida mía». Así como el empleo de diminutivos —«bajito» en «Bébetela» (p. 54) y de «zapatitos», en sentido satírico y despreciativo, en «La cenicienta» (p. 26)— y superlativos —el «mismísimo» de «Hammurabi» (p. 24) y «malísimo» de «*Remedia amoris*» (p. 32)—. Y las frases hechas «tenía mucha miga» («El tatuaje», p. 66) o «se ríen en las barbas» («Hammurabi», p. 24).

El léxico, coloquial, se orienta en la misma dirección: «largarse» en «Peligrosa» (p. 47) y «La huida a Egipto» (p. 73), «tonterías» en «El Desayuno» (p. 43), «imbécil» y «bazares» en «El imbecil» (p. 44), «cosas» en «*Star wars*» (p. 49), «Bébetela» (p. 54), «cargarse y hortera» («*Political incorrectness*», p. 78), «facha» («El fantasma», p. 64) «chicle» y «desmañado» («*Star wars*», p. 50), «cubre» («Vamos a ser felices», p. 55) y «patidifuso» en «Encuentro» (p. 66).

Asimismo, en «La cenicienta» (p. 26), «Bella durmiente» (p. 59), «*Eis heautón*» (p. 63), y «El imbecil» (p. 44) asoma el realismo sucio, preconizado por Roger Wolfe, en su presentación de «una rara forma de expresionismo lírico y abrupto» de horizontes limitados por su «nihilismo desafiante, autosuficiente y sin consuelo» (Gracia, 2001: 97). Cuenca, como el poeta inglés, a quien rinde tributo en *Señales de humo* (1999: 233-234), incluye contenidos cotidianos plasmados con un estilo minimalista que acepta lo soez, lo impúdico y lo oscuro. Así, el cloroformo, el brote de sangre que ensucia la moqueta y los riñones golpeados de «La cenicienta» (p. 26), junto con la caída libre de «La bella durmiente» (p. 59), las palabras asesinas y los bosques en llamas de «*Eis heautón*» (p. 63) y la abominación de «El imbecil» (p. 44) colaboran en la construcción de historias sin ambages, oscurecidas por un sentimiento de derrota vital.

3. 2. 3. A la sombra de la postmodernidad

La postmodernidad, la «incredulidad con respecto a los metarrelatos», según Lyotard (1987: 10), constituye un paradigma histórico-cultural «presidido por un rechazo radical de todo ideal de fundamentación y de toda ambición de totalidad» y «por el ejercicio implacable de la duda epistemológica y ontológica» (Muñoz, 1986: 66). Lo sintetiza Mardones: «Más que un tiempo, es un talante» (1988: 10). A partir del pensamiento nihilista de Nietzsche y tras la experiencia devastadora de dos guerras mundiales, reacciona al descubrir el autoengaño de la modernidad como proceso emancipador de la sociedad, de la que señala sus límites y, ante todo, sus contradicciones: «La destrucción de la naturaleza, privación de libertad, explotación inhumana del hombre por el hombre, amplísimas zonas de miseria material, crisis de identidad y política de dominio» (Cardona, 1990: 161). Sin embargo, sus presupuestos deben entenderse como una corrección del modelo moderno, no como una ruptura frente a este (Letrán, 2005: 27).

3. 2. 3. 1. Crisis de la Verdad y la subjetividad

Con la revisión postmoderna se pone en crisis uno de los pilares de la epistemología tradicional: la Verdad. Aunque filósofos como Emmanuel Kant o Karl Popper rechazaran la existencia del conocimiento objetivo, fue Friedrich Nietzsche quien dotó a los postmodernos de los cimientos indispensables para el cuestionamiento de este concepto, por medio de su concepción metafórica de la realidad, ya que «no conocemos las cosas en sí y para sí; sino solo sus imágenes» (Nietzsche, 2000: 172). La naturaleza del lenguaje, que aúna *logos* y *mythos*, razón y representación, provoca que la verdad sea entendida como «una construcción del propio discurso y, como tal, carece de toda transcendentalidad (sic)» (Letrán, 2005: 43). Contradictoriamente, el ser humano, pese al descreimiento de las nociones de la metafísica tradicional, persiste en su búsqueda, porque precisa de un ribete de optimismo ante la angustia por la nada. Ahora bien, de este sondeo de lo absoluto solo recibe réplicas inválidas que lo empujan al relativismo y a la insatisfacción; se extiende una «generalizada desconfianza en el sujeto como instancia capaz de instaurar cualquier tipo de unidad o totalidad ontológica» (Gómez-Montero, 1994: 134). La subjetividad, por ende, se convierte en una plasmación más o menos precisa del lenguaje (Paz, 1994:186), del que a su vez queda demostrada su incompetencia para asir la realidad, pues, ciertamente, la relación entre ambos es arbitraria, como demostró Saussure con su teoría del signo y su significante (1945: 93).

En Cuenca la fragmentación del sujeto («Mal de ausencia», p. 30) y la constatación de la incapacidad de las palabras para reflejar lo real («Conversación», p. 61) se hacen evidentes. El autor se sabe consciente de la trampa, lo que origina la concepción de la obra como simulacro y del poeta como fingidor, no como personaje ficticio, a la sombra de Pessoa, (Calles, 1991: 94), que revelan la categoría de la literatura como un juego de ficción, como un mecanismo mentiroso. Así, ante la crisis de identidad, Cuenca aboga por los artificios literarios, cinematográficos o plásticos: «El texto, y no el mundo, es objeto de conocimiento. A través de los textos y de las imágenes o figuraciones que en ellos se forjan, aun recabando en las limitaciones del medio de expresión, la representación del conocimiento, parcial e incierto como la escritura misma, se hace posible» (Gómez-Montero, 1994: 151). La cultura, los amigos y el amor configuran la otredad en la que Cuenca deposita sus esperanzas para restaurar, de forma incompleta, la unidad perdida, pero en algunos casos («El fantasma de Rita», p. 65) la reconstrucción no se realiza si no es a través del sueño (Lanz, 2016: 58), por lo que la frustración amorosa es inevitable. Esa unidad perdida se traduce en su incomunicación («El prisionero», p. 22), su desvelo («Insomnio», pp. 25) o su entrega («Soneto del amor de oscuro», p. 33). Además, en su poesía predomina la irracionalidad afectiva que invade la vida privada del individuo postmoderno (Cañas, 1989: 52), patente sobre todo en su fusión de Eros y Tánatos de «Nocturno» (p. 46).

Pero esta disgregación del sujeto es real y también literaria. Puesto que el poeta postmoderno, al contrario que el clásico, acepta la inefabilidad del mundo circundante, «sabe», en consecuencia, «que opera con signos en vez de con las cosas mismas» (García, 2011: 23). La mediación de las imágenes ocasiona la «muerte del autor», cuya «voz pierde su origen» (Barthes, 1999: 66), y la génesis de un espacio «disponible para ser ocupado por el lector» (Scarano, 2000:20), en el que convergen distintos timbres (Paz, 1994:186).

3. 2. 3. 2. Intertextualidad e hipertextualidad: convergencia entre alta y baja cultura

La propensión de la postmodernidad al experimento, movida por la búsqueda de la diferencia (Gómez Montero, 1994: 135), y la superación del concepto de originalidad y autonomía del arte, en virtud de la multiplicidad de conciencias que trufan la obra, abren posibilidades ilimitadas al diálogo con la tradición. Bebiendo de las fuentes de los principios bajtinianos, Kristeva inventa en 1967 el término intertextualidad (Letrán, 2005: 93) para definir esta nueva categoría, en la que el texto se arma por medio de referencias

que lo dotan de una profundidad infinita; como infinitos son también sus sentidos. De la teoría de Bajtín, que se sustenta sobre el estudio de la novela polifónica de, sobre todo, Rabelais, Swift y Dostoievski, tanto Kristeva como Todorov ahondan en las nociones de dialogismo, polifonía y heteroglosia y, junto con otros intelectuales como Coste, Durey o Krysinski, extraen distintas conclusiones. Todas ellas comparten un núcleo común: la disposición de una obra literaria hacia el otro discurso en un proceso de escritura que se fundamenta sobre la comunicación y la convivencia (Bajtín, 1986: 259). No obstante, el concepto de intertextualidad también fue glosado por otros autores, como Bloom, Culler o Genette, que añaden nuevas acepciones.

