



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in

Lingue e letterature

europee,

americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**«Mi vida es un libro escrito por mujeres»:
la figura femenina en la poesía
de Luis Alberto de Cuenca**

Relatore

Prof. Adrián J. Sáez

Correlatrice

Prof.ssa Araceli Iravedra

Laureanda/o

Marika Magro

Matricola

853586

Anno Accademico

2019 / 2020

ÍNDICE

Catálogo femenino: introducción.....	3
1. Una vida entre los libros: la biografía literaria de Luis Alberto de Cuenca.....	6
2. La vida de la literatura: las mujeres de Luis Alberto de Cuenca.....	11
2.1. «La donna è mobile»: la evolución de la figura femenina en la poesía de Luis Alberto de Cuenca....	12
2.2. Radiografía de las mujeres de Luis Alberto de Cuenca: clasificación.....	17
2.3. Amor y familia: mujeres biográficas.....	25
2.4. De la Virgen al erotismo sáfico: mujeres históricas.....	40
2.5. Del mito al cómic: mujeres ficcionales	46
2.6. El yo lírico y sus mujeres: relaciones femeninas.....	62
2.7. A la <i>maniera</i> cuenquista: reescrituras y variaciones	80
3. «La mujer de las mil caras»: el eterno femenino y el ideal.....	89
3.1 «Cada mujer es todas las mujeres»: el eterno femenino.....	89
3.2 A la carta: la mujer de sus sueños.....	95
4. Un mosaico de mujeres: conclusiones.....	101
Bibliografía.....	104

CATÁLOGO FEMENINO:

INTRODUCCIÓN

La poesía de Luis Alberto de Cuenca ofrece un universo rico y abierto a todo tipo de público, satisfaciendo los gustos de cada posible lector, hasta llegar al corazón de los que consideran la poesía algo erudito y demasiado complicado. Por ello y por mucho más —que se irá descubriendo (o no) a lo largo del presente trabajo— ha sido objeto de numerosos estudios críticos, reseñas, antologías, entrevistas ... El aspecto que se ha trabajado más ampliamente es la intensa intertextualidad característica de sus poemas, comenzando por el artículo de Robin Fiddian (1993), que ofrece un análisis detallado del poema «Julia» que abre *El otro sueño* (1987) y su diálogo con Bécquer centrándose en el papel de la reescritura, uno de los procedimientos intertextuales más presentes en la poesía cuenquista. Este trabajo prepara el terreno a los numerosos estudios sobre el tema de críticos como Juan José Lanz (2000, 2006, 2009, 2011a, 2011b, 2018 y 2019), Javier Letrán (2003 y 2005) y Adrián J. Sáez (2018, 2019c, 2019d), este último en colaboración también con Antonio Sánchez Jiménez (2020a y 2020b). Por otro lado, Javier Gómez-Montero (1994) se ha ocupado de estudiar por primera vez la naturaleza postmoderna de la obra luisalbertiana, indicando algunos rasgos y centrándose sobre todo en la práctica paródica; posteriormente, Letrán (2005) ha tratado ampliamente sobre la postmodernidad de la poesía de Luis Alberto de Cuenca y, más adelante, su evolución poética en el prólogo a una *Antología poética* (2008) anotada en la que reúne una serie de textos desde *Los retratos* (1971) hasta *La vida en llamas* (2006).

Una obra reciente que atiende casi todas las facetas del poeta madrileño es *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (Sáez, 2018), la cual reúne una serie de estudios sobre los aspectos principales que caracterizan su poesía: la afición por el cine (Bagué Quílez, 2018), la presencia de la historia (Díez de Revenga, 2018), la evocación de Safo como representación del amor (Logroño Carrascosa, 2018), la pasión por la ciencia ficción (Martínez, 2018) y por el haiku japonés (Martínez Fernández, 2018), la importancia de la religión católica (Núñez Díaz, 2018), la presencia constante de la pintura y las otras artes (Sáez, 2018), su relación con Lope de Vega (Sánchez Jiménez, 2018) hasta incluir también la música (Llamas Martínez, 2018).

A pesar de que la figura femenina sea una presencia constante en la poética cuenquista, hasta ahora no se cuenta con un estudio integrador sobre ella. Se ha reconocido la importancia de Rita Macau, la primera novia del poeta, muerta a los diecinueve años, que se convierte en musa y destinataria de varias obras y poemas (Peña Rodríguez, 2009 y 2016). Sucesivamente, por su relación con la mujer, la temática amorosa

ha sido tratada por Cantizani (2013) en el prólogo a la antología *Su nombre era el de todas las mujeres*; mientras que, junto con Rita, se ha subrayado la importancia de las mujeres de la vida del poeta (Genoveva, Julia y la actual esposa, Alicia) como clave de organización poética (Olay Valdés, 2017). Pero es el estudio de Strazza (en prensa), donde se presta una mayor atención a la mujer, no obstante se presenta como objeto de deseo y no como sujeto activo de su poética.

Resulta evidente en este panorama crítico sobre la poesía de Luis Alberto de Cuenca que falta un análisis más profundo y abarcador de la presencia de la mujer, del rol que asume (pasivo en algunas ocasiones, pero, sobre todo activo, como se tratará de demostrar) y de la relación que establece con el locutor poético, el cual a veces es trasunto del poeta mismo y de su experiencia personal y otras no. Este estudio pretende, así pues, analizar la figura femenina luisalbertiana partiendo de la primera etapa poética, pero sobre todo centrándose en la segunda porque, al ser más cercana a su vida personal, presenta un tipo de mujer que el lector puede identificar con la que vive cada día en su realidad o en su sueño.

Así, después de presentar la biografía literaria de Luis Alberto de Cuenca en el primer capítulo de este trabajo, a partir del segundo se quiere poner la atención en la evolución de la figura femenina en la poesía cuenquista y, posteriormente, en las tipologías de mujeres que el lector puede encontrar, las cuales se han clasificado según cuatro criterios: la vida personal del poeta, sus pasiones y aficiones, la relación entre el yo poético y la figura femenina y la reescritura y variación de mitos, poemas y cuentos (tradicionales y de hadas) de artistas admirados por Luis Alberto de Cuenca donde es protagonista la mujer, a partir de una selección de ejemplos significativos que se comentan en detalle dentro del panorama general; finalmente, en el tercer capítulo, y después de haber analizado el repertorio mencionado, se pretende ilustrar el concepto de eterno femenino y el ideal de mujer según Luis Alberto de Cuenca —si existe. Sobre todo, se quiere poner la atención sobre la importancia y el rol de la mujer en la vida personal del autor y, por consiguiente, en la del locutor poético.

Para concluir, resulta fundamental subrayar que el presente estudio sobre la mujer no se quiere identificar con el punto de vista feminista. En las últimas décadas, el feminismo se ha convertido en un movimiento muy intenso y presente en la sociedad española y en general europea, reivindicando la posición de la mujer en ámbito familiar, social y también literario. Se han llevado a cabo numerosas investigaciones a cargo de especialistas feministas, entre las que hay que destacar a la filósofa italiana Rosi Braidotti, una de las pioneras de los estudios de género en Europa, que se ocupa de la posición de la mujer en la etapa postmoderna en su obra *The Posthuman* (2013); y a la profesora e investigadora holandesa Rosemarie Buikema (2014), presente en *Everyday Feminist Research Praxis: Doing Gender in the Netherlands*, volumen que intenta ofrecer perspectivas innovadoras para organizar y otorgar el poder también a las mujeres en la sociedad que estamos viviendo. Por otra parte, son muy voluminosos los estudios que, desde la perspectiva de género, ha

generado el hispanismo filológico, aunque estos se orientan a evaluar o a rescatar la obra literaria de mujeres escritoras mucho antes que a explorar el lugar y el tratamiento que se otorga a la mujer en la obra de escritores varones. De cualquier modo, este estudio únicamente pretende ofrecer una panorámica de la presencia de la mujer en la poesía cuenquista, tomando como perspectiva central la experiencia personal y literaria del poeta, y, por esta razón, se encuentran mujeres idolatradas y acusadas, malas y salvadoras a la vez. Se trata de un abanico de facetas femeninas vividas por el yo poético que a veces se remiten a la experiencia del poeta y, otras, son inocentes homenajes a mujeres históricas o literarias que forman parte de sus gustos personales y aficiones.

1. UNA VIDA ENTRE LOS LIBROS:

LA BIOGRAFÍA LITERARIA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Luis Alberto de Cuenca, nacido en Madrid el 29 de diciembre de 1950, es filólogo clásico, traductor, poeta e investigador. Es profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y presidente del Real Patronato de la Biblioteca Nacional, de la cual fue director desde 1996 hasta 2000. Además, ha sido Secretario de Estado de Cultura de 2000 a 2004. Ha obtenido numerosos premios por sus obras literarias y traducciones: el Premio de Poesía Puente Cultural por su primera obra *Los retratos*, en 1971; en 1986, el Premio de la Crítica por *La caja de plata*; en 1989, el Premio Nacional de Traducción por su versión del anónimo *Cantar de Valtario*; en 2005, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla por la obra *La vida en llamas*, que ve la luz un año más tarde, cuando recibe el Premio de Literatura de la Comunidad de Madrid por la totalidad de su obra poética. En 2013 recibe el Premio «Julián Marías» de Investigación de Humanidades y, en 2015, el Premio Nacional de Poesía por su obra *Cuaderno de vacaciones*, publicada en 2014.

Luis Alberto de Cuenca es uno de los poetas españoles contemporáneos más interesantes y destacables, primero por una ejemplar trayectoria poética que evoluciona desde una estética culturalista y esteticista hasta una poesía de carácter experiencial que pretende (y lo consigue) acercarse a sus fieles lectores. En segundo lugar, porque su poesía es capaz de atraer la atención de los lectores que no están acostumbrados a leer poesía y la conciben como un género impenetrable y elitista; él mismo, en conversación con Eire (2005: 86), declara: «lo que ocurre es que yo no escribo para los habituales lectores de poesía. Escribo incluso para gente que no ha leído poemas en su vida».

La obra que inaugura la trayectoria poética cuenquista es *Los retratos* (1971), inscrita dentro de la vertiente novísima de la Generación del 68 (los también denominados poetas «venecianos»), un conjunto de autores nacidos entre 1939 y 1953 que pretende romper con la poesía social y realista dominante en los años 50 y parte de los 60. Desean experimentar y, por esta razón, optan por el esteticismo, el irrealismo, el hermetismo y la versificación polimétrica (los escritores alternan el verso trisílabo y el soneto, el poema en prosa, los versos heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos y otros). Su fin es la búsqueda de la belleza a través de un culturalismo excesivo y el rechazo del intimismo confesional.

En este sentido, en la contracubierta de su primer libro, el poeta declara afanarse en «la búsqueda de la belleza a través de lo demás» y en «la ruptura definitiva con el propio yo del poeta»: es decir, el sujeto poético se reduce al yo textual, cuya existencia se realiza en el acto de escritura, o sea, en el texto. El mismo Luis Alberto de Cuenca afirma en una entrevista que era la suya una generación «proclive al decadentismo, al

esteticismo y al culturalismo, y a los *mass media*, el cine y los tebeos. Gente como Ezra Pound, Saint-John Perse, Cavafis, T. S. Eliot o los surrealistas franceses oficiaban como maestros inmediatos de nuestros desatinos, que aspiraban al cosmopolitismo» (Cuenca, 2005: 24). En su caso personal, los poetas helenísticos tienen una gran importancia y, entre los españoles, señala a Juan-Eduardo Cirlot y Pere Gimferrer como sus grandes referentes.

Perseverando en esta línea poética, en 1972 Luis Alberto de Cuenca publicó *Elsinore*, y fue con la aparición de *Scholia*, en 1978, cuando se empieza a percibir un primer distanciamiento de la estética novísima; de hecho, el poeta (2005: 28) lo define como «un libro que ofició de puente entre el culturalismo inicial y una nueva *maniera* poética, más próxima a las formas clásicas y, al mismo tiempo, más “moderna” (digámoslo así) y desenvuelta». Si por un lado la obra presupone un principio de cambio poético —el culturalismo y el preciosismo verbal se atenúan y se introducen tres características esenciales de su poética futura: la narratividad, el humor y el gusto por el poema breve—, por el otro confirma «su concepción de la poesía como refinada mixtura de erudición y creatividad, de conocimiento y de placer lúdico y estético» (Letrán, 2008: 31). Los poemas se presentan como meras glosas de material cultural y literario preexistente, de manera que introduce en sus modos de composición poética la concepción de escritura como reescritura, rasgo que desarrollará a lo largo de toda su poesía futura, a partir de los años ochenta.

Posteriormente, en 1979 el poeta publicó un ensayo titulado «La generación del lenguaje»; es un texto muy significativo porque establece la intención de cambio poético que ya se había percibido en su última obra, *Scholia*. Luis Alberto de Cuenca analiza las características del grupo nuclear de la Generación del 68, esto es, de la estética novísima, censurando el abuso del culturalismo, del formalismo, el exceso de tecnicismos, y constatando que la mayoría de los poemas producto de esta estética constituyen una mera reproducción o reelaboración de algo que ya existía. Los novísimos pretendían huir de cualquier responsabilidad hacia la sociedad y hacia ellos mismos, y, por esta razón, la vivencia venía después y entendían la poesía únicamente como instrumento para divertirse y divertir, carente de cualquier utilidad social. Para entonces, el autor quiere alejarse de esta manera poética, considerada por él mismo como parte de una «etapa juvenil», y aspira a escribir una poesía más íntima y que exprese su mundo e historia personal. El poema que por excelencia simboliza este cambio poético es «Amour fou» (*La caja de plata*):

Los reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes.
Lo deciden un día, mientras los cortesanos
discuten sobre el rito de alguna ceremonia
que se olvidó y que debe regresar del olvido.
Los reyes se enamoran de sus hijas, las aman
con látigos de hielo, posesivos, feroces,
obscenos y terribles, agonizantes, locos.

Para que nadie pueda desposarlas, plantean
enigmas insolubles a cuantos pretendientes
aspiran a la mano de las princesas.
Nunca se vieron tantos príncipes degollados en vano.

Los reyes se aniquilan con sus hijas más jóvenes,
se rompen, se destrozan cada noche en la cama.
De día, ellas se alejan en las naves del sueño
y ellos dictan las leyes, solemnes y sombríos.

Con este poema se inauguran tanto el libro al que pertenece como la etapa de madurez de Luis Alberto de Cuenca, quien es perfectamente consciente de la importancia de este giro; de hecho, en una entrevista con Lanz afirma:

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 del «amor loco», interpretado desde una perspectiva folklórico-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 (en Letrán, 2008: 33).