Es la propuesta del último la que mejor esclarece el cariz alusivo de Cuenca, en cuya producción la visita al pasado y a disciplinas aledañas a la literatura responden a lo que Genette denomina «hipertextualidad», es decir, «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 10). También a la intertextualidad, acotada a la «cita», el «plagio» o la «alusión» (*ibídem*), frente a las categorías de «paratextualidad», «metatextualidad», y «architextualidad», que, bajo la teoría de la «transtextualidad», recoge el autor de *Palimpsestos*. Así, la «dialogicidad» de la poética amorosa del autor se traduce en la anteriormente mencionada «apropiación de fórmulas métricas y estróficas, o en la utilización de motivos, temas y personajes literarios o cinematográficos» (Gómez-Monero, 1994: 137).

La densidad hipertextual funde culturalismo y vitalismo en una unidad que conjuga la pasión por la vida y por la erudición (Suárez Martínez, 2010: 306), porque, al decir de Cuenca, «todo es, en el fondo, lecturas o cultura»; de ahí que la literatura siempre sea paralela a la vida (en Munárriz, 1993: 27). Lejos de empañar la comunicabilidad de su mensaje, el reencuentro con sus ídolos –Catulo, Ovidio o Cirlot– y con otras fuentes facilita una complicidad mutua entre quien escribe los versos y quien los lee. No solo eso: cuando el lector localiza el hipotexto, a pesar de no ser necesario su conocimiento para el la interpretación hermenéutica del poema, se complace y disfruta, en mayor medida, de la experiencia de lectura (Lanz, 1998: 150).

En este proceso de reescritura de la tradición mediante nuevos parámetros, se rescata el resplandor de la experiencia de tiempos pasados, mientras las fronteras cronológicas se diluyen y la anécdota se reconstruye desde una gama y un latir actuales (García, 2013: 57). Paradójicamente, por efecto de lo anterior, se constata la insuficiencia del lenguaje

para verter lo real a la poesía, entendida como un sistema de ruinas, de motivos pretéritos, que se acumulan en los límites de la escritura (Lanz, 2016: 14). No obstante, el material heredado señala el mundo del poeta en un sentido metafísico: crean su realidad; aunque la suya no sea, efectivamente, la nuestra. Por consiguiente, esta interferencia de imágenes estratifica lo real: refuta el nivel de la objetividad, indecible, pero reconoce el de la subjetividad, debido a que «ofrece una alternativa al agnosticismo referencial en la mimesis partiendo de la tradición literaria o cultural en general» (Gómez-Montero, 1994: 154).

Desde un punto de vista teórico-literario, la producción de Cuenca, en contra del pensamiento de Verlaine, aboga por perforar «los estrechos límites del concepto de literatura y los difusos márgenes de la ficcionalidad», desestimando «las distintas convenciones de ficción que definen cada modelo de escritura» (Lanz, 1998: 138). Por ello, el inventario de referencias del poeta, de amplio espectro, presenta una doble faz, en la que se integran tanto su condición de poeta *doctus* como de lector ecléctico de materiales contemporáneos no académicos. Se contagia, así, de un rasgo determinante de la ideología postmoderna, que ya preconizó el Romanticismo alemán: la convergencia entre cultura de élite y cultura popular, que reacciona contra el clasismo de quienes reclaman la instauración del «modelo del gentilhomme del Renacimiento», favorecido por un estatus económico y social que no acepta como manifestaciones culturales las producciones de y para las masas. (Eco, 1995: 52 y 55).

El criterio de selección de estos elementos de dispar procedencia se basa en la naturaleza simbólica o mítica de los mismos, unidos en una temporalidad circular. Este tiempo, de raigambre grecorromano, cobija momentos «a los que se vuelve de otro modo», por lo que «las categorías grecolatinas sirven para describir zonas de la poética de Cuenca ajenas al mundo clásico» (González Iglesias, 2013: 169), y así los héroes de siempre habitan la cultura contemporánea y la explican. Además, consciente de que las raíces de la civilización occidental crecieron en Grecia y Roma, Cuenca vuelve los ojos a la época helenística en busca de sus señas de identidad culturales.

De su aproximación al magisterio clásico, el autor cosecha la ambientación cotidiana, la fusión entre el amor y la muerte, el ennoblecimiento formal, el humor, la ironía y la concepción de la poesía como una *variatio* sobre modelos anteriores, propios de la poesía de Calímaco (Suárez Martínez, 2010: 324). Reactualiza, por otra parte, el tópico *carpe diem*, con un golpe innovador: si en la tradición clásica el motivo se limitaba a ponderar

el disfrute de la juventud ante la sombra impía de la vejez, vilipendiada en «Mientras llega» (p. 31), en «Cadena perpetua» (p. 39), «El tatuaje» (p. 66), «Puerta abierta» (p. 49), «Bébetela» (p. 54), «El desayuno» (p. 43) y en «Tattoo» (p. 52) la exhortación sexual se torna más directa y acuciante (Rey, 2013: 121). De hechuras griegas es el título «*Eis heautón*» (p. 63), que imita el título del fragmento 1D del poeta griego arcaico y eximio legislador Solón y la obra más importante del emperador romano Marco Aurelio (*Soliloquios*) (Suárez Martínez, 2010: 307). De resonancias latinas es, en cambio, el título basado en la obra homónima de Ovidio «*Remedia amoris*» (p. 32), donde la escena recreada, aunque en un escenario contemporáneo, concentra elementos de la tradición elegíaca clásica: «El reencuentro de los antiguos amantes, los insultos de amor, la despedida abrupta, la soledad y la desesperación del protagonista» (Suárez Martínez, 2010: 222).

Cuenca regresa al idioma, pero también a sus autores: al Séneca instructivo de uno de sus *Diálogos*, «*De brevitae vitae*» en «Insomnio» (p. 25: v. 10). Y a sus mitos, tan necesarios para el poeta frente a la tragedia y la muerte. Elevados por su importancia axiológica, asentada en el cuidado de los valores primordiales (Gusdorf, 1960: 240), perduran en su intemporalidad proteica —«supo ser nadie y todos/ al mismo tiempo» («El héroe», p. 66)— en contraste con la vida, donde «*tempus aedax rerum*». El mito no es «otra cosa que la palabra misma. Pero es una palabra que posee un valor decisivo si se la repite. Es la Palabra», sentencia Cuenca en uno de sus ensayos, *La necesidad del mito*. A lo que añade: «Tiene la facultad de regir la vida y la conducta del pueblo creyente»; es la llave «que revela el contenido de la habitación del mundo» (Cuenca, 2008: 25), la explicación cósmica y social (García Gual, 1996: 16). Y, sobre todo, un alivio contra la desazón existencial del sujeto (Letrán, 2008: 49), quien, a través de este cauce, retorna a lo originario y, por extensión, a la Edad de Oro, al «tiempo en que las cosas/ no eran tan complicadas» («Contra las canciones de opósitos») (p. 60), «en un mundo de fe, libre de erratas» («Fe de erratas», p. 71), donde sus habitantes, «los primeros» de la historia («Suspiro», p. 34 y «Encuentro», p. 66), no envejecen nunca y la mujer, «más antigua que el mar y las estrellas» («*Political incorrectness*», p. 78) quiere «con locura» («Contra las canciones de opósitos», p. 60). Entonces, «el amor no era odio», porque «vivían en paz en los campos», a tenor del tópico moral desplegado por Hesíodo en *Los trabajos y los días* (Grimal, 2010: 146). De la mitología, en este caso escandinava, procede la alusión a los «gigantes de hielo» en «Mal de ausencia» (p. 30).

En los anaqueles de las veleidades culturales de Cuenca, bibliófilo declarado, la literatura ocupa un espacio de honor, donde se acomodan los escritores malditos («*Remedia amoris*» p. 32) y la «novela gótica» («*Star wars*», p. 50), de la que extrae el personaje de la amada fallecida que regresa, como en «Ligeia» de Poe y *La morte amoureuse* de Gautier, del vampiro («Vampirismo», p. 79) y del fantasma («El fantasma», p. 64), que compagina todas las características del género: «Un ser fundamentalmente nocturno habita en un caserón abandonado, arrastra cadenas y usa sábana para hacerse visible y asustar a la gente» (Letrán, 2005: 204). De la cepa literaria llegan también la consideración de la existencia como azar, al estilo bretoniano, en «DNA» (p. 41); el «erotismo fastuoso de Juan Ramón» (Lanz, 2016: 179) del que se contagia Cuenca en «Nocturno» (p. 46), construido, asimismo, como un pastiche neomodernista; el paralelismo entre «pero tú te has llevado [...] la calle en la que vivo» de «Mal de ausencia» (p. 30) y «tu calle ya no es tu calle» de una soléa de Manuel Machado (Lanz, 2016: 236). Por último, sobresale la imitación de diseño retórico que realiza «El desayuno» (p. 43) sobre el poema XV de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* a través de la reiteración de «me gustas cuando». El poema de Cuenca retrata a su musa cargada de vitalidad, por medio de acciones que remiten a su papel activo y orgánico, reforzado por la luz, símbolo de la vida, propia de la mañana. Por el contrario, en su hipotexto, se cincela a la amada por su lejanía («y me oyes desde lejos»), intangibilidad y su insensibilidad («y mi voz no te toca»). Mientras Cuenca celebra el amor en su apogeo, Neruda lo acepta en su contradicción, en permanente conflicto, porque admite la imposibilidad de poseer al sujeto amado, lo que lo lleva a tolerar sus momentos de ausencia, ya que luego advendrán la «palabra» y la «sonrisa», alabada también por Cuenca por medio de la carcajada (v. 10).

Sin embargo, Cuenca también busca inspiración en el cine –Hawks en «Bébetela» (p. 54) y *Star wars* (p. 50)–, sobre todo, en el cine negro y anglosajón, en la estela de los poetas de la experiencia que, con Luis García Montero a la cabeza, transparentan los contenidos de la novela policiaca. La atmósfera de este género, nocturna y urbana normalmente, se traslada a «Peligrosa» (p. 47), cuya base argumental, el indisociable vínculo entre riesgo y pasión, es la que sostiene las relaciones amorosas que se cuelan en las obras de este tipo de celuloide, en el que la fuerza del orden cede ante el atractivo irresistible de una villana a la que vigila o persigue. Se extrapola asimismo a «La cenicienta» (p. 26), donde la urdimbre popular del autor expande su perímetro hasta la

tradición cuentística mediante la subversión del relato infantil, referida en primera persona, en contraposición con la tradición popular, que introduce a un narrador omnisciente. De la tradición oral también se incardina la historia de la «Bella durmiente» (p. 59), que parece muerta como en la versión de Giambattista Basile, aunque en el poeta madrileño ningún príncipe ni rey acude en su auxilio. «*Star wars*» (p. 50), por su parte, conforma una alegoría en la que conviven la cultura más elevada —«cantar de gesta»— y los términos propios de la saga de George Lucas, como «galaxia», «cielo», «galáctico» y «espacial» y, por supuesto, su protagonista «Leia Organa». Tanto la alusión a ella como a su mundo se deben a la intención de Cuenca de elevar a la amada a una categoría celestial, como un ser que desciende de los cielos, porque los habita, como hace, literalmente, la princesa de Star Wars.

En suma, a través del diálogo hipertextual, el contenido amoroso cobra todo su sentido como artefacto cultural, porque, además, «en el amor el plano real es el que menos cuenta» (Eire, 2001-2002: 514); a la vez, las continuas alusiones a distintas referencias en situaciones aparentemente verdaderas, como las de «*Star Wars*» (p. 50), confieren a la historia una percepción de experiencia real, con un único objetivo: la elevación de lo cotidiano a lo maravillo, y viceversa. Lo real, quijotizado, se ficcionaliza, se rompen el espejo y la cuarta pared de Stanislawski. Entonces, las barreras entre realidad y ficción se vuelven imperceptibles y la desmitificación del mundo clásico conlleva una mitificación del mundo de a pie (Lanz, 1991: 39). La literaturización del sentir amoroso se revive y recupera en la práctica cultural, libre de ayer y de hoy. Y «de erratas». Pero también reafirma su pérdida («De tanto amarte y tanto no quererte», p. 62).

3. 2. 3. 2. 1. Métodos de distanciamiento: la poesía como representación

La muerte del autor y la consiguiente reunión de distintos timbres en el texto tienen como corolario la reducción del sujeto poético a un «yo» textual, cuya única existencia se da en el acto de «reescritura» que constituye el poema, erigido como espacio para la representación, mientras que los recursos limitados del lenguaje ocasionan la asunción textual de la realidad como una reproducción (Lanz, 1998. 137-138). Muerto el «yo tiránico» neorromántico (Carnero, 2005), se supera el sentimentalismo confesional por medio de referentes externos: los versos de Cuenca no bosquejan las elucubraciones de un «yo» reconocible en cada letra, sino que otros y él —el otro borgiano— son todas las voces y, a pesar de todo, él mismo a un tiempo. Así «se habla del yo sin mencionarlo» (Carnero, 2005). Este distanciamiento del problema y de las emociones, para analizarlo

desde los propios personajes (García Montero, 2013: 187-187), camufla «una poesía tan descaradamente exhibicionista como la mía» (en Eire, 2001-2002: 511), en una ficción autobiográfica en la que, con esa intención, el sujeto se desdobra mediante el narrador homodiegético en segunda persona «*Star wars*» (p. 50: vv. 8-10), «Insomnio» (p. 25), «La cenicienta» (p. 26), «Encuentro» (p. 66) y el monólogo dramático («Aniversario», p. 21; «El prisionero» p. 22; «El abrazo», p. 42; «El olvido», p. 45; «*Star wars*», p. 50).

Asimismo, el distanciamiento se da a través de mimbres humorísticos, que producen una antisublimación de la experiencia real. Entre ellos, la parodia, fundamental para «manifestar la realidad emotiva representada» (Gómez-Montero, 1994: 136), a la que el autor acude con actitud lúdica y desmitificadora, que llama a la sorpresa y la complicidad «inquisidora» del lector (Letrán, 2005: 11) y confiere a la escritura un carácter reflexivo y crítico. La condición paródica, inherente al texto postmoderno, puesto que se «genera a partir de una matriz de diferenciaciones y repeticiones» (Gómez-Montero, 1994: 135), homenaja el texto parodiado y lo supera. El arquetipo más simbólico del travestimiento paródico se encuentra en «Soneto del amor de oscuro» (p. 33), cuyo hipotexto es «El poeta pide a su amor que le escriba» y algunos elementos del «Soneto de la dulce queja» de Federico García Lorca. Según Gómez-Montero, que excava en la correspondencia entre ambos textos, Cuenca traslada el tema al marco de la novela negra, desde un tono humorístico, parodiando el poema lorquiano en la apropiación de su esquema métrico y en un nivel paratextual. Semánticamente, ambas composiciones tratan sobre un sentimiento que abarca los polos extremos de la vida y la muerte («viva o muerte» en el texto lorquiano frente a «muerto o vivo» en el del madrileño), sin embargo, la reactualización no se aviene con el paradigma emotivo y expresivo de la poesía mística castellana representado en el hipotexto, pues «la experiencia mística del poeta renacentista, transformada en deseo y nostalgia del cuerpo en el poema lorquiano, es objeto de una violenta parodia» (Gómez-Montero, 1994: 144-145).

Como procesos negadores y de distanciamiento funcionan asimismo la ironía y el humor, antídotos contra la solemnidad en «Zombis mirones» (p. 80), «*Political incorrectness*» (p. 78), «El fantasma» (p. 64), «La máquina de amar» (p. 28), y también contra el desamor puro (Lara, 2006: 16), «En el supermercado» (p. 23), en «Hammurabi» (p. 24), donde la vis cómica brota de la contraposición entre la legislación del monarca babilonio y el código legal de la amada, y en «La huida a Egipto» (p. 73), una invectiva satírica, cuyas huellas bíblicas son el origen del humor: «Si en la Biblia la bendición de

Dios acompañaba a la familia de Jesús, en este poema es la maldición del protagonista lo que acompaña a la huida de la amada» (Suárez Martínez, 2010: 192). La referencia a la «suegra» en «El desayuno» (p. 43) y el tono de «La musa» aumentan los tintes humorísticos y distanciadores, también incrementados por la hipérbole en «Encuentro» (p. 66: vv. 1-6), «Fe de erratas» (p. 71), «El abrazo» (p. 42), «Contigo» (p. 40), «La llamada» (p. 74) y «Mal de ausencia» (p. 30: vv. 2-3).