Según estas palabras, el poema quiere rendir homenaje a la idea surrealista del «amor loco»; de hecho, el título de la composición remite al cuento autobiográfico *L'amour fou* (1937), del surrealista André Breton. Y, en efecto, el poema predica un amor desvinculado de las convenciones morales y de los tabúes dictados e impuestos por el ideal amoroso cristiano, lo mismo que se exaltaba en el surrealismo bretoniano. Además, se pueden identificar tres rasgos característicos y esenciales de su nueva poesía: primero, el furor de la pasión como temática central; segundo, el uso de la métrica isosilábica (utiliza sobre todo endecasílabos y alejandrinos) y, por último, el culturalismo convertido en inspiración o punto de partida, dado que la experiencia vital adquiere más importancia. El primer resultado de esta nueva etapa poética, definida por Letrán (2008: 52) como «clasicista posmoderna», se aprecia ya en la plaquette *Necrofilia* (1983), pero toma cuerpo a partir de la publicación de *La caja de plata*, donde el cambio poético se percibe en toda la obra a través de una serie de rasgos:

el de la recontextualización de la mitología clásica y, en general, de los mitos cultos en un ámbito urbano y cotidiano [...], el uso de un tono desenfadado al que contribuyen el humor y la ironía distanciadores y el aprovechamiento poético del lenguaje coloquial, la intensificación de la narratividad y la incorporación de lo anecdótico, o el recurso a las series de alejandrinos y endecasílabos blancos como patrones métricos predominantes (Iravedra, 2016: 381).

Se trata de una poesía que el propio poeta define como «urbana», donde el protagonista es el yo poético que describe y cuenta sus experiencias y estados de ánimo. Por esta razón, en el libro se construye un camino poético y biográfico importante donde la vida real, literaria e intelectual toman forma en las tres secciones que lo constituyen: «El puente de la espada», «Serie negra» y «La brisa de la calle». El poemario siguiente, *El otro sueño* (1987), representa la continuación de la tercera y última parte del libro precedente, en la cual el yo poético consigue distanciarse del dolor gracias a recursos como el sueño, la fantasía y la restauración de la propia identidad perdida.

A continuación, en los años noventa, el poeta publica dos obras que seguirán el hilo conductor de las dos anteriores: *El hacha y la rosa* (1993) es muy miscelánea desde el punto de vista temático y se puede notar, empezando por el título, una contraposición entre el dolor y la muerte, representados por el hacha, y la belleza y el amor, representados a su vez por la rosa; la obra se ha leído —entre otras interpretaciones— como una lucha contra la melancolía. Por su parte, *Por fuertes y fronteras* (1996) se relaciona con una profunda crisis personal y puede considerarse como «un manifiesto poético de resistencia y de afirmación vital, como una conmovedora crónica de la desazón y de la búsqueda de los remedios, casi siempre efímeros y relativamente eficaces, para curarla» (Letrán, 2008: 37). Entrando ya en el siglo XXI, Cuenca da a la luz obras como *Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006), *El reino blanco* (2010), *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018): en las dos primeras se percibe una vuelta a la temática del amor, a veces en clave erótica, y «una resurrección alegre» (Sáez, 2020: 14) de lo que fue el dolor que se percibe en el poemario precedente; mientras que las tres últimas son la confirmación de sus pensamientos, de sus convicciones y percepciones de la vida: el paso del tiempo y el acercamiento a la vejez son temáticas recurrentes.

Esta poesía de la etapa de plenitud de Luis Alberto de Cuenca se define también como «poesía de línea clara», marbete que viene del mundo de los cómics (a partir de las aventuras de *Tintín* escritas y dibujadas por Hergé), al cual el poeta es muy aficionado. Se trata de un tipo de poesía comunicativa y más sincera en la que entra todo su mundo, de las lecturas más importantes a los sueños, los recuerdos y las reflexiones sobre su propia poesía. De hecho, él mismo afirma: «El concepto que valoro más a la hora de escribir poesía es la sinceridad. [...] Pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada de la claridad. Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad, claridad, técnica y sensibilidad de donde surge la emoción poética» (Cuenca, 1999: 163-164). Y así lo ha visto, en efecto, la crítica: Díez de Revenga (2018: 55) defiende esta claridad como rasgo inconfundible de la poesía cuenquista; por otro lado, Olay Valdés (2017: 16) define la nueva etapa luisalbertiana de la siguiente manera: «clasicismo formal que no desoye los procedimientos de vanguardia, sentido del humor y arrebatos apasionados como fondo sustancial de sus poemas, celebración y elegía, conversacionalismo y culturalismo, realismo y afección por el mundo de la *fantasy*». La narrativa

junto con un estilo mucho más coloquial e informal, el humor y el autobiografismo son características esenciales de esta etapa, pero hay que tener en cuenta que no se trata de un tipo de literatura exactamente confesional, dado que el autor utiliza recursos distanciadores como la ironía, la hipérbole, el enmascaramiento del yo a través del monólogo dramático o la reescritura de poemas y cuentos tradicionales o de hadas. Además, el culturalismo y el eclecticismo no desaparecen, solamente los reinventa, pasan «de ser la razón primera del poema a convertirse en inspiración, punto de partida, apoyatura o recurso del mismo» (Letrán, 2008: 33-34), dejando la supremacía a la experiencia vital.

A continuación, se va a examinar el desarrollo de la figura femenina empezando por la primera etapa poética, para después detenerse en la segunda y analizar con atención los varios tipos femeninos que ofrece Luis Alberto de Cuenca.

2. LA VIDA DE LA LITERATURA: LAS MUJERES DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

El panorama sobre las mujeres de Luis Alberto de Cuenca es inmenso: desde su primer amor hasta figuras mitológicas y ficcionales hay sitio para cualquier tipo de figura femenina que asume un rol y una importancia significativa en la vida del poeta. Es curioso advertir cómo a lo largo de la experiencia poética cuenquista la mujer es una presencia constante, que asume cambios importantes y radicales, considerando las dos etapas literarias que se han introducido en el capítulo precedente.

Por lo tanto, antes de adentrarse en el parnaso femenino de Luis Alberto de Cuenca, se presenta un pequeño cuadro que trata de explicar cómo ha evolucionado la figura femenina a través de la primera etapa hasta llegar, en un segundo momento, al análisis completo de todas las mujeres presentes en la poesía postmoderna luisalbertiana. En efecto, con la publicación de *La caja de plata* aparecen figuras femeninas pertenecientes a la vida privada del poeta, es decir, su primera mujer Genoveva García-Alegre Sánchez, su segunda mujer Julia Barella Vigal y su actual esposa Alicia Mariño Espuelas; las tres, junto con Rita, representan los tres grandes amores de su vida —si no se consideran la madre Mercedes y la hija Inés. Cabe aquí subrayar que el estudio no se centrará en la poesía amorosa luisalbertiana, pero es importante tomarla en consideración a la hora de hablar y discutir sobre la presencia de la figura femenina en la poética cuenquista. Para Luis Alberto de Cuenca la mujer ha sido una figura importante e imprescindible desde su infancia, comenzando por la figura de la madre, que se une a una presencia espiritual y religiosa como la Virgen María, la cual le ayuda a adquirir aún más confianza en el sexo opuesto. Acercándose a la mitología, a la historia, a la literatura, al cine y a los cómics, Cuenca descubre mujeres que se convierten en presencias esenciales de su poesía y de su manera de concebir el mundo, como, por ejemplo, la Diosa blanca estudiada por Robert Graves (1992 [1948]), amante y madre a la vez; o la princesa Leia Organa de *Star Wars*, considerada su personaje fetiche favorito y por esto identificada con su mujer Alicia en el poema «A Alicia, disfrazada de Leia Organa». A estas se añaden la poetisa Safo, Helena de Troya, Nausícaa, la mujer vampiro, Sonja la Roja, Esmeralda la zíngara, etc., figuras femeninas que pertenecen, de una manera u otra, a la vida del poeta, siendo ellas presencias reales, divinidades o heroínas de los cómics y de las películas.

Como es evidente la pasión por el sexo femenino en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, se ha querido ofrecer una lista de estas mujeres, clasificándolas en diferentes tipologías (biográfica, histórica, ficcional, protagonista de reescrituras y/o variaciones), junto con un apartado final sobre las relaciones (se han

identificado cinco) que se establecen entre el locutor poético y la mujer que protagoniza —o no— las composiciones.

En fin, el abanico de figuras femeninas identificadas será clave para descubrir si Luis Alberto de Cuenca esconde un ideal femenino, «la mujer de sus sueños», que se pretende explorar en el capítulo que concluye el trabajo.

2.1. «LA DONNA È MOBILE»: LA EVOLUCIÓN DE LA FIGURA FEMENINA EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

A pesar de que este estudio se centrará en la segunda etapa poética del autor (por las razones comentadas en el capítulo precedente), hay que tener en cuenta que la mujer es una presencia esencial en la poesía de Luis Alberto de Cuenca desde los comienzos de su trayectoria, por lo que conviene decir algunas palabras sobre la figura femenina en sus inicios. Más en detalle, en los principios se trata más bien de una sombra, porque un acontecimiento marca muy intensamente su vida: la muerte prematura de Rita Macau, su primer amor (este tema se desarrollará más adelante). Su poemario inicial, *Los retratos*, está enteramente dedicado a la desaparición de su exnovia y, en general, toda su obra está impregnada del espíritu de la «amada muerta».

La mujer es, entonces, una figura constante y muy presente que, siguiendo la evolución de la poesía luisalbertiana, le acompaña y se transforma según los rasgos que caracterizan cada etapa poética. Durante la primera, que corresponde a las obras *Los retratos*, *Elsinore* y *Scholia*, en esta clase de poesía oscura, hermética y culturalista, el yo poético se esconde detrás de la historia, de los mitos, de las leyendas y de los cuentos tradicionales, no deja espacio para la expresión directa de sus sentimientos, sus emociones, los acontecimientos que le rodean y, si hay algo personal, está muy bien ocultado. Por consiguiente, las mujeres que se pueden encontrar en esta primera etapa son figuras mitológicas, históricas y literarias que pueden —o no— remitir a situaciones reales, por lo que puede resultar interesante analizar la presencia de la mujer en algunos poemas pertenecientes a esta etapa juvenil y observar cómo el autor la presenta, la describe y la idolatra.

Abre la lista el poema «Presencia de Aelís, celebrada por François Villon» (*Los retratos*):

una música vaga dibuja en tu contorno fragancias y vaivenes,
diosa de taracea posada en el diván caoba de los sueños yegua carmesí y
malva resucitas inmersa en rosas de algodón—
cohibiendo el horizonte con tu débil presencia resumida en el gesto
de todas las corolas talladas por la lluvia junto a la celosía de la muerte
sembrabas en el agua tu cintura sombría ebria de fugitivos
pétalos en la fuente del jardín imposible como núbiles príncipes

segando la cerviz de su deseo en la boca de vidrio de las redomas últimas
 estancias donde lirios entibian el dolor febles anocheceres
 y estatuas de ceniza presidiendo los rostros venerables
 de tus antepasados en albos corredores que no terminan nunca
 pabellones de caza con aromas rosados de crepúsculo
 lejanos caballeros amaneciendo apenas en tu alcoba
 espada y loto sacro tahalíes bordados en damasco y un fulgor en los ojos
 cautiva del destino álgido fuego helado en tus pupilas
 soñabas una copa donde bebiera Cristo desnudo en la recámara
 del templo de Artemisa en Éfeso la bella en un ocaso azul
 de bruma y de valquirias cuando François cantaba tu pecho de paloma
 y pudieras al fin *mourir de soif auprès* de la *fontaine*.

Ya desde el título se subraya el carácter culturalista del poema con la mención al poeta tardomedieval francés François Villon (ca. 1431-ca. 1463), así como el guiño intertextual directo del final («*mourir de soif auprès* de la *fontaine*», v. 19), tomado del poema «Balada del concurso de Blois» (*Poésies diverses*, 1458). Desde un punto de vista formal, destaca la ausencia de la puntuación y el uso de una métrica homogénea, ambas características típicas de la primera etapa poética cuenquista. Aelís, la amada de Villon, es una dama medieval representada en un diván contemporáneo, cuya belleza y delicadeza se exaltan a través de sinestesias («una música vaga dibuja en tu contorno fragancias y vaivenes», v. 1) y asociaciones con flores («rosas de algodón», «lirios que entibian el dolor», v. 3 y 9) y pájaros («pecho de paloma», v. 18). Es posible percibir una manifestación del erotismo, rasgo que, como se descubrirá a través de este estudio, caracteriza toda la poesía luisalbertiana, asociado, en la mayoría de los casos, a la figura femenina; en este poema el rasgo sexual se percibe cuando la protagonista se compara con una «yegua carmesí y malva» (vv. 1-2) y se hace referencia a unos caballeros amaneciendo en su alcoba. Letrán (2008: 277) encuentra en los príncipes que «están “segando la cerviz de su deseo en la boca de vidrio de las redomas últimas”» una «imagen de obvias connotaciones sexuales (la redoma invertida se asemeja al órgano reproductor femenino)». Este poema es un claro ejemplo de cómo la figura femenina se presenta en la poética juvenil de Luis Alberto de Cuenca remitiendo a otras identidades, lejanas e inalcanzables también para el mismo locutor poético, pero connotada de belleza y sensualidad. En efecto, la mujer está representada como objeto de veneración absoluta y el sujeto poético toma la voz del poeta francés, enmascarándose tras el personaje de Villon.

El segundo ejemplo es «Angélica en la isla del llanto» (*Elsinore*) y descubre a las claras su inspiración en Ariosto, padre del *Orlando furioso* (1516, con edición definitiva en 1532). El poema se inspira en el rapto de Angélica en la Isla del Llanto, en concreto, en los versos en los que se describe cómo el valeroso héroe Ruggiero, montado en su hipogrifo, avista a su amada desnuda y atada a una roca, a punto de ser devorada por el monstruo marino (canto X, estrofas 92-115). Con esta base, Luis Alberto de Cuenca configura un monólogo en el cual el héroe se dirige hacia su amada, exaltando su belleza: «Un destino alado te ofrezco, y

todo mi cuerpo / tiembla al verte tan hermosa» (vv. 31-33), «Angélica difusa, niebla pura, túnica enamorada en el espacio. Por / siempre, para siempre, en la Isla del Llanto, siempreviva de bronce / en las marmóreas logias de la muerte» (vv. 37-39). Asimismo, el poeta, al retratar Angélica, tiene otro modelo: la obra del pintor francés Ingres, *Roger délivrant Angélique* (1819)¹. Según lo que afirma Sáez (2018b: 275), la imagen de Angélica emana una fuerte sensualidad «que se hace presente mediante la enumeración de detalles lascivos (“el pecho del ámbar”, “labios sin fin ardiendo”, “el continente de tus senos”, etc.)» y que remite al cuadro, considerado ejemplo de «sublime pornografía». Tratándose de un sujeto textual creado y vivo solamente en el texto, espacio dedicado a la representación y la dramatización, la mujer representada remite al hipotexto y no aporta en su descripción y sensación nada personal, es simple sujeto poético creado para la situación que se quiere presentar:

Y parecía simple la distancia entre el pecho del ámbar y las
costas itálicas, cuando tu rostro soportaba el velo del espanto, tras
hialinos contornos de princesa escindida.
Sorprender, significar acaso, en el pomo risueño de la espada, el
activo veneno que trascendía bocas, labios sin fin ardiendo, no
cárceles doradas.

Pequeña mía, ¿qué dragón o jaspe, qué maleficio ignoto hay en
tu cuerpo? Un estéril aluvión de sedas heladas reposa en el
continente de tus senos. Marfil y seda turbia, vendaval ilusorio
del estío, antílopes de bruma dibujándote.

Triste espacio vivir, mueca perfecta, infamante lacerio. Multiplico
mi sed en los espejos. El día es un diamante furiosamente herido
por el mundo.

Vivías en los lagos. Apenas surgida de la espuma, náyade
silenciosa, traspasabas el muro delineando la calma de las aguas.
Existir, bruja lluvia en los párpados, sorda aspereza en las mejillas.