4. CONCLUSIONES

La temática amorosa impregna *Se aceptan cheques, flores y mentiras*. Además, la intención por parte del autor de retratar al hombre y su entorno desde una perspectiva que respete la realidad lo lleva a conjugar en algunos de sus poemas el carácter reintegrador propio del amor y el afán disgregador de la muerte. La pasión adquiere efectos demoledores en el sujeto poético por el descontrol de los impulsos eróticos o por el desdén, la infidelidad o la muerte de la amada. El amor *post mortem* desempeña, en consecuencia, un papel importante en sus versos, junto con el tópico de la melancolía, el tedio, el hastío, y la evocación del eros a la espera del óbito.

En contraste, el autor muestra en otros poemas de su antología la capacidad redentora del sentimiento, aunque el hombre, para poder disfrutarlo, debe aceptar la brevedad de su existencia. Pese a que los propios síntomas de la enfermedad del amor, como la inseguridad o los celos, torturen por momentos a los enamorados, la fuerza del querer no conoce límites, pero sí una meta: la aproximación a la plenitud. En este camino, el sexo y el placer se erigen como medios fundamentales, por lo que la temática de índole erótica y fetichista trufa a menudo los versos del poeta. Dado que la mujer auxilia al hombre a sobrellevar sus preocupaciones por el paso –y el peso– del tiempo, la idealización de la dama es habitual, pero siempre a través de sus actos, en detrimento de su aspecto.

Desde esta vertiente dual del amor se entiende la caracterización de la feminidad y de la masculinidad. Así, la primera, en cuya construcción intervienen los arquetipos literarios del eterno femenino, posee una soberanía argumental inaudita en la tradición clásica. Cuenca se nutre de la literatura gótica para esculpir a su villana femenina, *la femme fatale*, y de la mitología para concebir a su contraria, cincelada según el patrón de la Gran Madre de Robert Graves, pero con la complejidad psicológica de las Evas futuras. Estos dos modelos, basados en las lecturas del poeta, conviven con uno real: Rita Macau, su primera novia, fallecida. En contraposición con el arquetipo de la mujer fatal, Cuenca revive la concepción del sufrimiento por amor a través de sus protagonistas masculinos, atormentados por la psique y dominados por las pasiones, que encuentran en el prototipo del amante swinburniano su máximo referente, aunque, asimismo, hace uso de otros paradigmas como el *praeceptor amoris*. A pesar de que Cuenca se empapa de la grandiosidad de las figuras míticas de la literatura para la composición de sus personajes, halla la inspiración para su telón de fondo en la cotidianeidad, traducida por medio de un binomio espacial: la ciudad y el hogar. El día a día, por ende, le presta a Cuenca elementos de su prosa que este poetiza con efectos neovanguardistas.

Los temas del autor se articulan a través de una acendrada contención formal, que descansa sobre la métrica isosilábica de sus versos. No obstante, la poética de Cuenca también alberga formas anisosilábicas y algunas que obedecen a otros cánones métricos de la tradición. En común, unos y otros forman parte de composiciones breves y lacónicas, encargadas de reforzar su sesgo sentencioso; forjado, principalmente, a través de una estructura epigramática. Del estilo de Cuenca es destacable, asimismo, la unión de la narratividad y de la poesía, abogando por una concepción totalizadora de los géneros literarios.

Puesto que la obra de Cuenca se inserta en la leva postmoderna, la crisis de la subjetividad y de la verdad vencen en su producción a las ideas de originalidad y autonomía del arte, defendidas por el *new criticism*, los formalistas rusos y el estructuralismo francés, y, en consecuencia, los conceptos postmodernos de intertextualidad e hipertextualidad tumban las barreras cronotópicas de sus historias, que se ubican en un marco contemporáneo mientras conservan el inmobiliario tradicional. Su amplio catálogo de referencias acepta tanto el detalle erudito como el folclórico, en un claro intento por mostrar, usando lenguas vivas y muertas, la necesaria convergencia entre cultura elitista y popular. De esta forma, la praxis vital se apropia del protagonismo del poema, y la alusión cultural sirve para vigorizarla o contextualizarla. A partir del aserto de Barthes de que todo mito es un mensaje, el lector forma parte del proceso de interpretación del texto al tener la potestad para otorgarle un sentido; o los que sean. En cambio, el genio de Cuenca se transmite desde los puntos de vista de sus personajes, por lo que se produce un distanciamiento del yo que rechaza el intimismo lírico por medio de recursos humorísticos.

En conclusión, la poesía amorosa de Cuenca constituye un rico mosaico, cuya originalidad no sucumbe ante las voces reunidas, sino que configura un juego especular con todos los héroes y las historias de su vida. Su accesible, pero cuidado, estilo y la elevación de lo cotidiano a la categoría mítica facultan la empatía del público con el yo lírico. El contacto entre ambos es permanente: por la sencillez, además, de los personajes y sus entornos, por el uso de referencias populares y del humor. A lo largo de los pasadizos de este laberinto de amor en el que Cuenca encierra al lector, sobrevuela la magia de una poesía cercana que no corre el riesgo de elevarse hasta el sol.

5. REFERENCIAS

- Alonso, D. (1965), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Arco, J. de (2013), «Madrid en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Litoral*, núm. 255, pp. 134-138.
- Augé, M. (2017), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- Baena, E. (1995), «La interpretación de la vida es alegórica: *El hacha y la rosa*, de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, núm. 577, pp. 17-19.
- Bajtín, M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Balanzá, F. (2013), «Tragedia y muerte en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Litoral*, núm. 255, pp. 140-143.
- Barthes, R. (1999), *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- Bataille, G. (1977), *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.
- Boscán, J. y Garcilaso de la Vega, (1944), *Obras completas*, ed. Federico Sainz de Robles, Madrid, Aguilar.
- Bretón, A. (2000), *El amor loco*, trad. Juan Malpartida, Madrid, Alianza Editorial.
- Caballero, B. (2018). *Luis Alberto de Cuenca, el último dandi de Madrid*, Madrid, Cadena Ser. Disponible en:
http://cadenaser.com/emisora/2018/02/03/radio_madrid/1517653656_857057.html
 [Consulta: 05. 05. 2018].
- Calbarro, J. L. (1994), «La poesía como arma de diálogo. Conversación con Luis Alberto de Cuenca», *Los Cuadernos de Sornabique*, s.p.
- Calles, J. M. (1991), «Una nueva sentimentalidad en la poesía española contemporánea», *España contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, núm 1, pp 85-96.
- Calvo Carilla, J. L. (1998), *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra.

Capellanus, A. (1984), *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Edicions del Quaderns Crema.

Cardona, C. (1990), *Ética del quehacer educativo*, Madrid, Rialp.

Carnero, G. (2005), *Cuatro formas de culturalismo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjm2m2>

[Consulta: 03. 05. 2018]

Castellet, J, M. (2001), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

Cirlot, J. E. (1968), «Libros del día. Bronwyn VI y VII», *La Vanguardia*, 27 de diciembre.

Cirlot, J. E. (1992), *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.

Cirlot, J.E, (2001). «¿Quién es Bronwyn?», *El ciclo de Bronwyn*, Madrid, Ediciones Siruela, pp. 597-599.

Conde Guerri, M^a. J. (1988), «Luis Alberto de Cuenca: *El otro sueño*», *Ínsula*, núm. 495, p. 13.

Conde Guerri, M^a. J. (1991), «La singularidad poética de Luis Alberto de Cuenca», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm 492, pp. 128-134.

Cuenca, L. A. de (1979-1980), «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, pp. 245-251.

Cuenca, L. A. de (1983), *Necrofilia*, Madrid, Cuadernillos de Madrid.

Cuenca, L. A. de (1993), *El desayuno y otros poemas*, Ponferrada, Cuadernos del Valle del Silencio.

Cuenca, L. A. de (1998), «Amor sin barreras», *ABC*, 23 de enero.

Cuenca, L. A. de (1999), *Señales de humo*, Valencia, Pre-textos.

Cuenca, L. A. de (2004), «Respuestas al cuestionario», en *Poesía' 68. Para una historia imposible: escritura y sociedad, 1968-1978*, ed. Antonio Méndez Rubio, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 145-150.

- Cuenca, L. A. de (2008), *La necesidad del mito*, Molina de Segura (Murcia), Nausícaa.
- Cuenca, L. A. de (2016), *Poesía 1976-1996*, ed. Juan José Lanz, Madrid, Cátedra.
- Cuenca, L. A. de (2018), *Se aceptan cheques, flores y mentiras*, Madrid, Aguilar.
- Derrida, J. (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Eco, U. (1995), *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar, Barcelona, Tusquets.
- Eire, A. (2001-2002), «Conversación con L. A. de C.», *Letras Peninsulares*, vol. 14, 2-3, pp. 505-514.
- Estébanez, D. (2015), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fombedilla, R. (2013), «Para ahuyentar la noche» *Litoral*, núm. 255, pp. 75-78.
- Foucault, M. (1984), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI.
- Frazer, J. G. (1922), *The golden bough. A study in magic and religion*, Nueva York, The Macmillan Company.
- Freud, S. (1980), «Duelo y melancolía», en *Obras completas*, Vol. XIV, ed. J. Strachey y trad. J.L. Etcheverry y L. Wolfson, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 235-256.
- G. Moral, C. y Pereda, R.M^a. (1979), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- Galán, J. C. (2012), «Las reuniones de Luis Alberto de Cuenca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 272, pp. 140-144.
- García, E. (2011), «Imágenes, imágenes, palabras» en *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Neverland Ediciones, pp. 20-30.
- García, E. (2013), «El otro sueño. Una fantasía hiperrealista», *Litoral*, núm. 255, pp. 55-60.
- García Berrio, A. (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.

- García Gual, C. (1996), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus.
- García Martín, J. L. (1988), «El amor, el valor, la amistad y los sueños», *Cuadernos del Norte*, núm. 47, pp. 98-99.
- García Martín, J. L. (1991-1992), «La poesía figurativa, crónica parcial de quince años de poesía española», Sevilla, Renacimiento.
- García Montero, L. (1993), *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación provincial de Granada.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Gil de Biedma, J. (1990), *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica.
- Giménez, F. (2017), «Luis Alberto de Cuenca en el país de Tintín», *V Congreso Internacional Celehis de literatura*. Disponible en:
[http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/372/Luis_Alberto_de_Cuenca_en_el_país_de_Tintín_d%20\(1\).pdf?sequence=1](http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/372/Luis_Alberto_de_Cuenca_en_el_país_de_Tintín_d%20(1).pdf?sequence=1)
 [Consulta: 12. 03. 2018]
- Gómez-Montero, J. (1994), «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970- 1989)* de Luis Alberto de Cuenca», en ed. T. Blesa et alii, *Actas del IX Simposio de Literatura General y Comparada*, tomo II, Zaragoza, Universidad, pp. 133-151.
- González Iglesias, J. A. (2013), «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», *Litoral*, núm. 255, pp 168-171.
- Gracia, J. (2001), *Hijos de la razón*, Barcelona, Edhasa.
- Grimal, P. (2010), *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Pedro Picay, Madrid, Paidós.
- Gusdorf, G. (1960), *Mito y metafísica: introducción a la filosofía*, trad. Néstor Moreno, Buenos Aires, Nova.

Harto, M. L. (1996), «Vino y amor en la literatura latina», *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 19, pp. 277-288.

Hernández, R. (2007), «La escritura de Bronwyn», *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, núm. 23, pp. 95-106.

Hinterhäuser, H. (1980), *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

Jiménez Millán, A. (1986), «La ciudad en el tiempo (Notas sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma)», *Litoral*, núm. 255, pp. 102 -105.

Jongh Rossel, E. de (1982), *Florilegium: poesía última española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Lafarque, A. (2013), «¿Quién demonios es Luis Alberto de Cuenca?», *Litoral*, núm. 255, pp. 98-101.

Lanz, J. J. (1990), «La poesía de Luis Alberto de Cuenca o el loco amor», *Reverso*, núm. 2, pp. 97-100.

Lanz, J. J. (1991), *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Córdoba, Trayectoria Navegantes.

Lanz, J. J. (1998), «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», en *Ludismo e intertextualidad en la lírica Española moderna: artículos presentados en el Simposio celebrado en Birmingham en octubre de 1996 y organizado conjuntamente por el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Birmingham y los Institutos Cervantes de Londres, Leeds y Manchester*, ed. Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, pp 136-167.

Lanz, J. J. (2012), «Sol poniente: *El reino blanco*, de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm 792, 2012.

Lanz, J. J. (2016), «Pautas para una poética», en L.A. de Cuenca, *Poesía 1976-1996*, ed. Juan José Lanz, Madrid, pp. 12-141.

Lara, M (2006), «Amor sin barreras (buceando con una escafandra como lupa)» en L. A. de Cuenca, *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor*, ed. M. Lara, Sevilla, Renacimiento, pp. 11-26.

Lara, M. (2013), «El secreto de las mujeres en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Litoral*, núm. 255, pp. 124-129.

Letrán, J. (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.

Letrán, J. (2008), «Introducción» en L.A. de Cuenca, *Antología poética*, ed. Javier Letrán, Madrid, Castalia, pp. 17-54.

Letrán, J (2013), «El temblor inútil y hermoso: en torno a la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Litoral*, núm 255, pp. 19-25.

Levi-Strauss, C. (1969), *Mitologías. Lo crudo y lo cocido*, trad. Juan Almela, México, Fondo de Cultura Económica.

Litvak, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.

Lyotard, J. F. (1987), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.

Mardones, J. M. (1988), *Postmodernidad y cristianismo*, Santander, Sal Terrae.

Martínez, L. M. (2017), «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca». *Minerva. Revista de Filología Clásica*, núm. 30, pp. 341-364.

Martínez Mesanza, J. (1986), «Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Zarza Rosa*, núm. 7, pp. 21-35.

Marzal, C. (1991-1992), «Un apunte de crítica hidráulica» *Poesía en el Campus. Revista Oral de Poesía*, núm. 20, pp. 11-12.

Masoliver Ródenas, J. A. (1986), «Luis Alberto de Cuenca: Historia de un egocidio. (Reseña de *La caja de plata*)», *Hora de Poesía*, núm. 43, pp 75-80.

Mayoral, C. (2017), «Poesía en tiempos de internet. Una conversación con Luis Alberto de Cuenca» en *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, núm 164, pp 34-56.

- Munárriz, M. (1993), *Últimos veinte años de poesía española: un repaso a la lírica más reciente: 1970-1990*, Oviedo, Ayuntamiento.
- Muñoz, J. (1986), «Inventario Provisional. Modernos Postmodernos Antimodernos», *Revista de Occidente*, núm 66, pp. 5-22.
- Nietzsche, F. (2000), *El libro del filósofo; seguido de Retórica y lenguaje*, Madrid, Taurus.
- Paz, O. (1994), «Los hijos del limo» en *Obras completas. La casa de la presencia*, Barcelona, Círculo de lectores, pp. 127-194.
- Platón, (1991), *El banquete. Fedón. Fedro*, ed. Luis Gil, Barcelona, Editorial Labor.
- Pollock, G. (2003), *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Nueva York, Routledge Classics.
- Prada, M. de (2011), «La vida en llamas», *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Neverland Ediciones, pp. 46-47.
- Praz, M. (1969), *La carne, la muerte y el diablo: en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila.
- Prieto de Paula, A. L. y Langa Pizarro, M. (2007), *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*, Madrid, Castalia.
- Rey, A. (2013), «Poesía y mujeres. Lope de Vega y Luis Alberto de Cuenca», *Litoral*, núm. 255, pp. 118-123.
- Rico, F. (2000), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, primer suplemento.
- Rougémont, D. de (1993), *El amor y Occidente*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Kairós.
- Saussure, F. (1945), *Curso de lingüística general*, trad. y ed. de Amado Alonso, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Scarano, L. (2000), *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina.

Steiner, G. (1977), «El Gran Ennui», en *El castillo de Barbazul*, trad. Hernando Valencia Goelkel, Madrid, Guadarrama, pp. 9-30.

Suárez Martínez, L. M. (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Valle-Inclán, R. M^a. del (1972), *La cara de Dios*, pról. D. García Sabell, Madrid, Taurus.

Vega, F. L. de (2013), *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

ANEXOS

ANIVERSARIO

No siento que te fueras cuando te fuiste - todas
se marchan de mi vida, más tarde o más temprano -,
sino que sigas yéndote cada vez que me acuerdo
que no estás conmigo, que es, por ejemplo, ahora.
Siento que la película de tu partida sea
un tema recurrente de mi imaginación
y que no haya en el mundo mezcla química
capaz de transportarme al olvido,
donde tú no te vas.