Un ilimitado corazón poblado de rigor, una voz encendida como
una antorcha en pasillos metálicos, una sentencia breve y
sustanciosa adornando el cabello del invierno.

Persígueme, corza sombría. Oblicua reina, espérame. Resuenan
en mis ojos los olifantes del deseo. Mis sentidos son una violenta
y única realidad.

Besó la frente del tiempo y sus hombros se tiñeron de un rubor
inesperado. Afluía la sangre por las ingles, rota la arteria del olvido,

¹ Para profundizar el tema véase Sáez, «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca» (2018).

canalizada en cráteres contiguos, húmedo hermafrodita
inmensamente triste.

Relámpagos súbitos te cernían. Rodeada de dioses implacables y
oscuros, acosada por formas impalpables, torturada por el fuego
gélido de los vientos boreales, tendida en un espasmo doloroso
de látigos y templos naturales.

Hay un futuro de algas y nereidas aguardándote, amada. Un
destino alado te ofrezco y todo mi cuerpo tiembla al verte tan
hermosa.

Adivinar qué oculta, tras la máscara, el eterno hipogrifo del amor.
Conocer el secreto de tu anillo. Saber si los bermejos destellos de
la Aurora conducen hacia ti o hacia el ocaso.

Angélica difusa, niebla pura, túnica enamorada en el espacio. Por
siempre, para siempre, en la Isla del Llanto, siempre viva de bronce
en las marmóreas logias de la muerte.

Por lo que concierne a *Scholia*, se ha comentado en el capítulo precedente su posición de tránsito entre una etapa y otra, sobre todo por su concepción de la escritura como reescritura, que será uno de los rasgos más significativos de la poesía de línea clara del autor. El soneto «Alicia Liddell abandona el país de las maravillas para contraer matrimonio» es una reescritura del cuento de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y resulta interesante ver cómo cambia la representación de la mujer, comparándola con los poemas que se acaban de analizar:

Un pastel en los labios, un olvido
con nata en la memoria de la frente.
De chocolate y oro la pendiente
del seno, las ardillas del vestido.

La bizarra silueta de un bandido
en los ojos. La imagen balbuciente
del aquel primer amor, su negligente
porte de adolescente forajido.
Fresas y soledad en las mejillas,
celofán de los hombros, tulipanes
de brisa y risa y mar y tierna veda

de minúsculos tigres, o abubillas
al acecho de fieros gavilanes.
El cremoso susurro de la seda.

Mediante una enumeración de voces gastronómicas («pastel», «nata», «chocolate», «fresas», «cremoso» [vv. 1, 2, 3, 9, 14]), se diseña la imagen sensual de una mujer, o sea que Alicia abandona el mundo de la eterna infancia, se adentra en el mundo de los adultos y está lista para contraer matrimonio (vv. 10 y 14): en efecto, «el mundo de la eterna infancia le es completamente ajeno» (Lanz, 1991: 35). Gracias al humor y a la ironía, Luis Alberto de Cuenca consigue crear una nueva imagen de Alicia: ya no es la niña que los lectores conocen, el poeta consigue librarla de la infancia eterna a la cual ha estado condenada, confiriéndole la libertad de enamorarse y de contraer matrimonio. La imagen final resulta mucho más cercana al público lector, ofreciendo elementos claves que sugieren el componente amoroso y sexual a la vez («Fresas y soledad en las mejillas, / celofán de los hombros, tulipanes / de brisa y risa y mar y tierna veda / de minúsculos tigres, o abubillas / al acecho de fieros gavilanes. / El cremoso susurro de la seda», vv. 9-14). Concibiendo la expresión como la narración de una situación concreta creada para el texto, Alicia resulta más verdadera y se puede reconducir con facilidad a la realidad, mientras que en «Presencia de Aelís, celebrada por François Villon» la protagonista es la mujer elogiada por su amante, pero, al describirse utilizando elementos muy culturalistas, se recrea una figura muy alejada de los lectores, parece un modelo de amada medieval sobre el cual se quiere proyectar una imagen contemporánea.

Por su parte, la *plaque* *Necrofilia* es un homenaje a Rita. En efecto, los cuatro poemas están centrados en la temática de la «amada muerta» y, en particular, en una de las composiciones se aprecian los cambios poéticos desarrollados por el autor; se trata de «El fantasma»:

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 yo poético se dirige a una mujer de manera muy erótica y provocadora, hasta llegar al final, donde se descubre que la mujer no es más que un cadáver; es, por lo tanto, un poema de ilusión enfermiza por la necrofilia, que expresa el ideal del amor más allá de la muerte: «Nunca me digas: “Estoy muerta. / No abrazas más que un sueño”» (vv. 7-8). Se trata de una poesía erótico-amorosa, capaz de sugerir al mismo tiempo excitación, amor y el miedo que experimenta el protagonista al darse cuenta de que el suyo es solamente un sueño. La figura femenina sugerida en esta poesía es totalmente diferente de las representadas en los dos primeros poemas —Aelís y Angélica—, las cuales son figuras literarias, ambas descritas por un yo poético escondido detrás de los personajes de François Villon y Ruggiero. Por contrario, en «El fantasma» hay una

mayor cercanía e implicación de Luis Alberto de Cuenca, siendo la destinataria una presencia que ha formado parte de su vida y que, después de su muerte, vive en sus sueños y pesadillas.

Esto es, la poesía cuenquista ofrece un panorama muy amplio de mujeres, pero hay que tener en cuenta que, en su etapa de madurez, no solamente las presenta, describiéndolas y contando anécdotas sobre ellas, sino que también le gusta hablar de su relación con ellas, de cómo vive gracias —o no— a su presencia, de las sensaciones que algunas de ellas le provocan. Además, no se trata de composiciones amorosas, al revés: aun siendo el amor una temática primordial, hay otras que coexisten con ella, como por ejemplo el erotismo, la muerte, la crueldad, el egoísmo, la amistad, la religión, la maternidad etc. Por consiguiente, se descubrirá cómo la mujer es una figura poliédrica que Luis Alberto de Cuenca es capaz de vivir y describir bajo muchos aspectos, y quizás haya otros que forman parte de un universo tan personal que para el lector son casi imposibles de reconocer.

En el apartado que sigue se estudiará la figura femenina bajo un punto de vista más específico, proponiendo una clasificación según diferentes categorías: la vida privada del poeta, sus gustos personales y el rol que las mujeres poseen en toda su poesía de madurez. Sucesivamente, se analizará y profundizará cada punto, ilustrándolo con los poemas más relevantes para explicar las peculiaridades de la poesía cuenquista y, sobre todo, el papel y la importancia que adquiere la figura femenina real —o ficcional— según las maneras en que se representa.

2.2. RADIOGRAFÍA DE LA MUJER DE LUIS ALBERTO DE CUENCA: CLASIFICACIÓN

Para ofrecer una tipología de la presencia femenina en la poesía luisalbertiana, hay que tener en cuenta todos los rasgos caracterizadores de su etapa postmoderna que se han comentado en el primer capítulo; además, resulta interesante lo que afirma el autor en su artículo titulado «Cultura y poesía» (1998), o sea, que el poeta inventa poemas sirviéndose de su ciudad, de su mujer y de sus hijos para crear historias que se parecen a telenovelas, donde los personajes viven y sueñan como si fuesen reales y se parecen a él, a su amada y a sus amigos, salvo las amantes que son todas inventadas; en suma, él «se sirve de la poesía para mostrar y expresar mundos personales, muy cercanos a sus fieles lectores» (Díez de Revenga, 2018: 53). Lo que se irá descubriendo, entonces, es que Luis Alberto de Cuenca ofrece una crónica literaria de su vida, utilizando juegos intertextuales y la dimensión mítica como instrumentos para desarrollar y convertir su experiencia. Sin duda no se puede prescindir de estas características al estudiar la figura femenina en la poesía cuenquista y, analizando los poemas que se consideran más representativos, se podrá apreciar también cómo estas influyen en las descripciones de las mujeres de Luis Alberto de Cuenca.

Una clave fundamental la da el propio poeta en la entrevista con Eire (2005):

[...] creo que es evidente que hay tantos problemas de comunicación entre los sexos, problemas tan naturales y normales, que todavía me falta por descubrir algunos personajes. Pero eso no significa descubrir nuevas mujeres, porque cada mujer es todas las mujeres y cada hombre es todos los hombres. La gama va desde la madre amatísima hasta la vampira, pasando por la compañera del alma; están todos los elementos del riquísimo muestrario del eterno femenino a lo largo de la literatura más que de la vida. En la literatura siempre hay que remitirse a la literatura, lo que pasa es que toda ella es un reflejo de la vida. En el fondo estoy trabajando sobre arquetipos literarios, que luego me dicen que, naturalmente, son muy reales (p. 91).

Con su respuesta, el poeta introduce el concepto del eterno femenino (que se estudiará en el tercer capítulo) afirmando que «cada mujer es todas las mujeres», concepto que se convierte en la esencia de su poesía. El viaje poético del autor intenta descubrir todas estas facetas femeninas —que, por cierto, la literatura es capaz de ofrecer—, las cuales van desde la madre hasta la mujer vampiro, todas diferentes pero reunidas bajo una única entidad: la mujer. Luis Alberto de Cuenca hasta ese momento sostiene que todavía no había descubierto todos los personaje femeninos, pero hoy en día, como han pasado veintiún años y cinco poemarios más, ha podido regalar a sus lectores una gama de mujeres más amplia, que a continuación se descubrirá de acuerdo con los cuatro criterios ya anticipados: la vida personal del poeta, sus pasiones y aficiones, la relación entre yo poético y figura femenina y la reescritura y variación de temas, poemas, mitos y cuentos protagonizados por mujeres. Del cruce de estos aspectos se pueden obtener cinco categorías: 1) mujeres biográficas, 2) mujeres históricas, 3) mujeres ficcionales, 4) relaciones femeninas, 5) reescrituras y variaciones de textos y/o poemas protagonizados por la mujer.

Se presenta a continuación una clasificación de los poemas donde la mujer es protagonista bajo perspectivas diferentes que se analizarán punto por punto enseguida:

1. Mujeres biográficas: Rita Macau en «Tus ojos» (*Scholia*), en «Cómo te defiendes de mí», «El fantasma», «La vela» y «El asesino» (*Necrofilia*), en «El desembarco» y «Cataluña» (*La caja de plata*) en «Rita» (*El otro sueño*), en «El verano», «La resucitada» y «De vez en cuando» (*El hacha y la rosa*), en «Voy a escribir un libro» (*Por fuertes y fronteras*), en «Shakespeare y Rita» (*El reino blanco*), en «Me acuerdo de...» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Sueño de Jorge Juan» y «Perfume permanente» (*Bloc de otoño*); Genoveva García Alegre en «Las lágrimas de Beba» (*La caja de plata*); Julia Barella en «La bruja de Madrid» (*La caja de plata*), en «Julia» (*El otro sueño*) y en «La partida» (*El hacha y la rosa*); Alicia Mariño en «La pesadilla» (*La caja de plata*) en «A Alicia, disfrazada de Leia Organa», «La Sirenita» y «Filología y vida» (*Sin miedo ni esperanza*), en la sección «El jardín de Alicia» (*La vida en llamas*) en «Viajes» y «Paseo

vespertino» (*El reino blanco*); la amada fantasmal, que es eco directo de Rita, en «Nocturno» (*La caja de plata*), en «Soleares» (*El otro sueño*), en «El espejismo» (*El hacha y la rosa*), en «Voces», «Recaída» y «Qué complaciente estabas amor mío en la pesadilla» (*Por fuertes y fronteras*), en «La muerta enamorada» (*El reino blanco*), en «Tengo miedo» (*Cuaderno de vacaciones*), en «La visita de Bárbola», «Amor sin barreras», «Pesadilla Shakespeareana», «La visita (II)» y «Tus huellas» (*Bloc de otoño*); la madre en «Cnosos», «Navidades de 1995» y «La flor azul» (*Por fuertes y fronteras*), en «El cuarto oscuro» (*La vida en llamas*), en «La maleta perdida» (*El reino blanco*), en «Me acuerdo de...» (*Cuaderno de vacaciones*) y en «La Gran Madre» (*Bloc de otoño*); la hija Inés «En la muerte de Joker» (*El reino blanco*), en «Me acuerdo de...» (*Cuaderno de vacaciones*) y en «Aventureros» y «Palabras para Inés y Álvaro» (*Bloc de otoño*).

2. Las mujeres de sus pasiones: mujer histórica en «Himno a la Virgen del Carmen» (*El hacha y la rosa*), en «Ave María» (*Por fuertes y fronteras*), en «Irlanda», «A Lucrecia, que llevaba un reloj en su sortija de casada» (*Sin miedo ni esperanza*), en «Canción épica» (*La vida en llamas*), en «Safo y Faón», «Encuentro con Teresa», «Lilith» y «La bruja» (*El reino blanco*), en «Corrigiendo a Safo» (*Cuaderno de vacaciones*), en «La Gran Madre», «Leer siempre», «Variación sobre un tema de Safo» y «Quiero decirte algo» (*Bloc de otoño*); mujer ficcional en la sección «Serie negra» y «Urganda la desconocida» (*La caja de plata*), en «Sonja la Roja», «*Gudrúnarkvida*» (*El otro sueño*), en «El juicio de Paris», la sección «La Diosa Blanca», «El desayuno», «Nausícaa», «Helena: palinodia» y «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*), en «*Teichoscopia*», «*Light Sleeper*», «La chica verde», «La amazona de Mordor» y «Las tres hermanas» (*Por fuertes y fronteras*), en «A Alicia, disfrazada de Leia Organa», «Homenaje a Chamisso», «Susana y los viejos», «Celos» y «Pelirroja fantástica» (*Sin miedo ni esperanza*), en «*The big heat* (1953)», «*My fair lady* (1964)», «*Star Wars* (1977)», «*Beauty and the beast* (1991)», «Brujas suicidas en un bar», «Esmeralda la zíngara», «La loca del pelo rojo» y «La mujer del vampiro» (*La vida en llamas*), en «Encuentro con Teresa», «Mujeres en ninguna parte», «Central termoginética», «Dejah Thoris» y «Búscala» (*El reino blanco*), en «Plegaria de la Diosa», «Vampirismo», «Matilde Urbach», «Dulce Carmilla», «Hero y Leandro» y «Eva presente» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Se va haciendo de noche», «La Gran Madre» y «La chica victoriana de la foto» (*Bloc de otoño*).
3. Relaciones femeninas: la *femme fatale* en «Jano», «La huida a Egipto» y «La mentirosa» (*La caja de plata*), en «La noche blanca», «Soneto del amor atómico», «Soneto del amor de oscuro», «Los Gigantes de Hielo» y «Mal de ausencia» (*El otro sueño*), en «El olvido» y «*Remedia amoris*» (*El hacha y la rosa*), en «Hammurabi», «The Day After», «De tanto amarte y tanto no quererte», «Aniversario», «Soneto al volante de mi Ford *Fiesta* rojo, en heptasílabos» y «Algún día» (*Por fuertes y fronteras*), en «Jardín cerrado», «No sé cómo lo haces» y «Qué queda de la noche» (*Sin miedo ni esperanza*), en «*La Belle Dame sans Merci*» (*La vida en llamas*), en «El faro» (*El reino blanco*), en «El vestido nuevo» (*Cuaderno de*