EL PRISIONERO

Hace tiempo que vivo en una casa
sin puerta ni ventanas. Me cortaron
por imago la luz, y no funcionan
los electrodomésticos. Si suena
El teléfono, pienso que no es nadie
y evito descolgarlo. Algunas veces
Me cansa tanta paz, y me pregunto
si algún día podré cambiar de casa.

EN EL SUPERMERCADO

Cualquier lugar es bueno para el odio,
hasta el supermercado. «¿Por qué compras
esto en lugar de aquello? ¿Estás de oferta
o qué? ¿Crees que soy tonto y que no oigo
las cosas que te dice el pescadero?

Me aburro. No te aguanto. No te olvides
la botella de ginebra. ¡Ah, no,
déjate de comida preparada!
Aprende a cocinar como mi madre.»
«Cuando tú aprendas a comerme el coño.»

HAMMURABI

Las chicas como tú se ríen en las barbas
del mismísimo Hammurabi.

«Ojo por ojo
y diente por diente»
(lo hizo escribir en Babilonia,
hace cuatro mil años).

Las chicas como tú responden
al amor con desdén
y al desdén con amor.
Por fastidiar a Hammurabi.

INSOMNIO

La vida dura demasiado poco.
No da tiempo a hacer nada. No hay manera
de reunir los suficientes días
para enterarte de algo. Te levantas,
abrazas a tu novia, desayunas,
trabajas, comes, duermes, vas al cine,
y ni siquiera tienes un momento
para leer a Séneca y creerte
que todo tiene arreglo en este mundo.

La vida es un instante. No me explico
por qué esta noche no se acaba nunca

LA CENICIENTA

La vida no es gran cosa, pero piensas
que es peor el olvido, de manera
que te muerdes los labios con los dientes
hasta que brota sangre y te pellizcas
lo más fuerte que puedes. Todo inútil.
El cloroformo invade tu cerebro
y comienza a sumirte en un nirvana
parecido a la muerte, mientras caes
de bruces ensuciando la moqueta.
Tu última visión antes del sueño
son unos zapatitos de cristal
pateándote los riñones.

LA MALTRATADA

Tengo sed. Me has quitado las praderas del norte,
regadas por arroyos de respeto y cariño.
Tengo frío. Te has ido con el sur de mi alcoba,
dejándome las huellas de tu hielo en mi cuerpo.
No sé qué hacer. La vida me parece una tumba
donde me has enterrado viva, una oscuridad
irrespirable, un túnel sin salida, una muerte
prolongada, el vacío, la ausencia, el desamparo.
Me siento tan vencida por tu odio, tan débil,
tan aterrorizada y tan inexistente,
que no puedo llorar, ni llamar por teléfono
a mis padres (que acaso me dirían: “Aguanta,
que por algo naciste mujer”), ni hacerle señas

a la vecina desde la ventana. Me quedo
acurrucada en un rincón del dormitorio
esperando que vuelvas y sigas arrasando
con gestos de desprecio, con golpes y con gritos
aquel campo de amor que cultivamos juntos.

LA MÁQUINA DE AMAR

Qué habrá venido el juez a hacer aquí.
Qué hace el irreprochable magistrado
en una habitación donde se acaba
de inaugurar la máquina de amar,
la sofisticada aportación
de la ciencia al servicio del placer.
Qué pinta el juez aquí, con la cabeza
bajo las nalgas de esa jovencita,
mientras giran y giran las mil ruedas
del aparato para darle gusto
y conseguir que olvide los reveses
de una existencia proba y consagrada
a la justicia y a la humanidad.
este juez es un tuno. Tiene al chófer
esperando, en la puerta del burdel,
a que pare la máquina y su jefe
regrese a la rutina de la Audiencia
mucho más riguroso que hace un rato.
Este juez es un pillo. Lo conocen
todas las putas del burdel. Fue él
quien encargó la máquina a un discípulo
de Eiffel en la Alemania hitleriana,
fue él quien la pagó con fondos públicos
y quien la hizo instalar en el lugar
donde ahora se encuentra, ese lugar

que no se puede imaginar sin él.
Este juez se las sabe todas juntas.
Y le gustan las chicas depiladas
y con botas de espuelas de cowgirl,
Según ha revelado su analista
poco antes de largarse al mundo libre.

MAL DE AUSENCIA

Desde que tú te fuiste, no sabes qué despacio
pasa el tiempo en Madrid. He visto una película
que ha terminado apenas hace un siglo. No sabes
qué lento corre el mundo sin ti, novia lejana.

Mis amigos me dicen que vuelva a ser el mismo,
que pudre el corazón tanta melancolía,
que tu ausencia no vale tanta ansiedad inútil,
que parezco un ejemplo de subliteratura.

Pero tú te has llevado mi paz en tu maleta,
los hilos del teléfono, la calle en la que vivo.
Tú has mandado a mi casa tropas ecologistas
a saquear mi alma contaminada y triste.

Y, para colmo, sigo soñando con gigantes
y contigo, desnuda, besándoles las manos.
Con dioses a caballo que destruyen Europa
y cautiva te guardan hasta que yo esté muerto.

MIENTRAS LLEGA

Quédate tú el amor. Todo el amor.
Con su hoguera apagada por la lluvia
Del tiempo. Con su ruido imperceptible
Para el resto del mundo. Con su magia
Blanca o negra (según). Con aquel roto
Amor, desvencijado amor sin muelles,
Como un viejo sofá. Siéntate en él
A esperar a la muerte. Mientras llega,
Déjate devorar por los recuerdos.

REMEDIA AMORIS

Fue una idea malísima lo de volver a vernos.
No hicimos otra cosa que intercambiar insultos
y reprocharnos viejas y sórdidas historias.
Luego te fuiste, dando un sonoro portazo,
y yo me quedé solo, tan furioso y tan solo
que no supe qué hacer salvo desesperarme.
Bebí entonces. Bebí como los escritores
malditos de hace un siglo, como los marineros,
y borracho vagué por la casa desierta,
cansado de vivir, buscándote en la sombra
para echarte la culpa por haberte marchado.
Primero una botella, luego dos, y de pronto
me puse tan enfermo que conseguí olvidarte

SONETO DEL AMOR DE OSCURO

La otra noche, después de la movida,
en la mesa de siempre me encontraste
y, sin mediar palabra, me quitaste
no sé si la cartera o si la vida.

Recuerdo la emoción de tu venida
y, luego, nada más. ¡Dulce contraste,
recordar el amor que me dejaste
y olvidar el tamaño de la herida!

Muerto o vivo, si quieres más dinero,
date una vuelta por la lencería
y salpica tu piel de seda oscura.

Que voy a regalarte el mundo entero
si me asaltas de negro, vida mía,
y me invaden tu noche y tu locura.

SUSPIRO

Éramos otra vez los dos primeros
habitantes del mundo, y no sabíamos
qué hacer con tanto amor.
¿Por cuánto tiempo? Qué más da. Un minuto,
varias horas, un día. No se mide
fácilmente la magia del deseo
consultando el reloj.
Pero sabemos que su vida es corta,
breve como el suspiro
que te dedico hoy.

ATARAXIA

Tumbado al sol,
oyendo como late
tu corazón.

BALMORAL

Se nos salía
El amor por el Borde
de nuestras copas

CADENA PERPETUA

Cortaron el silencio con suspiros, jadeos,
Susurros de la ropa al caer por el suelo.

Se dijeron palabras que nunca se habían dicho,
Palabras enemigas del tiempo y del olvido.

Y fueron cuidadosos, y atentos, y sensibles
El uno con el otro, y se sintieron libres

En su mutua cadena perpetua de caricias,
Tan libres como nunca lo fueron en su vida.

Y, de repente, el mundo se eclipsó para ellos
durante un breve instante que les pareció eterno.

CONTIGO

Viajar a Marte
O al cuarto de la planta.
Pero contigo.

DNA

DNA o ADN, poco importa
si en castellano o en inglés: el caso
es que me muero por tus proteínas,
por tus aminoácidos, por todo
lo que fuiste una vez, cuando tus padres
vinieron de cenar algo achispados
y, después de tirar de la cadena,
hicieron una nueva con tu nombre,
con tus curvas y con tus fantasías.
Dame una foto de tu DNA
tamaño DNI, que me retuerzo
de ganas de mirarla a todas horas.