vacaciones), en «Inútil Prima Vera», «Amor sin barreras», «Los gatos vengadores» y «Tus huellas» (*Bloc de otoño*); la mujer necesaria y elogiada en «Nocturno» (*La caja de plata*), en «La semana» (*El otro sueño*), en «Tu musa» y «DNA» (*Por fuertes y fronteras*), en «Lirios entre cardos» (*Sin miedo ni esperanza*), en «Por el camino verde» (*El reino blanco*), en «Memoria de tus ojos al despertar» y «Lo sagrado» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Uñas mordidas», «Tan lejos tan cerca», «Punto de luz en el naufragio» y «Cuando no estoy contigo» (*Bloc de otoño*); la mujer infeliz y enferma en «Isabel» (*La caja de plata*), en «La malcasada» y «Castrillo de los Polvazares» (*El otro sueño*), en «La visita» y «Helena: palinodia» (*El hacha y la rosa*), en «*Light Sleepen*» (*Por fuertes y fronteras*), en «Digo, dices...» y «Visión de agosto» (*Sin miedo ni esperanza*), en «El rescate» y «No puedo soportarlo» (*La vida en llamas*), en «La llaga», «Qué es lo que puedo hacer» y «Peor que yo» (*El reino blanco*), en «La ciega y el lector», «Poema para Sonia», «Su llanto», «Su marido» y «Sed de mal» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Incendiaria y alcohólica», «Moribunda», «Seducción del dolor», «La chica melancólica», «La ciudad» y «La visita (II)» (*Bloc de otoño*); la mujer víctima del poeta en la sección «Serie negra» (*La caja de plata*), en «Un amor imposible» y «Epigrama» (*El hacha y la rosa*), en «Nuestra vecina» (*Por fuertes y fronteras*), en «Misión cumplida», «La mujer sin cabeza», «El fin de la cotorra» y «No está muerta» (*La vida en llamas*), en «La maltratada» y «La ladrona de cuadros» (*El reino blanco*); la mujer bajo un perfil erótico y fetichista en «Amour fou», «Nocturno», «Casada», «Deseada» y «Urganda la desconocida» (*La caja de plata*), en «La noche blanca», «Soneto del amor atómico», «Soneto del amor de oscuro», «Noche de ronda» y «Castrillo de los Polvazares» (*El otro sueño*), en «Eterno femenino», «Epigrama», «El desayuno», «Nausícaa» y «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*), en «Tu musa», «*Collige, virgo, rosas*», «*In illo tempore*», «El resplendor» y «Mujeres» (*Por fuertes y fronteras*), en «El roce de su mano», «Bébetela», «A Alicia, disfrazada de Leia Organa», «Digo, dices...», «A Lucrecia, que llevaba un reloj en su sortija de casada», «La Sirenita», «Amor udrí», «Homenaje a Chamisso», «Susana y los viejos», «El tatuaje» y, de «Ocho haikus asonantados», el quinto: «De sobremesa, / ¡cómo ardían mis labios / frente a tus piernas!» (*Sin miedo ni esperanza*), en «*Beauty and the Beast* (1991)», «Esmeralda la zíngara», «Ondina», «Tú eres la noche», «En el supermercado» y «Dame de beber» (*La vida en llamas*), en la sección «Puertas y paisajes» (menos «Elogio al sujetador»), «Zombis mirones», «Mejor con ellos», «Zapatos míticos», «Cenicienta moderna», «Renovarse o morir», «Central termoginética», «El poeta y la traumatóloga», «Dejah Thoris», «*Et patuit incessu dea*» y «Uno y todas» (*El reino blanco*), en «Días de vino y fuego», «Luna llena», «Dulce Carmilla», «Sueño de la chica ornitófila», «Caperucita feroz», «Hero y Leandro», «La mujer de mis sueños», «Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri», «Su cuerpo» y «Sed de mal» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Seducción del dolor», «Variación sobre un tema

de Arquíloco», «Variación sobre un tema de Catulo», «Un animal en celo» y «El sudor y la risa» (*Bloc de otoño*).

4. Reescrituras y variaciones: cuentos tradicionales en «Amour fou» (*La caja de plata*), en «La princesa y el dragón» (*Por fuertes y fronteras*), en «El pájaro negro» y «Otelo, Mosca y Gloria» (*Sin miedo ni esperanza*), en «La reina y el enano» (*La vida en llamas*); cuentos de hadas en «La cenicienta» (*Por fuertes y fronteras*), en «La Sirenita» (*Sin miedo ni esperanza*), «Esmeralda la zíngara» y «Bella durmiente» (*La vida en llamas*), en «Cenicienta moderna» (*El reino blanco*), en «Caperucita feroz» (*Cuaderno de vacaciones*), en «La bella durmiente» (*Bloc de otoño*); mitos en «*Gudrúnarkvíða*» (*El otro sueño*), en «Nausícaa» y «Helena: palinodia» (*El hacha y la rosa*), en «*Teichoscopia*» (*Por fuertes y fronteras*), en «Hero y Leandro» (*Cuaderno de vacaciones*); poemas o versos en la sección «Serie Negra» (*La caja de plata*), en «Soneto del amor atómico», «Soneto del amor oscuro» y «La malcasada» (*El otro sueño*), en «El desayuno», «Sobre una oda de Horacio» y «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*), en «Demasiado tarde» (*Por fuertes y fronteras*), en «*Farai un vers de dreyt niem*» (*Sin miedo ni esperanza*), en «*La Belle Dame Sans Merci*» (*La vida en llamas*), en «Corrigiendo a Safo» y «Soneto amoroso con estrambote enmendando la plana a Cecco Angiolieri» (*Cuaderno de vacaciones*), en «Inútil Prima Vera», «La visita de Bárbola», «Variación sobre un tema de Catulo», «Variación sobre otro tema de Catulo», «Variación sobre un tema de Safo», «Sobre un verso de Donne», «Variación sobre un tema de Arquíloco», «Sobre un poema de Safo» y «Quiero decirte algo» (*Bloc de otoño*).

Antes que nada, se puede reparar en la distribución de los poemas: debuta *La caja de plata* con veintitrés, pero desciende a dieciséis en *El otro sueño*; sigue *El hacha y la rosa*, que presenta veintidós, y que crecen a treinta y tres en *Por fuertes y fronteras* para volver a disminuir a veintiocho en *Sin miedo ni esperanza*. *La vida en llamas* presenta treinta y cuatro, hasta llegar a *El reino blanco* que toca el número máximo hasta la fecha, con cuarenta y cinco, vuelve a caer en *Cuaderno de vacaciones* con veintinueve y finaliza, con cuarenta y cinco, *Bloc de otoño*.

Como es lógico, las primeras esposas protagonizan mayoritariamente *La caja de plata* y *El otro sueño*, mientras que Alicia Mariño, además de ser la destinataria de las últimas obras (*El reino blanco*, *Cuaderno de vacaciones* y *Bloc de otoño*), empieza a ser protagonista desde *Sin miedo ni esperanza* («A Alicia, disfrazada de Leía Organa»). A la madre están dedicados los versos de *La caja de plata*, y solamente después de su muerte (1995) se encuentran poemas dedicados directamente a ella, a partir de la obra *Por fuertes y fronteras*. En el mismo poemario, la sección «Puesta del sol» está dedicada a su hija Inés, la cual reaparece en *El reino blanco* con «En la muerte de *Joker*» —uno de los poemas más conmovedores— y, en fin, en una composición de *Cuaderno de vacaciones* y dos de *Bloc de otoño*. Por lo que concierne a la mujer histórica y la ficcional, ambas están

conectadas con las pasiones y los gustos literarios y cinematográficos de Luis Alberto de Cuenca; de ahí que se encuentran poemas que idolatran a la Virgen María, siéndole él muy devoto, a la poetisa Safo, representación del amor por excelencia, a personajes bíblicos y mitológicos como Lilith y Helena de Troya, y a otros ficcionales, como la princesa Leia Organa, Carmilla y la mujer vampiro. Sigue la sección de las relaciones femeninas establecidas entre el locutor poético y la mujer, donde hay una mujer ausente que se escapa y le abandona, una mujer buena, necesaria e idolatrada, una mujer infeliz y enferma que necesita a una figura masculina que la rescate, una mujer víctima de la misma voz poética y, por último, una mujer pasional, ardiente y atractiva que le seduce y se deja seducir. En fin, el último punto presenta todas aquellas poesías que son meras reescrituras y/o variaciones de mitos, poemas y cuentos tradicionales de autores que el poeta admira, protagonizadas por la figura femenina.

Pero, antes de adentrarse en lo específico, es necesario echar un vistazo a todos aquellos poemas que se han dejado fuera de la clasificación, dado que simplemente mencionan mujeres realmente existidas y destacan como homenajes a actrices: «El libro de Monelle» (*El hacha y la rosa*), «Scarface (1932)» y «The big heat (1953)» (*La vida en llamas*), «Me acuerdo de Ella y él» (*El reino blanco*), «Melancolía» (*Cuaderno de vacaciones*), «La nave y el muchacho» (*Bloc de otoño*). No faltan fotografías («Recuerdo de Lee Miller» de *Cuaderno de vacaciones*) y tampoco escritoras («Brindis» de *Por fuertes y fronteras*, donde se brinda por la escritora española del Siglo de Oro María de Zayas, y «Acotación al desenlace del OPUS PRIMUM de Agatha Christie» de *Cuaderno de vacaciones*). Incluso Simonetta Vespucci, *gentildonna* italiana y musa de Sandro Botticelli, aparece en un par de poemas, «Recuerdos de infancia» (*El reino blanco*) y «Sueño de Simonetta Vespucci» (*Bloc de otoño*). En fin, el poema «Laura Pérez Verneti» (*Bloc de otoño*) es un homenaje a la homónima creadora de tebeos de Barcelona.

Además de citar mujeres reales, hay referencias también a personajes femeninos históricos, como Teodora, mujer de Justiniano y emperatriz de Bizancio: «Caída de Bizancio en poder de los godos (380 A.D.)» (*El otro sueño*) y «Mis viajes por el tiempo» (*Cuaderno de vacaciones*), donde está descrita como «una stripper cualquiera entre las muchas / que pululaban por los antros de la Urbe / buscando clientela» (vv. 8-10), conquistando a Justiniano y, por consiguiente, la gloria en los siglos futuros. Mientras que, por lo que concierne a las citas de personajes femeninos ficcionales, tenemos poemas como «La película» (*La caja de plata*), que nombra a Dale Arden, la novia de Flash Gordon, el protagonista del cómic homónimo de Alex Raymond, la cual se vuelve a citar en el poema que da título al libro, «Sin miedo ni esperanza», en el que la mujer que conversa con el poeta está vestida a la manera de la heroína, y también en «Me acuerdo de...» (*Cuaderno de vacaciones*), «embutida / en un traje de noche deslumbrante» (vv. 5-6). En la poesía «La fiesta» (*El otro sueño*), se menciona a Hulka, la versión femenina de Hulk, mientras que en «Irlanda» (*Sin miedo ni esperanza*), aparece Molly Bloom, la mujer de Leopold Bloom, el protagonista de *Ulysses*, obra maestra de James Joyce. Sigue el listado con el poema «Elogio del sujetador» (*La vida en llamas*), en el cual hay una

referencia a los sujetadores del personaje protagonista de la película *Irma la Douce*, mientras que en el poema «Encuentro con Teresa» (*El reino blanco*) se cita a Diana Palmer, la novia del Hombre Enmascarado, protagonista femenina de la serie *The Phantom*, creado por el guionista Lee Falk y el dibujante Ray Moore.

Entre estas, merece la pena detenerse un poco más en la mujer de derivación pictórica, la cual es protagonista de composiciones ecfrásticas que demuestran la pasión del poeta por el arte de la pintura, en particular la que mira al pasado, la anterior a las vanguardias². Lo que más le atrae e interesa son las historias que cada cuadro es capaz de contar y las emociones que un lienzo puede suscitar en el espectador; por esta razón los poemas cuenquistas remiten a cuadros narrativos que Cuenca reelabora y recontextualiza. Es el caso de los poemas: «Susana y los viejos» (*Sin miedo ni esperanza*), «Encuentro con Teresa», «Mujeres en ninguna parte», «Central termoginética» (*El reino blanco*) y «La chica victoriana de la foto» (*Bloc de otoño*)³.

En casi todas estas poesías, destaca la belleza y el atractivo de la figura femenina, hasta presentar algunas notas de erotismo. «Susana y los viejos», que describe el cuadro *Suzanne au bain* (1704) del pintor francés Jean-Baptiste Santerre (tema iconográfico inspirado en el homónimo episodio bíblico narrado por Daniel en el libro 13) retrata a Susana, sensual y provocadora, la cual se baña desnuda porque sabe que alguien la está mirando. Los *voyeurs* se detienen mirando el cuerpo de la mujer, capaz de anular el paso del tiempo: «Desde que el mundo es mundo / ha habido una Susana que llevarse a los ojos, / un desnudo capaz de parar los relojes / y hacerte concebir la imposible esperanza / de seguir siendo joven indefinidamente / bañándote en el agua de su carne divina» (vv. 11-16). Además, el poeta describe a Susana como el objeto del deseo de ambos *voyeurs*, exaltando el acto sexual: «¿Cuál será de los dos viejos que la devoran / el guardabosques fálico que le arregle la vida? / El falo del amor, el faro de ternura / que ilumine su pecho; la flecha envenenada / que se clave en su alma y la lleve hacia arriba» (vv. 20-24).

El poema «Mujeres en ninguna parte» comienza con una escena que «Parece un cuadro de Delvaux», donde «una banda / de mujeres desnudas ha tomado / posesión de un espacio inexistente» (vv. 1-3), describiendo la *maniera* pictórica del artista belga que retrata mujeres desnudas y sensuales, remitiendo a la mujer erótico-pasional que es protagonista también de «La chica victoriana de la foto», donde la mujer representada es «de una belleza insoportable» (v. 1), con un perfil delicado, ojos azules y el pelo rubio, que se parece a la mujer protagonista de los lienzos del pintor británico Burne-Jones. En este poema hay una

² Para profundizar, véase «[Creadores] Luis Alberto de Cuenca», *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, ed. S. Montesa, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, p. 196.

³ Un trabajo exhaustivo sobre la pintura en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es el ya citado de Adrián J. Sáez «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018b, pp. 264-296.

nota de contemporaneidad: tratándose de la descripción de una fotografía, el poeta se detiene en presentar el sujeto de la foto: «una chica victoriana [...] tan distante y tan próxima a la vez / como la juventud, como la infancia, / tan esquiva en el mundo de los vivos / tan dócil en el reino de los sueños» (vv. 9-14).

Para ir concluyendo el somero vistazo sobre la mujer pictórica luisalbertiana, se puede asumir que el género pictórico que el poeta prefiere es el femenino, siendo las mujeres los sujetos de los lienzos descritos y de la *manera* artística de los pintores que decide homenajear.