EL ABRAZO

Me dio un abrazo corto, pero intenso,
de esa clase de abrazo que se siente
hasta en las uñas de los pies, un salto
mortal hacia la vida, una caricia
incandescente de esas que no duran
pero que queman, algo repentino
y fugaz, un abrazo que podría
darse sin brazos, porque pertenece
a la categoría del conjuro
y no a la escala de los achuchones.
Recibir un abrazo así, de cuando
en cuando, es una prueba irrefutable

de que la vida a veces te regala
argumentos contra la soledad.

EL DESAYUNO

Me gustas cuando dices tonterías,
cuando metes la pata, cuando mientes,
cuando te vas de compras con tu madre
y llego tarde al cine por tu culpa.
Me gustas más cuando es mi cumpleaños
y me cubres de besos y de tartas,
o cuando eres feliz y se te nota,
o cuando eres genial con una frase
que lo resume todo, o cuando ríes
(tu risa es una ducha en el infierno),
o cuando me perdonas un olvido.
Pero aún me gustas más, tanto que casi
no puedo resistir lo que me gustas,
cuando, llena de vida, te despiertas
y lo primero que haces es decirme:
«Tengo un hambre feroz esta mañana.
Voy a empezar contigo el desayuno».

EL IMBÉCIL

Era una criatura detestable
en el plano moral, un ser abyecto,
una abominación lovecraftiana.
No era tampoco guapa, ni atractiva,
ni graciosa, ni joven, ni simpática.
Era un montón perverso de basura.
Pues fuiste tan imbécil que por ella

dejaste a la que amabas y vendiste
tu alma en los bazares de la noche.

EL OLVIDO

La olvidé. Por completo. Para siempre
(o eso creía entonces). Me cruzaba
con ella por la calle y no era ella
quien se paraba ante un escaparate
de ropa deportiva, no era ella
quien compraba el periódico en un quiosco
y se perdía entre la muchedumbre.
Como si hubiera muerto. No era ella.
Su nombre era el de todas las mujeres.

NOCTURNO

Apagaste las luces y encendiste la noche.
Cerraste las ventanas y abriste tu vestido.
Olía a flor mojada. Desde un país sin límites
me miraban tus ojos en la sombra infinita.

¿Y a qué olían tus ojos? ¿Qué perfume de oro
y de agua limpia y pura brotaba de tus párpados?
¿Qué invisible temblor de cristales de fuego
agitaba la seda lunar de tus pupilas?

Recamaste la almohada con hilos de azabache.
Tejiste sobre el sueño un velo de blancura.
Eras la rosa pálida tiñéndose de rojo,
la rosa del veneno que devuelve la vida.

La blusa, el abanico, una pluma violeta,
el broche con la perla y el diamante en el pecho.
Todo abierto y en paz, transparente y oscuro,
sin dolor, navegando rumbo a tus manos frías.

PELIGROSA

«¿Qué es más, un inspector o un comisario?».
Lo o distraída, desde lejos.
Se lo expliqué. Siguíó: «¿Por qué no tiemblas?»
Yo soy más peligrosa que esos tipos».
No sabía qué hacer. Quería irme.
Largarme a conducir por un sembrado.
Devolver la licencia. Suicidarme.
Pero no me marché. Busqué sus ojos
y le cerré la boca con un beso.

PIENSO EN TI

Los amantes se piensan. Cada uno
piensa que piensa más en su pareja
que su pareja en él. Están centrados
en su oficio pensante y no perciben
los hilos invisibles con que el miedo
va enredando sus mutuas reflexiones
y matando su amor. Sólo el olvido
podría rescatarlos de la duda,
pero no están dispuestos a olvidarse.

PUERTA ABIERTA

«¿Te gusta mi corpiño?». (Aquel corpiño

y un antifaz de raso eran sus únicas
concesiones al lobby de la tela).
«¿Te gusta mi perfume?». (Aquel perfume
derretía el cerebro como el polvo
blanco de la novela de Arthur Machen
y no dejaba sana una neurona).
«¿Qué es lo que más te gusta de mi cuerpo?».
(Díganme que podría responder
a una pregunta tan abstracta). «Cómeme».
(Y me puse, sin más, a la tarea).

STAR WARS

Hace ya tanto tiempo que no puedo acordarme,
pero sé que ocurrió. No sé dónde. En galaxias
improbables, difusas. Acaso en mi cerebro
tan sólo. No recuerdo ni el tiempo ni el lugar,
pero pasó. Las cosas importantes que pasan
parecen no pasar. Una chica muy pálida
venía de algún astro a jugar en tu sueño
contigo: era tu amiga, la que se fue de viaje
por el cielo, y volvía para no abandonarte
nunca más. Sonreía como una aparición
surgida de las páginas de una novela gótica
y, a la vez, como un hada de los hermanos Grimm.
Se hacía llamar Leia en nuestros juegos. Leia
Organa, para ser más precisos. Un nombre
que sonaba a romance galáctico, a balada
espacial, a cantar de gesta del futuro.
Un nombre que sabía a chicle americano
y a bolsa de patatas fritas en el descanso
de una doble sesión de cine, y a caricias
desmañadas, y a celos, y a promesas de amor.

Hace ya tanto tiempo que no puedo acordarme,
pero sé que ocurrió. Y sé que a la princesa
Leia irán dirigidas mis últimas palabras
cuando la luz se apague, y que repetiré
su nombre en mi agonía (como si Ella tuviese
un nombre) antes de hundirme en la noche total

TATTOO

No se me olvida:
Voy a hacerme un tatuaje
Con tu sonrisa.

TU MUSA

Convéncete primero de que le caes simpático,
de que lo pasa bien cuando sale contigo.
Llévala a casa luego, sírvele un par de copas
y, en un momento dado, mordisqueale el cuello.
Unas veces querrá pasar al dormitorio,
otras alegarán una indisposición
y otras te contará su vida por entregas.
Muéstrale en cada caso la dosis de cariño
que te pidan sus ojos. Sé generoso siempre.
Trata de conservarla como sea a tu lado.
Sin ella, sin tu musa, no eres nadie, poeta.

BÉBETELA

Dile cosas bonitas a tu novia:
«Tienes un cuerpo de reloj de arena

y un alma de película de Hawks.»
Díselo muy bajito, con tus labios
pegados a su oreja, sin que nadie
pueda escuchar lo que le estás diciendo
(a saber, que sus piernas son cohetes
dirigidos al centro de la tierra,
o que sus senos son la madriguera
de un cangrejo de mar, o que su espalda
es plata viva). Y cuando se lo crea
y comience a licuarse entre tus brazos,
no dudes ni un segundo:
bébetela.

VAMOS A SER FELICES

Vamos a ser felices un rato, vida mía,
aunque no haya motivos para serlo, y el mundo
sea un globo de gas letal, y nuestra historia
una cutre película de brujas y vampiros.
Felices porque sí, para que luego graben
en nuestra sepultura la siguiente leyenda:
"Aquí yacen los huesos de una mujer y un hombre
que, no se sabe cómo, lograron ser felices
diez minutos seguidos."

BELLA DURMIENTE

Ojos grapados.
Agujero del tiempo.
Caída libre.

CONTRA LAS CANCIONES DE OPÓSITOS

Me he pasado la vida conciliando contrarios.
Pensando: bien y mal no son tan diferentes,
si es muchas veces no, mi amiga es mi enemiga,
el placer duele tanto que parece dolor
y los días de fiesta son días de fastidio.
Me he pasado la vida tiritando en agosto
y muriendo de sed al lado de una fuente.
Pero esto se acabó. No quiero que la risa
se disfrace de llanto, ni que los besos hieran,
ni que la muerte salve, ni que el sol del verano
sea en el fondo sombra y el océano el desierto.
Quiero volver atrás, al tiempo en que las cosas
no eran tan complicadas, y el amor no era odio
y la nieve era nieve, y la paz y la guerra
eran palabras únicas, distintas, inequívocas,
y no la doble cara de un mismo aburrimiento.
Ya no quiero sudar rodeado de pingüinos.

CONVERSACIÓN

Cada vez que te hablo, otras palabras
escapan de mi boca, otras palabras.
No son mías. Proceden de otro sitio.
Me muerden en la lengua. Me hacen daño.
Tienen, como las lanzas de los héroes,
doble filo, y los labios se me rompen
a su contacto. Y cada vez que surgen
de dentro —o de muy lejos, o de nunca—,
me fluye de la boca un hilo tibio.

DE TANTO AMARTE Y TANTO NO QUERERTE

De tanto amarte y tanto no quererte
te has cansado de mí y de mis locuras
y le has prendido fuego a nuestra historia.
Tu ropa no perfuma ya la casa.
No queda una palabra de cariño
suspendida en el aire, ni una hebra
de azabache en la almohada. Sólo flores
secas entre las páginas del libro
de nuestro amor, y cálices de angustia,
y un delirio de sombras en la calle.

EIS HEAUTÓN

Déjame envenenarte con palabras
que te hielan la sangre o te devoren
el corazón, palabras asesinas
que no conozcan la piedad, palabras
que se arrodillen ante tu soberbia
y finjan adorarte mientras urden
revoluciones contra ti, motines
que acaben arrojando por la borda
el bosque en llamas de tus fantasías.

EL FANTASMA

Se pasaba las noches de su muerte
Arrastrando cadenas por el lóbrego
Caserón que le fuera destinado.
Al despuntar el alba, se dormía,
Hecho un ovillo con su propia sábana.
Todos habían muerto ya: sus padres,

Las mujeres que amó cuando era joven
Y la que envejeció con él, los dioses
De su infancia, los viejos camaradas.
Qué habría sido de ellos. En qué mundo
Asustarían a la gente.
Cuándo volvería a abrazarlos, aunque fuese
Muerto, de noche y con aquella facha.

EL FANTASMA DE RITA

Cómeme y, con mi cuerpo en tu boca,
hazte mucho más grande
o infinitamente más pequeña.
Envuélveme en tu pecho.
Bésame.
Pero nunca me digas la verdad.
Nunca me digas: «Estoy muerta.
no abrazas más que un sueño»

EL HÉROE

Vivió. Murió.
Supo ser nadie y todos
Al mismo tiempo.

EL TATUAJE

Llevabas un tatuaje en la barriga
con la frase siguiente: " La verdad
es inútil." De noche y con dos copas
de más, todo tatuaje tiene morbo,
y éste, además, tenía mucha miga.
Besé con avidez el aforismo,

y las letras se fueron diluyendo
en mi boca despacio, dulcemente,
como perlas disueltas en champán "

EN EL BAR

-Ponme dos whiskies dobles. Y deprisa.
-Esa no es forma de beber, amigo.
Tú no eres de esos tipos.
- ¿Quién soy yo?
-Tú eres un caballero.
(Y lo decía en serio).
-Te equivocas. Yo soy un sinvergüenza.
-Un sinvergüenza es alguien que no sabe lo que es.
Si un tipo sabe que es un sinvergüenza, deja de serlo.
(Y piso los dos whiskies dobles sobre la barra).
-Tú sí que eres un caballero, amigo mío.
¡A tu salud!

ENCUENTRO

Que se fundían, te lo digo yo,
las luces a su paso, te lo juro
como si fuera el Sol. Que te quedabas
patidifuso cuando aparecía,
sin pronunciar palabra, boquiabierto,
y luego ella venía, con su porte
de diosa antigua, y te decía: "¡Hola!",
y el mundo se encendía de repente,
y se encendían todos tus sentidos,
y le decías: "¡Hola!", y tu saludo
te quemaba los labios, y os mirabais
como si Dios (que entonces existía)

os hubiese encargado a ti y a ella
cortar la cinta de inauguración
del planeta. Que aquello fue increíble,
pero fue todavía más tremendo
cuando dijiste: "Amor, ¿qué te apetece?",
y ella dijo: "Pues eso: amor; sin hielo",
y te quedaste mudo por un rato,
mirándola a los ojos, degustando
el panorama de lo que tenías
enfrente, de aquel cuerpo hecho de nube
y de carne a la vez, mezcla de hada
y de golden retriever, de aquel cuerpo
donde latía el corazón más puro
y aleteaba el alma más hermosa
que hubieras conocido nunca.

FE DE ERRATAS

Te mentí, vida mía. Donde dije
"te quiero", pon "te quiero con locura".
Donde dije "me muero por tus huesos",
quise decir "me muero por tu carne".
Donde dije "lo nuestro es para siempre",
debí decir "lo nuestro es donde nunca",
en un mundo en que no mueren las rosas,
en un mundo de fe, libre de erratas.

LA DROGA DE LA VIDA

Envenenándome, purificándome,
la droga de la vida circulaba
por mis venas, camino de la noche.
Fuera, un rojo crepúsculo teñía
de sangre el horizonte, y las estrellas
pugnaban por nacer, como puntitos
de sutura en la red del firmamento.
dentro de mí voraz y licenciosa,
la droga de la vida me mataba.

LA HUIDA A EGIPTO

Le pagaba para que me matase,
y se ha largado al Sur. Todas se marchan.
Aceptan flores, cheques y mentiras.
Se comprometen a matarme. Dicen:
“No verás el otoño. Te lo juro.”
Y se van antes de la primavera.
También ésta se ha ido. Con un mapa
de Egipto y con las llaves de mi coche.
Quiera Dios que los vientos no conduzcan
su nave a puerto. Que una lluvia roja
le queme el corazón, si es que lo tiene.
Que nunca llegue a Egipto esa maldita.

LA LLAMADA

La noche había sido muy larga y muy oscura.
Quería oír tu voz. Que tus dulces palabras
me trajeran un poco de calma. Que el cariño
que sentías por mí viajara por teléfono
hacia mi corazón maltrecho y derrotado.
Quería oír tu voz y oír la de tu amante.

LA VERDAD

La verdad es que no sé qué es la verdad,
y no puede ser bueno que no sepa
algo tan importante como eso.

La verdad es que si alguien va y me dice:
“Es muy sencillo, imbécil: la verdad
es esto o es lo otro o las dos cosas”,
me deja estupefacto. Y si pregunto
qué es la verdad en realidad, si esto,
si lo otro o si al tiempo las dos cosas,
mi informante contesta: “Eso depende”,
y, la verdad, me quedo como estaba.

LA MUJER DEL VAMPIRO

Para no verme triste, has dibujado
Mi rostro en los espejos de la casa,
Y has afilado minuciosamente
La estaca de madera que tú misma
Clavarás en mi pecho, atravesándome
El corazón.

ORIENTAL

Dame tu magia,
La alfombra voladora
de tus palabras.

POLITICAL INCORRECTNESS

Sé buena, dime cosas incorrectas
desde el punto de vista político. Un ejemplo:
que eres rubia. Otro ejemplo: que Occidente
no te parece un monstruo de barbarie
dedicado a la sórdida tarea
de cargarse el planeta. Otro: que el multi-
culturalismo es un nuevo fascismo,
sólo que más hortera, o que disfrutas
pegando a un pedagogo o a un psicólogo,
o que el Mediterráneo te horroriza.
Dime cosas que lleven a la hoguera
directamente, dime atrocidades
que cuestionen verdades absolutas
como: "No creo en la igualdad". O dime
cosas terribles como que me quieres
a pesar de que no soy de tu sexo,
que me quieres del todo, con locura,
para siempre, como querían antes
las hembras de la Tierra.

VAMPIRISMO

Y en tus ojos oscuros y sombríos
Se dibujó la llama del deseo,
Y entonces comprendí que no tenías
Un nombre, sino muchos, tan obscenos
Como difícilmente pronunciables,
Y te supe sin máscaras ni velos,
Más antigua que el mar y las estrellas,
Que los bosques, los mitos y los sueños,
Y tuve miedo, y encendí la luz,
Y vi unas marcas rojas en mi cuello.

ZOMBIES MIRONES

Los muertos se escaparon
Del cementerio
Para ver tus tacones
Y tu ligero.

Y vieron poco,
Porque los muertos, niña
No tienen ojos.

OTROS POEMAS MENCIONADOS EN EL ANÁLISIS

EL ASESINO

No hay ventanas por donde pueda escaparse el frío.
Tus venas lo retienen. Estás hinchada y rota.
La noche pone cerco a tu piel, y en tus ojos
El vacío dispone su estúpida carencia.
Mírame bien. Sacude las agujas de sombra
Que te ciegan. Dispara tus brazos a la vida.
He venido a por ti. Quiero fundir el hueso
De tu cuerpo. Vender al viento tus despojos.
Traigo un puñal de fuego para abrir tu garganta.
Quiero esta vez ser yo quien te mate, amor mío.

JEKYLL Y HYDE

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.