La métrica utilizada por Luis Alberto de Cuenca es bastante variada y, en efecto, se trata de una de las peculiaridades de su poética. Cultivando una poesía que tiende a la narratividad, al desarrollo expresivo y a la claridad, Cuenca da preferencia a los poemas en prosa y poemas en verso libre, eligiendo el uso de versos heptasílabos, alejandrinos y endecasílabos. La rima no es un rasgo que defina su poesía, y, en efecto, suele utilizarla solo en ocasiones, por ejemplo, al escribir sonetos. A estos acude sobre todo para la poesía amorosa —ateniéndose a la tradición— y también para hablar de la mujer, como se aprecia por ejemplo en los siguientes poemas: «Soneto del amor atómico», «Soneto del amor de oscuro» de *El otro sueño*, «A Alicia, disfrazada de Leia Organa» de *Sin miedo ni esperanza*, «Aiguablava» de *La vida en llamas* y «Soneto amoroso con estrambote enmendando la plana a Cecco Angiolieri» de *Cuaderno de vacaciones*. Además, hay un género lírico que Luis Alberto de Cuenca ha desarrollado con asiduidad a partir de *Sin miedo ni esperanza*, o sea, el haiku, un género japonés breve (son tres versos de 5-7-5 sílabas), directo y concreto que ofrece intuiciones momentáneas. La poesía luisalbertiana cuenta con una cincuentena de haikus, de los cuales la mayoría tratan sobre la temática amorosa. Por último, entre los géneros utilizados por el poeta figura también la seguidilla, como, por ejemplo, en «Zombis mirones», «Mejor con ellos», «Zapatos míticos», «Cenicienta moderna» o «Renovarse o morir», de *El reino blanco*.

Para acabar, hay que destacar dos decisiones que se han tomado a la hora de categorizar todos los poemas: en primer lugar, la relación entre el espíritu de Rita Macau y la amada fantasmal, que aparecen como categorías separadas, aunque la segunda proceda de la primera. Se ha decidido distinguir las porque en algunos poemas la dedicatoria y la referencia a Rita es directa: se nombra o se alude a sitios y a momentos que ella y el poeta disfrutaron juntos; mientras que otros aluden a una amada fantasmal que se le aparece en sueños o en su imaginación, pero no se sabe si se trata realmente de la evocación de Rita, de modo que, siendo el espíritu de la amada muerta un rasgo esencial de la poesía cuenquista, se ha elegido estudiarlo como una categoría aparte. En segundo lugar, se ha decidido denominar *femme fatale* a la mujer mala para el locutor poético, porque, después de haberle seducido y conquistado, le abandona, destrozándole el corazón; en la mayoría de los casos, se trata de una mujer sensual y atractiva que juega con su cuerpo y hermosura.

2.3. AMOR Y FAMILIA: MUJERES BIOGRÁFICAS

Con respecto a las mujeres de la vida personal de Luis Alberto de Cuenca, hay que empezar por Rita Macau y Fábrega, musa inspiradora, primera novia y primer amor con la cual el poeta compartía los mismos gustos literarios y la vida. Rita falleció en un accidente de tráfico en Barcelona en diciembre de 1970, a los diecinueve años, y desde aquel momento se convirtió en el motivo de escritura del poeta, su «amor, musa y fantasma» (Sáez, 2020: 26). De ahí que sea el único ejemplo de personaje femenino que domina los poemarios iniciales y pervive en los posteriores, a veces como un fantasma.

De hecho, el libro que inaugura la carrera cuenquista, *Los retratos*, está enteramente dedicado a ella, como se avisa ya en la nota inicial, que vale como clave de lectura: «Soy lo que no es derrota, ni absoluto, ni salvación, ni vosotros. ARIT MACAU» y «A la memoria de Arit». (2015 [1971]: 16-17). «Arit» es el anagrama de Rita, que deriva de un juego que había inventado la pareja de enamorados junto con un poeta amigo, Luis Antonio Villena: solían fingir que Luis Alberto de Cuenca era un caballero, llamado Siul (anagrama de Luis), Rita era su dama, la mujer ideal, Arit, y Luis Antonio de Villena era el tercer incómodo, llamado Luan. Conteniendo esta obra una intensa dedicatoria a la joven amada, no podía faltar el recuerdo de la anécdota juvenil. En perfecta lógica, la presencia de Rita es constante, «el recuerdo personal da paso a la creación poética, como si ello fuera la verdadera musa que da lugar a una renovación poética» (Rodríguez, 2016:17). En una entrevista significativamente titulada «*Los poetas tenemos una cierta tendencia al striptease*» (en Puerto Sarmiento, 2019), Cuenca afirma que toda su poesía está impregnada del espíritu de la muerta y, en efecto, así se ve en los libros siguientes.

Elsinore se divide en cuatro secciones, cada una precedida por una palabra griega, cuyas iniciales acaban formando el anagrama ARIT, el apodo de la amada fallecida: Áte ('calamidad, maldición'), Rhódon ('rosa'), Ikhór ('la sangre de los dioses') y Táphos ('tumba'). Por lo que concierne a la obra siguiente, *Scholia*, hay un poema que está directamente dedicado a ella, «Tus ojos»:

Y tus ojos, tus pétalos de luz,
aquellos ojos que resumían el estío,
vasijas de pureza,
agonizan de sombra en su prisión de nieve
y de silencio.
El mundo es una catedral helada.

Este poema se puede considerar la clave para entender la mayoría de los que se presentarán a continuación por tres razones: primero, por el sujeto —los ojos de Rita—, elemento recurrente al hablar de ella, símbolo que la representa y subraya su presencia espiritual, a través del cual se interpreta la poesía y se remite a ella. En segundo lugar, el verano: «aquellos ojos que resumían el estío» (v. 2); los dos pasaron algunos

veranos juntos en la casa de ella en el golfo de Rosas, en la provincia de Gerona: fueron momentos inolvidables para el poeta y por esto regresa el verano a su recuerdo. Por último, el silencio, que evoca la pérdida definitiva de la amada, es la presencia de su ausencia, junto a otros elementos: la «prisión de nieve» y la «catedral helada» (vv. 4 y 6). El poema resulta encantador porque consigue evocar los sentimientos del yo poético que la echa de menos, sufre y la recuerda⁴.

La lista sigue con la composición «Cómo te defiendes de mí», que abre *Necrofilia*. El locutor poético se dirige directamente a la figura femenina que se fue y su partida le sepulta en la tumba del olvido, donde solamente hay silencio —símbolo de ausencia— que, para la voz poética, supone la propia muerte:

Cómo te defiendes de mí.
Cómo resistes,
desde la torre de la ausencia,
agitando el pañuelo para siempre,
sin forma ni color,
humo tan solo,
aérea y rígida en tu nube,
diciendo adiós al mundo y a mis brazos,
muerta y levísima.
Cómo te defiendes de mí.
Cómo, al fin, me derrotas
y me sepultas, también a mí,
en la tumba sin flores del olvido,
donde el silencio reina.

El segundo poema, «El fantasma», también se dirige directamente a la amada fallecida, al principio de una manera erótico-amorosa, para luego caer en el sueño hacia el final, recalcando la desaparición de la mujer y estableciendo un diálogo íntimo entre la voz poética y el objeto del poema. El tercero, «La vela», es el menos directo, utiliza imágenes para describir su condición de pérdida y de tristeza: «El deseo tiene pulmones de cera» (vv. 7-8) y «tu pecho: todo es cera» (v. 13); aquí parece asociarse la amada con la cera, que es fundible y entonces se consume rápidamente; la imagen podría remitir a la pérdida prematura de Rita. Además, es posible asociar la vela a la mujer —que es el deseo—, la cual está encendida, ilumina y baila, pero se ve amenazada por la sombra y por la cera, que connotan silencio y oscuridad.

El cuarto y último poema que concluye la *plaquette* es «El asesino», que, además de ser una anticipación de lo que será la «Serie negra» en *La caja de plata*, representa la vindicación del yo poético sobre la muerte que le ha quitado a su amada: «Quiero ser yo esta vez quien te mate, amor mío» (v. 10); personalmente

⁴ Sobre el poema en cuestión, ver el estudio de Tereza Biz «*Tus ojos son como tigres*»: Ezra Pound en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (2020).

considero este poema una cura para el protagonista que sufre a causa de la pérdida de su primer amor, aunque el modo es bastante brutal:

No hay ventanas por donde puedas 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 buscarte. Quiero fundir el hielo
de tu cuerpo. Vender al viento tus despojos.
Traigo un puñal de fuego para abrir tu garganta.
Quiero ser yo esta vez quien te mate, amor mío.

Entrando en la segunda etapa estética, Luis Alberto de Cuenca no abandona a la protagonista de su poesía inicial; por el contrario, como ya se dijo antes, Rita se transforma en el espíritu de la amada muerta que será una presencia constante en toda la poesía luisalbertiana, con referencia directa o simplemente como figura con la cual dialogar, quejarse de la vida, apreciarla o tenerle miedo. A partir de la mirada de «Tus ojos», en «La resucitada» los ojos vuelven a ser la representación en verso de la amada: «Ya me inunda la lumbre de sus ojos» (v. 9), la muerta enamorada vuelve a visitarle. En el poema «Sueño de Jorge Juan», el yo poético sueña también con Rita y con sus ojos: «Y con Rita Macau / y sus ojos de gata montés, que se quedaron / prendidos en mi alma para siempre jamás» (vv. 9-11), subrayando la huella que dejó en su corazón y confirmando «que Rita ya no estaba / junto a mí, que se había disuelto en el vacío / con las primeras luces del alba» (vv. 22-24). Con respecto a la temática del verano, las poesías que más incluyen este elemento son, en primer lugar «El desembarco», donde hay una clara referencia al golfo de Rosas, localidad donde veraneaba con Rita y su familia, donde le ha dejado «desnudo en el campo de tenis» (v. 1) sin saber qué hacer y pasando frío. A esta se le asocia «Cataluña», donde la amada fallecida y su recuerdo se evocan indirectamente a través de la presentación de la madre y el hermano de ella, Carmen y Jaime, ambos conocidos por el autor y ligados al recuerdo de los veranos transcurridos con ellos.

Diferente es el poema «Rita», el cual destaca como el más conmovedor y capaz de sugerir el estado de ánimo del yo poético que sigue esperando poder comunicarse con su amada fallecida: «No sé por qué te agobio con preguntas inútiles, / por qué sigo pensando que puedes contestarme» (vv. 3-4). A pesar de que está dirigido a ella, parece hablar dirigiéndose a sí mismo y para sí mismo, en un falso diálogo:

Rita, ¿qué vas a hacer el domingo? ¿Hay domingos
donde vives? ¿Hay citas? ¿Se retrasa la gente?
No sé por qué te agobio con preguntas inútiles,
por qué sigo pensando que puedes contestarme.

Sé que te gustaría tener voz y palabras
en lugar de silencio, y escapar de la tumba
para contarme cosas del país de los muertos.
Pero no puedes, Rita, ni yo debo soñarte
una noche de agosto tan viva como entonces.

En cuanto a «El verano» el protagonista es la estación que evoca su «reina» y los viejos recuerdos de la juventud y del tiempo transcurrido con ella; el texto es interesante porque aparentemente parece ser una simple celebración del verano y una alusión a la tristeza del otoño madrileño que le espera a la vuelta de sus vacaciones, con los exámenes y «la pequeña muerte cotidiana» (v. 9). Difiere la poesía «De vez en cuando», donde el yo poético cierra los ojos y se deja llevar por los recuerdos de cuando estaban juntos, así que vuelven la imagen de la playa, de las olas y el mar que reviven todos los momentos:

Hace ya demasiados años desde tu muerte,
pero de vez en cuando vuelves. Cierro los ojos
y regresan los días en que viajamos juntos
a bordo del navío del amor, en el tiempo
en que éramos tú y yo los habitantes únicos
del mundo, y en la playa se rompían las olas
con un dulce gemido de placer, y el mar era
un lago inmenso y tibio que nos pertenecía.

En el caso de «Voy a escribir un libro» Rita se menciona junto con otros nombres de mujeres que han formado parte de la vida del yo poético, cantándola como la primera novia que le enseñó «el amor y las puertas secretas del cielo y del infierno» (vv. 3-4), donde la referencia a «las puertas secretas del cielo» podría remitir a la pérdida de la virginidad del poeta, mientras que las del infierno recuerdan el dolor provocado por su muerte. Más distanciado pretende ser el poema «Me acuerdo de...», donde se funden lo autobiográfico y lo cultural, mencionando a Rita junto con los héroes del cómic, los héroes clásicos, personajes conocidos y literarios, momentos y lugares que el yo poético recuerda con cariño. En concreto dice: «Me acuerdo de que Rita Macau nunca llevaba / el *Lacoste* con el cuello levantado» (vv. 12-13).

En fin, el poema que más honra el primer amor del poeta es «Shakespeare y Rita»; es una composición verdaderamente significativa —baste la elocuencia del título— porque junta una de sus pasiones más notables con el primer amor de su vida, que no deja de desaparecer de sus recuerdos y no pierde importancia con el pasar del tiempo:

Leer a William Shakespeare y conocer a Rita
han sido los dos hechos cruciales de mi vida.

Ahora sólo me queda Shakespeare. Rita se fue

al país de las sombras y no puede volver.

Quand on est jeune, on a les matins triomphants:
No se puede negar que es un verso genial.

Yo era joven entonces, y mis mañanas eran
tan victoriosas como la alergia en primavera.

Como había sacado matrícula en reválida,
mis padres me compraron la traducción de Astrana.

Y en ella leí al viejo Will, con su papel biblia
y sus cortes pintados y demás maravillas.

De todo su teatro me quedo con *Macbeth*.
Lo del «ruido y la furia» nunca lo olvidaré.

Aunque también me gusta mucho *La tempestad*,
y de sus personajes prefiero a Calibán.

De las chicas de Shakespeare, apuesto por Ofelia⁵.
Entre otras cosas, porque Rita era igual que ella.

De Shakespeare aprendí que todo son palabras.
De mi primer amor, que todo vale nada.

Consiguientemente, entonces, Rita Macau se transforma en el espíritu de la amada muerta que llena toda la poética de Luis Alberto de Cuenca, una presencia firme que constituye un personaje en el cual se apoya para el propio desahogo, en el que confiar y con el que ser feliz; una presencia que se ha convertido en el sujeto de sus sueños más bonitos y de sus pesadillas más horribles a la vez. Los críticos y el poeta mismo la han paragonado con Cynthia, la amada de Propercio que en la elegía séptima del libro cuarto se le aparece en sueños, como un fantasma (vv. 1-6). De ahí que el elemento onírico destaque en la poética cuenquista, siendo la amada muerta un fantasma que revive solamente en los sueños, «aquel sueño que nos reintegra, como sueño, al “claustro de la vida”, que no es sino también un sueño» (Lanz, 2019: 63). Por lo tanto, hay bastantes poemas protagonizados por el espíritu de la amada muerta, la cual no necesariamente remite al recuerdo de Rita, sobre todo si falta la clave autobiográfica.

Así pues, la mayoría de los poemas protagonizados por la amada fantasmal describen pesadillas donde el espíritu de la amada muerta trae recuerdos que duelen («El espejismo», vv. 3-5 y vv. 8-9 y «Soleares», vv.

⁵ En la portada de la primera edición de la obra *Elsinore*, había una reproducción de la *Ofelia* (1852) del pintor prerrafaelita John Everett Millais. De Cuenca desde siempre asocia la figura de Ofelia, personaje shakespeariano de la tragedia *Hamlet* (1600-1602) a su amada muerta Rita.

3-8), o consisten en la prueba de la muerte de la amada, siendo el fantasma el único medio de comunicación que tiene con ella («Qué complacientes estabas, amor mío, en la pesadilla» vv. 3-4) o, por último, evocan el idílico tiempo que pueden disfrutar juntos, hasta que las luces del día reconducen al yo poético a la triste realidad, como sucede en «Recaída»:

Cita en el paraíso las próximas seis horas
(quizá dé para ocho la dosis). Ponte guapa
y dime tonterías con los ojos nublados.
Yo serviré las copas. Tú elegirás la música.
Leeremos en voz alta (Cirlot, Pessoa, Borges
y nos pondremos ciegos de amor y de futuro.
Luego vendrá la triste realidad a quitarnos
el velo de la dicha, y, cuando las primeras
luces del alba asomen, tú caerás en lo hondo
y yo te seguiré sin alas al abismo,
roto de culpa y de desasosiego.

En el poema «La muerta enamorada» el yo poético no sabe resistir a las invitaciones del espíritu: «¡Ven! Tengo tantas cosas / que enseñarte, mi vida. Tengo tanta / soledad para ti. Ven al infierno / por el camino tibio de mis brazos. / Piérdete en mí. Descansa entre mis piernas. / Yo te daré calor y oscuridad» (vv. 2-7). Se trata de invitaciones eróticas que ponen en aprietos al protagonista, que no es capaz de rechazarlas por los bonitos recuerdos que le provocan: «comido por los monstruos / del deseo» (vv. 18-19). Pero no es solamente la «muerta enamorada» que le invita, son todos los rostros que el yo poético amó en su vida, los cuales «se han convertido en máscaras que interrumpen mi sueño» («Voces», v. 3), que le invitan a la nada y a la basura. Otra pesadilla está descrita en «Tengo miedo», donde el fantasma de la amada muerta se aparece en sueños al locutor poético y quiere llevárselo al fondo con ella para convertirlo en víctima de un rito terrorífico. Mientras que en el poema «Pesadilla shakespearana» el rostro de la amada prevalece sobre los otros, con su visión y sus poderes infernales, trayendo consigo malos recuerdos y muerte: «De repente / vi que había un puñal entre mis manos, / un puñal del que aún brotaba sangre» (vv. 20-22); estos últimos versos parecen sugerir que el yo poético ha conseguido matarle en el sueño y finalmente librarse de su presencia opresiva. Una imagen similar se describe en el poema «Amor sin barreras», pero en este caso no se habla de un sueño, sino de imágenes imprimidas en la memoria del sujeto poético: «una aparición que vuelve de la muerte / con los ojos vacíos en busca de una víctima» (vv. 4-5). Hacia el final decide no odiarla y tampoco olvidarla, siguiendo adelante con la maldición que supone el amor que el yo poético siente por ella.

Posteriormente, hay otras mujeres que desempeñan un papel fundamental en la vida misma del poeta, terminando siendo musas inspiradoras para su poesía: en primer lugar, destacan las esposas de Luis Alberto

de Cuenca, que comparten siempre el amor por la literatura y la escritura con el poeta; de hecho, casi todas son filólogas: Julia Barella de hispánica y Alicia Mariño de francesa. Su primera mujer se llama Genoveva García-Alegre Sánchez y es madre de su primer hijo, Álvaro de Cuenca García-Alegre (1976); el único poema que le dedica es «Las lágrimas de Beba», el cual canta la tristeza y el dolor, ambos sugeridos por versos como «Las lágrimas salidas de los ojos / de Beba cantaré» (vv. 1-2), lágrimas que «igualan los abismos / ahuyentan las espinas y hacen sangre» (vv. 8-9) y al mismo tiempo «las perlas más tristes» (v. 10) que el poeta conoce. Esta tristeza y dolor que evoca el poema representan el estado de ánimo de la primera esposa del poeta, quizás dictado por la ruptura, o simplemente el yo poético utiliza la figura de Beba para expresar su dolor interior.

Seguidamente Cuenca se casó con Julia Barella Vigal, madre de su segunda hija, Inés de Cuenca y Barella (1989), a la cual el poeta le dedica unos poemas que reflejan su abandono: «La bruja de Madrid», «Julia» y «La partida»; en efecto, la ruptura con Julia marcó una gran tristeza que se ve reflejada en la melancolía brutal del poemario *Por fuertes y fronteras*. Este tono se atenúa con el poemario siguiente, *Sin miedo ni esperanza*, pero será gracias al encuentro con Alicia Mariño que Luis Alberto de Cuenca es capaz de dejar atrás la tristeza y volver a vivir otra vez, estado de ánimo reflejado en *La vida en llamas*.

En este contexto se presenta el primer poema, «La bruja de Madrid», que abre las puertas a lo onírico y a lo fantástico, construyendo la fuga de la amada, su pérdida, para luego caer en la melancolía amorosa; de hecho, empieza con una serie de preguntas directas a la protagonista que se ha marchado: «¿Qué has hecho con tu casa de la Ciudad Lineal? / ¿Por qué has roto el jardín con tu cuchillo mágico? / ¿Dónde está la serpiente que llevabas al cuello? / ¿Qué ha sido de la bici que se movía sola?» (vv. 1-4). Se lo ha llevado todo y solo queda «la estela de tu escoba galáctica» (v. 10). El segundo poema se encuentra en algunas antologías con el título «La despedida»⁶, subraya otra vez la ausencia de la amada y su búsqueda necesaria por parte del yo poético: «mientras tú y yo busquemos el medio de encontrarnos / y nuestro encuentro sea poco más que silencio, / yo te estaré queriendo, vida mía, en la sombra, / mientras mi pecho aliente, mientras mi voz alcance / la estela de tu fuga, mientras la despedida / de este amor se prolongue por las calles del tiempo» (vv. 11-15). El último, «La partida», retoma el tema de la desaparición de la amada Julia; de hecho, el verso que concluye el poema es el siguiente: «Julia se ha ido para siempre»⁷ (v. 8). Antes de poner la atención en la importancia de Alicia Mariño en la vida de Luis Alberto de Cuenca, hay que citar la poesía «El desayuno», compuesta en 1988 e inicialmente dirigida a la segunda esposa del poeta («Para J.B.» / «A J.B.»); en cambio, después de la separación, ya no queda ninguna marca.

⁶ Por ejemplo, en *Poesía 1979-1996* de Juan José Lanz (2019 [2006]) y en otras últimas recopilaciones poéticas del autor.

⁷ Texto de la edición de 2020 de *El bache y la rosa*, al cuidado de Adrián J. Sáez en la editorial Reino de Cordelia.

Conocer a la actual mujer del poeta, Alicia Mariño Espuelas, es un acontecimiento importante que coincide con un cambio en la vida del autor y, por tanto, en su poesía; en efecto, ella restablece paz y felicidad al poeta y se convierte en su musa. La importancia de la mujer se subraya también a través de la presencia de muchos epígrafes en su honor, como se verá más adelante en «La sirenita». Por lo que concierne al primer poema de la clasificación, «La pesadilla», no se trata de una dedicatoria a Alicia, de hecho, en esa época no se conocían, pero lo que sugiere el poema es la presencia de la mujer como elemento salvador, y por esta razón, después de haber conocido a su futura esposa, decide asociarla a ella, la cual le alegró la vida. En una entrevista concedida en Málaga en el año 2000, hablando sobre esta poesía, el poeta afirma:

«La pesadilla» [...] En este poema he cambiado un par de veces el nombre propio de la protagonista porque, cuando lo escribí por primera vez, no había nacido todavía mi hija Inés, que ahora tiene once años, y la protagonista se llamaba Inés y me pareció una falta de respeto que se llamara como mi hija. Entonces le cambié el nombre y le puse Alicia, con tan mala suerte también que luego, mi mujer actual se llama Alicia y, bueno, ha habido un cruce de pasiones entre las Alicias (2001: 186-187).

Siguiendo con el análisis sobre la presencia de Alicia en la poesía cuenquista, quizás el poema más famoso dedicado a ella sea «A Alicia, disfrazada de Leia Organa»:

Si solo fuera porque a todas horas
tu cerebro se funde con el mío;
si solo fuera porque mi vacío
lo llenas con tus naves invasoras.

Si solo fuera porque me enamoras
a golpe de sonámbulo extravió;
si solo fuera porque en ti confío,
princesa de galácticas auroras.

Si solo fuera porque tú me quieres
y yo te quiero a ti, y en nada creo
que no sea el amor con que me hieres...

Pero es que hay, además, esa mirada
con que premian tus ojos mi deseo,
y tu cuerpo de reina esclavizada.

La princesa Leia Organa es un personaje de *Star Wars*, saga galáctica creada por George Lucas y, en concreto, este soneto amoroso se inspira en el episodio VI, *El retorno del Jedi*, donde la princesa es encarnada

por la actriz estadounidense Carrie Fisher. El mismo Luis Alberto de Cuenca describe a sus lectores la escena que quiere presentar en el poema y lo que le llamó más la atención:

La princesa Leia, disfrazada de cazarrecompensas, libera a Han Solo del bloque de carbonita donde lo tiene inmovilizado el gángster intergaláctico Jabba el Hutt por no pagarle lo que le debe, pero es descubierta por Jabba y pasa a ser la esclava de este, quien, para alegrarse la vista, hace que se ponga un biquini historiado de esos que llevan las camareras que atienden a Conan el bárbaro en las tabernas de Shadizar, y le plantifica una argolla en el cuello para hacer evidente el nuevo status servil de la princesa.

Siempre me pareció muy sexy y enormemente sugestiva la escena en la que el monstruoso Jabba el Hutt (una especie de gusano gigante intrínsecamente malvado) fuma despreocupadamente alguna droga alucinógena mientras sujeta con sadismo la cadena del collar que reduce los movimientos de Leia Organa (2015: 31).

Identificando a la princesa Leia Organa como su personaje fetiche favorito, quiso imaginar a su mujer, Alicia, disfrazada con el mismo bikini, «uno de los más maravillosos que he visto en mi vida» (cita del primer encuentro con los estudiantes de Ca' Foscari, 2020). El soneto evoca el mundo de *Star Wars*: «naves invasoras», «princesa de galácticas auroras» (vv. 4 y 8) y, al mismo tiempo, es una declaración de amor hacia la protagonista Leia-Alicia que se correspondida por esta: «esa mirada / con que premian tus ojos mi deseo» (v. 13). Según Bagué Quílez (2018), el poema es un soneto amoroso que quiere imitar el vasallaje del amor cortés, donde se superponen la imagen de la princesa y la mujer en carne y hueso, Alicia.

A continuación, la poesía «Filología y vida» se debe enteramente a su mujer, dado que nace a partir de una pregunta que ella le hizo un día: «Filología, ¿para qué?». También hay que tomar en consideración que Alicia es doctora en Filología Francesa y abogada, de manera que comparte con Cuenca la pasión por el lenguaje. «Filología y vida» es un poema que esconde, en una simple conversación entre mujer y marido, mensajes amorosos, vitalistas, y guiños literarios importantes, como por ejemplo una referencia al *Quijote* de Cervantes (vv. 7-11), otra al escritor francés Villiers (vv. 20-22) —escritor que unió aún más a la pareja, porque lo tradujeron juntos, se trata de una anécdota casera—y termina con una cita de Persio, poeta latino del siglo I d.C. que dice: «*O curas hominum! O quantum est in rebus inane!*» (vv. 24-25), es decir: ¡oh preocupaciones de los hombres! ¡oh cuánto hay en todo de inutilidad, de vanidad!

Acercas del poema «La Sirenita», una declaración amorosa muy romántica, se podría definir casi como infantil, dado que retoma el cuento homónimo de Hans Christian Andersen y el dibujo animado *The Little mermaid* de Walt Disney. En efecto, las referencias a ambos son muy claras y directas. El poeta cuenta una anécdota sobre su descubrimiento de Alicia, que le llevó, con el tiempo, a elaborar este poema para ella:

A Alicia, la receptora del poema según consta en la dedicatoria del mismo, no la conocí hasta enero de 1997. De las primeras cosas que me dijo fue que era nieta de una sirena, y yo me lo creí, porque certificó su procedencia acudiendo a la *auctoritas* de Gonzalo Torrente Ballester, quien solía repetir que todos aquellos que llevan el apellido Mariño son descendientes de sirenas y tienen que rendir tributo al mar, entregando un varón de ojos azules de cada generación al capricho de las olas. Pensé que pocos temas se adaptaban de mejor manera a mi historia amorosa personal que el desarrollado por Andersen en su cuento inmortal *ad hoc*, y que resultaba más oportuno y elegante declararle mi amor a Alicia utilizando como mediadora a su congénere la Sirenita anderseniana (2015: 39-40).

*Para Alicia,
que dejó el mar y se vino a vivir a mi bañera*

Con tus cinco guapísimas hermanas
y tu abuela y tu padre eras feliz
en el fondo del mar, donde la vida
hierve bajo el conjuro silencioso
que urde la vara mágica del agua.
Pero ser feliz cansa, y aun abrume,
como cansa y abrume la familia,
de manera que un día decidiste
romper con tu pasado y buscar novio
entre los hombres de la superficie.
Por si eso fuera poco, alguien te dijo
que si te enamorabas de un humano
serías inmortal, lo que sonaba
bien, aunque no acabases de creértelo.
El caso es que una bruja te dio piernas
(y alguna cosa más que ahora me callo),
y, satisfecha con tu nuevo cuerpo,
pusiste rumbo a tierra. Era en agosto,
y a nadie le extrañó verte en la playa,
desnuda y sonriente, con tus piernas
recién inauguradas, vacilantes
aún, pero tan largas y perfectas
como las de la diosa del amor
en el lienzo de Sandro Botticelli.
Yo estaba por allí, matando el tiempo,
tomando el sol quizá, disimulando
el horror que la gente me inspiraba
detrás de una expresión dulce y afable,
cuando tú aniquilaste mi tristeza
con solo aparecer ante mi vista,
y supe que la gloria del deseo
se instalaba en mi alma para siempre.
Y a ti te pasó igual (lo que es más raro,
teniendo en cuenta que yo no era príncipe
y me sobraban unos cuantos kilos),

y empezó nuestra historia de amor loco,
que hoy continúa viva, tantos años
después, y que mañana estará viva
y siempre vivirá, porque está hecha
de la misma materia incombustible
con que se hacen los mitos y los sueños.

Lo que resalta es que la declaración amorosa no pretende ser demasiado sentimental, al revés, es evidente el estilo poético luisalbertiano que pretende enmascarar al protagonista empírico a través del empleo de la ironía y del humor, por ejemplo: «El caso es que una bruja te dio piernas / (y alguna cosa más que ahora me callo)» (vv. 15-16), este último alude claramente al sexo, al genital femenino. El final remite a los cuentos de hadas: «nuestra historia de amor loco, / que hoy continúa viva, tantos años / después, y que mañana estará viva / y siempre vivirá, porque está hecha / de la misma materia incombustible / con que se hacen los sueños» (vv. 36-41) son versos que confirman y subrayan el típico juego intertextual cuenquista.

Por lo que concierne a la última sección de la obra *La vida en llamas*, «El jardín de Alicia», resulta ser una dedicatoria extendida a lo largo de los diez poemas que la constituyen, empezando por «Aparición», que celebra a Alicia, su personalidad y su presencia esencial para el yo poético triste y perdido («vagaba yo perdido en mis miserias», v. 1) que encuentra reparo y felicidad en el corazón de ella, su «tienda de campaña» (v. 13); en «Encuentro», Alicia es una «diosa antigua» (v. 7) que te alumbra con su luz «como si fuera el Sol» (v. 3), es «mezcla de hada / y de *golden retriever*» (vv. 21-24), dotada de un corazón puro y de un alma tan hermosa que te deja patidifuso. Sigue el poema «Alicia», dedicatoria directa, donde el locutor poético admite que lo dejaría todo a cambio de una tarde de lluvia con ella «en un cobertizo» (v. 11). Siguen dos poemas que se pueden clasificar como eróticos, es decir, «Dame de beber» y «No me las enseñes más...», en los cuales Alicia se convierte en el objeto del deseo del yo poético, a través de la celebración de sus labios y su pecho. «*Political Incorrectnes*» es quizás el poema que más se dirige a su esposa, se lo dedica y, detrás de una dedicatoria amorosa están escondidas las ideas políticas del poeta:

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.

Para seguir, hay tres poemas que hacen referencia a tres distintos lugares donde el poeta y su mujer estuvieron de vacaciones: «Estambul 2002», que presenta al lector algunos lugares de la ciudad, sirviéndose de su mujer; «S’Agaró» describe la localidad marítima en la provincia de Girona con sus elementos: el mar, los bañistas, la brisa de la noche y la luna que reviven el fuego del amor de la pareja: «Tan bello era el instante que la única / forma de detenerlo fue el silencio» (vv. 14-15); el tercero, «Aiguablava», o sea una pequeña bahía en la Costa Brava en Girona, es un soneto dulce que evoca la belleza y la delicadeza de Alicia utilizando asociaciones florales y elementos marinos que sugieren la pureza de la amada y remiten al lugar de vacaciones a la vez: «Aquí, donde el sol brilla y sopla el viento. / Aquí, en la biblioteca de las olas», «Aquí, donde la rosa de tu aliento / perfuma las marinas caracolas» (vv. 1-2, 5-6). El poema que cierra la sección y, a su vez, toda la obra, es «Fe de erratas»; las erratas son aquellos errores de imprenta que se observan en un libro y se insertan al comienzo o al final de este, con la enmienda que de cada una debe hacerse. Se trata de una perfecta declaración de amor en clave filológica, que juega con la derivación erratas-errores:

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.

Concluye la sección aliciesca el poema «Paseo vespertino»: una ulterior celebración del sentimiento amoroso que une el poeta con su mujer, cantados ambos a caballo durante el crepúsculo, yendo en contra de la oscuridad: «tú y yo, luces tibias / frente a la oscuridad que va anegando / esta parte del mundo» (vv. 3-5), se enfrentan a la muerte, al silencio, al desamparo, a los malvados, van «en busca de emociones, / medievales y eternos, a caballo» (vv. 13-14) en un escenario invernal, frío, oscuro, donde cabalgan juntos «como un rey y una reina destronados» (v. 24).

Por lo que se refiere a la madre de Luis Alberto de Cuenca, Mercedes Prado, se trata de una figura importantísima, siendo la mujer que le dio la vida, de la cual ha sido dependiente desde su niñez y de la que

deriva la pasión por el género femenino. Su importancia se aprecia en la dedicatoria al principio del poemario *La caja de plata* y, después de su muerte, el 6 de mayo de 1995, hay unos cuantos poemas de los cuales es destinataria en la obra *Por fuertes y fronteras*: «Cnoso», «Navidades de 1995» y «La flor azul». El primero es una clara dedicatoria a la madre fallecida que se le aparece en Cnoso, sitio arqueológico más importante de la isla de Creta, donde el poeta estuvo de vacaciones en el verano de 1995. El protagonista se puede remitir al poeta mismo, que, después de haber podido ver a su madre, asiste, otra vez más, a su muerte y se encuentra con las cenizas en las manos que decide tirar al «azul de los frescos minoicos, / que es el inagotable azul del mar» (vv. 16-17); el mar es un elemento recurrente en la obra luisalbertiana, expresión de tristeza o falta de algo o de alguien. Se trata de un poema conmovedor que consigue sugerir el estado de ánimo del yo poético:

Y, de pronto, mi madre, abanicándose,
se me aparece en Cnoso, y yo le sirvo
el enésimo vaso de agua, y se me muere
otra vez, y otra vez me entregan sus cenizas.
Y el capricho de Evans se transforma
en un improvisado sanatorio
donde sólo se escuchan los lamentos
de quienes no verán el nuevo día,
en una especie de necrópolis cercada
por guerreros micénicos que ignoran la piedad.
Y, de pronto, me veo con mi madre
—o lo que fue mi madre— entre los brazos,
tratando de burlar el estricto bloqueo
para llegar al puerto. Y lo consigo.
Y vierto el contenido de la urna
en el azul de los frescos minoicos,
que es el inagotable azul del mar.

Basta leer el título y los últimos siete versos para entender que el poema «Navidades de 1995» remite a la muerte de la madre, que, como se ha dicho anteriormente, ocurrió en mayo del mismo año. Por esta razón, esas Navidades son «tiempo de angustia» (v. 1), donde el protagonista tampoco encuentra consuelo en la Biblia; además, Dios está ausente, quizás se haya ido con su madre: «Tú te has ido de viaje, y me pregunto / si te has llevado a Dios en tus maletas, / porque este año no ha nacido nadie / en el pesebre. Nadie.» (vv. 10-13). El yo poético recuerda a su madre gracias a una foto que moja con sus lágrimas:

Tiempo de Navidad, tiempo de angustia.
Abro al azar la *Biblia* y lo primero
que me viene a los ojos es la historia
de una tarde, camino de Emaús
(una tarde que nunca viviré).
Paso luego a *Proverbios*, al capítulo

que habla de la mujer como la Virgen,
la Iglesia, el alma humana, todo eso
que nunca entenderé. Cierro la *Biblia*.
Tú te has ido de viaje, y me pregunto
si te has llevado a Dios en tus maletas,
porque este año no ha nacido nadie
en el pesebre. Nadie. Y en la foto
que tengo tuya, de cuando eras joven,
la goma de mis lágrimas
va borrando tu cara.

Otra alusión a la muerte materna se encuentra en el último poema citado, «La flor azul», que termina de la siguiente manera: «“Al país de la rama de oro, donde el pájaro / azul se posa, más allá de fuertes / y fronteras, habrás de ir buscarla”, dijo mi madre antes de morir» (vv. 9-12); su madre le indica el lugar donde puede encontrar la flor azul, símbolo del imposible y del ideal inalcanzable.

Mercedes Prado continúa presente en el poema «El cuarto oscuro», en el cual el yo poético se dirige a una tercera persona y cuenta el sueño del protagonista recordando su infancia: la casa de los abuelos, el pasillo oscuro que le daba miedo, el cuarto con los juguetes que siguen ahí y, en este contexto, le aparece la madre. Los dos hablan y la figura materna no pierde la ocasión de recordarle a su hijo que lo que está viviendo es un sueño. Quizás el poema quiera ser una manera de no dejarse engañar por los recuerdos y los sueños, de darse cuenta de una vez por todas de que su madre ha muerto y no volverá para estar con él:

En el sueño tu madre (¿era tu madre,
con aquel camisón azul celeste
y los ojos vacíos?), en la casa
de tus abuelos, vaga por las sombras
de aquel pasillo que te daba miedo
—un miedo irresistible, insoportable—
y se para un momento frente al cuarto
oscuro donde tú buscas juguetes
en lóbregos armarios, y le dices:
«¡Mamá, los he encontrado, están aquí!
¡No se los diste a nadie, son los mismos
que tuve entonces! ¿No los ves? ¿Qué hago
con ellos? ¿Me los llevo? ¿Se los dejo
a los fantasmas? Dime, mamaíta,
¿me los puedo llevar?» Y una voz dulce
te responde: «Son tuyos, hijo mío,
pero no existen en tu realidad.
Fíjate bien en ellos. Están hechos
de aire: se disuelven en tus manos.
Como yo, vida mía, como yo.»

Por lo que concierne a los poemas «La maleta perdida» y «Me acuerdo de...», la madre se menciona como una presencia entre otras; de hecho, ambos no están directamente dedicados a la figura materna. En el primero el yo poético se acuesta con una chica que «era igual que mi madre a los cuarenta años» (v. 32), conocida en una estación de trenes, mientras que el segundo, después de una enumeración caótica que comprende poetas, heroínas de los tebeos, actrices, sitios familiares, Rita, sus hijos, etc., se cierra de la siguiente manera: «Me acuerdo de mi madre a todas horas» (v. 28). Mercedes figura como presencia constante en la memoria del poeta, el recuerdo materno es la fuerza que le permite permanecer vivo. En efecto, la madre de Luis Alberto de Cuenca, junto con Rita, Inés y Alicia, constituyen las cuatro mujeres imprescindibles de su vida, necesarias y esenciales.

En definitiva, la poesía que concluye el listado de poemas que homenajean a la madre Mercedes es «La Gran Madre», la cual expresa ulteriormente el dolor que su muerte provocó, un dolor que consigue callar a gritos hablando con la Venus de Willendorf y con una imagen de la Virgen María (sobre ambas se hablará en el punto siguiente), entidades que, de alguna manera, junto con la Diosa Blanca, Cuenca siempre ha vivido como figuras maternas.

En relación con la familia, hay otra mujer importante en la vida personal de Luis Alberto de Cuenca: su hija Inés, a la cual están dedicados los poemas «En la muerte de *Joker*», «Aventureros» y «Palabras para Inés y Álvaro». El primero habla de la muerte del perro de la familia, Joker, el cual había sido protagonista del poema «En la tumba de *Joker*» (*Por fuertes y fronteras*), donde el poeta recreaba su muerte para intentar conjurar el dolor que su desaparición, en un futuro, habría provocado a toda la familia. En efecto, la poesía empieza haciendo referencia a ese primer poema y se desarrolla recordando las costumbres del perro, como el acurrucarse en el sillón de Inés, llenándolo de pelos. La voz poética lamenta la pérdida del perro hablando en primera persona del plural y resultando muy conmovedor y triste. Los últimos dos poemas citados son más cercanos y directos a Inés: en «Aventureros», el yo poético cuenta un sueño con aventureros en una isla desierta con cocodrilos que tuvo Inés a los ocho años. La imaginación de su hija le sorprende y, dejándose llevar por la reflexión, llega a la conclusión de que la inmortalidad es «un traspaso de sueños, una cesión de imágenes / dictada por la sangre y el cariño» (vv. 24-25). En fin, el poema «Palabras para Inés y Álvaro» está dirigido también a su primogénito Álvaro y parece una oración en el momento de morir. El poeta se dirige a sus hijos, subrayando el cariño que siente hacia ellos y su deseo de poder vivir a su lado para siempre; él será «un punto de luz» (o de sombra) que verán en el cielo desde sus ventanas y ahí estará para vigilarles y apoyarles:

«Os dejo lo que siempre fue vuestro: mi cariño,
que trasciende a la muerte. Ya me habría gustado
vivir a vuestro lado para siempre, pero eso

no lo permite el Cielo, que es quien manda en la Tierra,
y es mejor ajustar voluntades que alzarse
contra el orden del cosmos. Cuando veáis un punto
de luz en la ventana de vuestro dormitorio,
seré yo, que os recuerdo desde mi nueva casa
y que no me resigno a no veros ni hablaros
(si es un punto de sombra, también puedo ser yo,
pues nunca sabe uno qué eternidad lo aguarda)». Dicho esto, y repitiendo el nombre de la Virgen
y de su Hijo glorioso, me dispongo a adentrarme,
sin temor ni consuelo, en los dominios
de la noche perpetua.

En resumen, el dato biográfico para la poesía de Luis Alberto de Cuenca es fundamental, considerando que el poeta empieza a escribir después de la desaparición de Rita, la cual se convierte en verdadera musa inspiradora, imprimiendo a la escritura cuenquista el espíritu de la amada muerta y haciendo del mundo onírico el lugar favorito del autor, donde tiene lugar todo lo deseable y lo imposible. De igual manera, destacan la segunda esposa, Julia, la cual deja una herida abierta y doliente que se curará gracias al encuentro con Alicia, su actual mujer, quien se convierte en musa divina que consigue devolver la paz y la felicidad al ánimo del poeta. Cierran el círculo dos mujeres que forman parte del ámbito familiar: la madre, Mercedes, y la hija Inés. En particular, la madre es muy importante, porque abre las puertas de la maternidad y de la protección al poeta. De hecho, la figura materna es una identidad que sigue apareciendo en la poesía luisalbertiana, hasta estar conectada con seres históricos y ficticios que enseguida se empiezan a estudiar y analizar.

2.4. DE LA VIRGEN AL EROTISMO SÁFICO: MUJERES HISTÓRICAS

De acuerdo con su amor por la historia, no pueden faltar algunas de las mujeres que escribieron el camino historiográfico humano, aunque no se trata de un ámbito muy cultivado por el poeta, como se ha podido ver precedentemente con la figura de Teodora, mujer de Justiniano y emperatriz de Bizancio, que aparece solamente en citas breves y no se trata de un personaje recurrente en la poética cuenquista. Algo semejante ocurre con Lucrecia Borgia en la poesía «A Lucrecia, que llevaba un reloj en su sortija de casada»; se trata de una broma sobre el tema de la infidelidad femenina. La protagonista se llama Lucrecia, la cual, como Lucrecia Borgia (Subiaco, 1480- Ferrara, 1519), que envenenaba a los hombres que seguían molestándole durante los festejos palatinos, le echa el tiempo en la copa de su marido, para que él envejezca y se muera (alusión al *tempus fugit*). La muerte del marido le confiere la libertad de poder juntarse con su amante, que resulta ser la voz poética. El poema entonces remite a los actos malvados de Lucrecia Borgia,

hija ilegítima del pontífice Alessandro VI y figura femenina muy polémica del Renacimiento italiano. A pesar de que se remita a este personaje histórico, no se percibe una importancia vital o literaria para la poesía luisalbertiana, el personaje aparece simplemente como objeto de inspiración.

Por el contrario, una mujer fruto de la historia que protagoniza la poesía de Luis Alberto de Cuenca es la poetisa griega Safo, sobre la cual afirma el poeta en *Poética y poesía* (2005) que «Fue Safo, no la biología, quien se inventó la pasión amorosa, que luego llevarían a niveles de complicación difícilmente superables Platón en el *Banquete*, los elegíacos latinos, la señora Murasaki, Petrarca, Garcilaso, Lope y Donne» (p. 21). Además, remarca la importancia de la poetisa como iniciadora del sentimiento lírico amoroso en una autoselección y comentario de textos personales⁸, donde presenta y comenta un poema de Carlos Martínez Aguirre (Madrid, 1974), «El amor es un género literario»⁹, que termina de la siguiente manera: «Tal vez el amor sea solo literatura / que cambia con el tiempo. Supongo que nosotros / no amamos como Shakespeare, ni Shakespeare como Dante, /ni Dante como Safo, ni Safo como nadie» (vv. 7-10). Safo, entonces, es una figura significativa para los apasionados y expertos de poesía y, en concreto para Luis Alberto de Cuenca. Ella canta el sentimiento amoroso como sufrimiento, una enfermedad del alma, y dedicó una buena parte de sus escritos al matrimonio (ella estaba casada con Cercila, un terrateniente, del cual tuvo una hija, Cleis), pero al mismo tiempo cantó su pasión hacia las mujeres y las propias experiencias homosexuales, refiriéndose muchas veces a sus alumnas de la asociación cultural y sacra, el «tiaso», que instituyó en la isla de Lesbos. De modo que las ambigüedades y las polémicas que le rodean constituyen un buen punto de partida para acercarse al tema del amor lesbiano. La presencia de Safo y del amor lésbico en la poesía cuenquista ha sido estudiada por Logroño Carrascosa (2018), quien establece la siguiente división de los poemas sáfcos-luisalbertianos: poemas de reescrituras sáficas («Corrigiendo a Safo» y «Variación sobre un tema de Safo») y con menciones sáficas («Safo y Faón» y «Encuentro con Teresa»). Además, el poema «Quiero decirte algo» toma como punto de partida unos versos sáficos para desarrollar una poesía donde la poetisa es musa inspiradora para conseguir dirigirse a la amada y expresar su sentimiento hacia ella.

En «Corrigiendo a Safo» el poeta critica la confusión de la belleza permanente y objetiva con el efímero y despreciable deseo¹⁰; en efecto, la poetisa identifica «lo más hermoso» (v. 1) con el objeto del deseo, que Cuenca considera poco importante, pasajero y miserable. Lo que quería demostrar la poetisa griega —y al mismo tiempo Luis Alberto de Cuenca— es que la belleza no está ni en las armas: «tropol ecuestre», «línea

⁸ «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo». Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo (CCHS, CSIC).

⁹ *La camarera del cine Doré y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 1997.

¹⁰ El poema original al cual remite esta reinterpretación es el número 16 de la colección de poesías *Poesie*, introducida por Vincenzo di Benedetto y con traducciones y notas de Franco Ferrari, Mondadori Libri S.p.A. (2020).

de hoplitas», «escuadra de navíos de guerra» (vv. 2, 3 y 4) ni en las letras: «*First Folio*» (v. 4), es decir, la primera publicación de las obras dramáticas de Shakespeare; por el contrario, se encuentra en el deseo, en aquel estímulo incontrolable y contradictorio que caracteriza a los seres humanos, en otras palabras, el sentimiento amoroso. La temática del mal, amor al cual no se puede resistir, se vuelve a encontrar en «Variación sobre un tema de Safo»:

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

El poema se corresponde con el fragmento número 51: «Non so che cosa fare: la mia mente è divisa fra due pensieri...» (Safo, 2020); Cuenca crea un epigrama amoroso donde se exalta aún más la complejidad del sentimiento amoroso, siguiendo la misma línea temática del poema precedente y relatando la atracción humana hacia «un amor pícaro, arrogante y mezquino que genera dudas y malestar, pero ante el que no puede resistirse» (Logroño Carrascosa, 2018: 136). El yo poético es consciente de su condición, reconoce la dificultad y el sufrimiento al que no se puede resistir y hacia el que seguirá siendo devoto. Quizás Luis Alberto de Cuenca, con ambos poemas, esté comunicando su manera de ver y concebir el sentimiento amoroso, utilizando la figura de Safo para distanciarse y/o para ocultarse.

A continuación, los poemas «Safo y Faón» y «Encuentro con Teresa» destacan por mencionar de una manera u otra la figura de la poetisa Safo. En el primero, el poeta juega con las inclinaciones sexuales de la poetisa, afirmando que su conocido amado Faón en realidad era una mujer: «Desengañaos, Faón era una chica. / Safo no conoció el amor de hombre. / Ni falta que le hacía» (vv. 1-3), de manera que manifiesta la inclinación lésbica de la poeta, convirtiéndola en «una iniciada en el fetichismo travestista [“la vestía / de muchacho por morbo”, vv. 6-7]» (Logroño Carrascosa, 2018: 139). Hacia el final del poema se realiza el abandono de la amante —deja a la poetisa por un chico—, que se ha cansado de la presión psicológica por vestirse de hombre e intentar esconderse. La segunda poesía menciona a la poetisa solamente hacia el final, remarcando su importancia e identificándola como la inventora del sentimiento lírico amoroso a la cual recurre la diosa Afrodita: «surge Venus [o Afrodita] / llamando a Safo, trenzas de Violeta, / para que le resuma en dos palabras / qué es el amor» (vv. 15-18).

En cuanto al poema «Quiero decirte algo», no se trata de una reescritura, ya que el poeta solamente retoma un verso de la poetisa: «vorrei dirti una cosa, ma il pudore me lo vieta...» (fragmento n. 137) e intenta dar una explicación, tomando en consideración su sexualidad ambigua —quizás querría decirle algo picante a su amada— o conjeturando que tal vez estaba dirigiéndose a alguien diferente para decirle algo secreto. El poeta utiliza el verso sáfico y a la poetisa para expresar el amor que siente hacia su mujer; de hecho, si Safo no consigue terminar su discurso por la vergüenza, el yo poético no es capaz de articular palabra por la inmensa belleza de su amada:

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

En resumen, Safo destaca en la poesía cuenquista como personaje histórico del cual se sirve para expresar la importancia del amor; la poetisa griega es muy elogiada y honrada, sobre todo en los últimos poemarios (*El reino blanco*, *Cuaderno de vacaciones* y *Bloc de otoño*), a través de las varias reescrituras y variaciones; asimismo introduce la temática del amor lesbiano, el cual se respira también en otros poemas como, por ejemplo, «Flora y fauna» y «Primavera y estío» de *El reino blanco* y «Dulce Carmilla» de *Cuaderno de vacaciones*. Los tres expresan la pasión lésbica y la provocación de dos amantes: el primero está protagonizado por Flora y Fauna, que remiten a las asexuadas hadas de Walt Disney, pero difieren de estas, porque su interés es lograr su sexualidad, dedicándose al goce físico; tan intensa es la pasión y la implicación en el acto sexual que no se dan cuenta de que el yo poético aprovecha la situación para participar: «Tan fundidas están, mezclando flujos / íntimos como locas, que no ven / cómo me acerco y logro hacerme sitio / entre sus cuerpos húmedos y

ardientes» (vv. 8-11). En la segunda poesía las protagonistas son Primavera y Estío, educadas en un colegio de monjas donde recibían acoso por parte de las mujeres mayores; confundidas, fueron a ver un psicólogo y, en esta ocasión, se confirma la índole y el apetito lésbico de ambas antes la incredulidad —o negacionismo— del médico.

En fin, en «Dulce Carmilla», Cuenca ironiza sobre la temática del tribadismo, afirmando que Carmilla pierde la razón y se enamora de las chicas como ella, «lánguidas» y «románticas» (v. 17) y echándole la culpa a las posibles violaciones por parte de un tío o un primo hermano, lo cual quiere ser una crítica a lo que son las opiniones de hoy en día sobre la asidua búsqueda de una razón por la cual existe el lesbianismo. Además, hacia el final se pronuncia en contra del narcisismo, definiéndolo como un «sentimiento de autodestrucción» (v. 32) e intentando buscar una razón para la sed de sangre de la vampira: «Cuanto más se enamoran del fantasma / que ven en el espejo, más se vengan / del prójimo, buscándose y buscándose / sin encontrarse nunca, mensajeros / de la amargura y de la desesperanza» (vv. 36-40).

Dentro del universo histórico cabe añadir una excursión religiosa que tiene como protagonistas a Lilith, la primera mujer y la Virgen María. La religión es un ámbito importante en la vida del poeta, pero, al mismo tiempo, se advierte una cierta actitud contradictoria hacia la función de la religión; en efecto, Sáez (en prensa) afirma: «Luis Alberto de Cuenca se muestra tan orgulloso de su cultura y su formación cristianas como dubitativo en sus creencias: ‘Sigo buscando al Dios que me enseñaron en mi infancia’» (p. 1350). La referencia a la infancia es muy significativa, porque fue en este contexto donde el poeta se acercó a la madre de todos los hombres católicos; de hecho, Luis Alberto de Cuenca se formó en un ambiente católico reforzado por una educación pilarista en el Colegio Nuestra Señora del Pilar de Madrid, donde la Virgen se convirtió en una presencia constante en su vida, siendo para él una madre a la cual reclamar ayuda y apoyo. Su presencia está estrechamente relacionada con una divinidad antigua, abstracta y precristiana, la Diosa Blanca estudiada por Graves (2009 [1948]), y en este sentido se analizan los poemas de esta sección, siendo la Virgen —según el poeta— una reencarnación de esta divinidad antigua (este tema se desarrollará más detalladamente en el capítulo siguiente). Es importante destacar que, a pesar de la devoción hacia la Virgen y el respeto por el mundo religioso, la mitología judeocristiana (Lilith) y la religión son elementos que se convierten en ingredientes poéticos para el autor, según iremos descubriendo a partir de ahora.

Abre camino «la cara más oscura de la tradición mesopotámica» (Sáez, 2020: 257), Lilith, protagonista del poema homónimo, un demonio femenino asociado a la tormenta y a la desgracia, que los judíos han heredado como primera mujer de Adán, porque, queriendo ella los mismos privilegios de su marido, le abandona, convirtiéndose en un monstruo. El texto describe cómo Dios se equivocó, creando, después de tantas pruebas, «una criatura / que le salió fatal» (vv. 2-3), llena de defectos, que se parece a una mujer del demonio (Luzbel) y condenada a permanecer en los abismos de la tierra: «Y allí sigue / hoy en día, lanzando

espumarajos / por la boca, clamando y maldiciendo / como una poseída y dando voces / contra su Creador» (vv. 17-21).

Por lo que concierne a la Virgen María, hay un par de poemas que se pueden considerar puros elogios marianos: «Himno a la Virgen del Carmen» y «Ave María». El primero es una excepción entre todos los poemas luisalbertianos, porque desde la primera edición de *El bacha y la rosa* se borra y se vuelve a recuperar en la última¹¹. En palabras del poeta se trata de un poema controvertido que habla de su fe y de su infancia introduciendo una temática fundamental para la poesía cuenquista —y para este estudio— que es la del eterno femenino:

[...] es un homenaje a mi fe de niño, al altar que poníamos en el mes de mayo en el colegio a la Virgen, y es un homenaje también a ese Eterno Femenino, estandarizado según los cánones de la oración. [...] De algún modo yo todavía tiemblo al pensar en esa relación con la madre numinosa que significaba la Virgen del Carmen de la estampita de mayo (en Calbarro, 1994: 7-8).

Como apunta Letrán (2005), se trata de una plegaria a la Virgen que debe ser considerada «desde una perspectiva mítica más comprehensiva y heterodoxa» (p. 254), y hay que entenderla como una de las primeras manifestaciones de la Diosa Blanca. Asimismo, el poema «Ave María» parece ser totalmente mariano y dedicado a la Virgen, pero bajo esta apariencia se esconde la presencia de la divinidad materna:

Digo el «Ave María» en voz alta, de noche,
desafiando las sombras. «Dios te salve María,
llena eres de gracia, el Señor es contigo»
(al llegar a este punto, me sube a la garganta
un nudo de fe tibia que me da la entereza
y el temple necesarios para seguir viviendo).
Bendita tú, María, entre todas las diosas
que habitan en el cielo de nuestro desamparo.
Y bendito sea el fruto de tu vientre.

Este poema pertenece a *Por fuertes y fronteras*, poemario que relata una fuerte crisis personal y donde la religión asume un rol central de salvación que no ha de entenderse en términos católicos, sino como una búsqueda de valores éticos y morales para enfrentarse al dolor. Por lo tanto, detrás de la vocación y adoración

¹¹ Luis Alberto de Cuenca, *El bacha y la rosa*, ed. & intro. de Adrián J. Sáez (Madrid: Reino de Cordelia, 2020).

de la Virgen se esconde otra vez la figura de la Gran Madre: «la Virgen, la madre y la Gran Diosa se funden en una sola imagen del amor, arraigado en la fe, que protege del desamparo ante la muerte» (Lanz, 2006: 135). Otro poema donde se trasluce esta conexión es «La Gran Madre»: no hay diferencia alguna entre hablar con una estampita de la Virgen y con la Venus de Willendorf (una pequeña estatua representativa de la diosa de la fecundidad del arte prehistórico).

En cambio, los poemas que no se pueden considerar marianos, «Irlanda», «Canción épica» y «La bruja», aluden y citan la figura de la Virgen María: de hecho, en los tres, el poeta recurre al elogio para pedir ayuda a la madre de Jesucristo. La primera composición paragona la fe católica basada en la benevolencia de María con la crueldad del dios hebreo; la segunda, «Canción épica», se puede definir como un poema hagiográfico, dado que cada una de las cuatro estrofas que lo constituyen está dedicada a un santo: San Jorge, San Miguel, San Martín y la Virgen: «Y, por último, que la Virgen / del manto azul, con quién estáis / los tres pintados en el cuadro / (y que, por cierto, se parece / a alguien, y no me acuerdo a quién), / me eche una mano en este trance, / que es el de la vida, y me ayude / a recuperar la esperanza, / que falta me hace. *Ainsi soit-il*» (vv. 28-36). Por último, en «La bruja», la voz poética recuerda que cuando era niño se le aparecía una bruja, de la cual conseguía defenderse gracias a una imagen de María, «que brillaba como un astro / en medio del abismo, y sonreía» (vv. 30-31). Por lo tanto, es importante destacar que la Virgen sí figura como divinidad católica importante y remite a la educación que tuvo Luis Alberto de Cuenca, pero, en la mayoría de las ocasiones, esconde una entidad madre mayor que la incluye y con la cual convive; además, es una entidad que constituye el arquetipo del eterno femenino.

Para concluir con el apartado sobre la mujer histórica, analizando cada mujer, resultan evidentes tres aspectos femeninos que se repetirán a lo largo de las secciones restantes, volviéndose esenciales a la hora de definir un ideal de mujer: la dimensión amorosa, hasta llegar a lo erótico y a lo lésbico, descubierto con la poetisa Safo; la crueldad femenina, que está resumida en la pareja de las dos comparsas históricas Lucrecia Borgia y Lilith y, en fin, el lado materno que representa la Virgen, la cual en la mayoría de los casos asume el rol de madre acogedora.

A continuación, se analizan las varias mujeres ficticias, según las pasiones de Luis Alberto de Cuenca, y se podrá constatar cómo los rasgos que se acaban de ilustrar se confirman a través de la ficción.

2.5. DEL MITO AL CÓMIC: MUJERES FICCIONALES

Luis Alberto de Cuenca destaca por ser el poeta «más pop de la Academia y el más académico de los pop», como bien apunta Olay Valdés (2017: 22). En efecto, a pesar de que el poeta defiende la existencia de una sola cultura —o precisamente por ello—, en su literatura se funden la cultura de élite con la cultura popular: la primera fundamentalmente escrita y la segunda ligada a la oralidad, la cual, posteriormente, tendrá

que ver con el audiovisual, de ahí que las películas, los cómics y los videojuegos recreen el mundo y el sujeto postmodernos que protagonizan la poesía luisalbertiana. Dicho esto, se irá explorando el mundo académico cuenquista por un lado —la importancia del mito, de la pintura y de la literatura clásica— y, por el otro, el mundo *pop*¹², que caracteriza la cultura contemporánea. Las protagonistas de la literatura clásica o canónica se encuentran al lado de las heroínas de los tebeos y del cine, así que se juntan Helena de Troya y Nausícaa con Sonja la Roja y Leía Organa, o la Diosa Blanca con la mujer vampiro, y todas —independientemente de su origen— recrean dos modelos femeninos constantes en la poesía de Cuenca: la mujer sensual, erótica, pasional y la mujer madre y protectora —ambas con sus diferentes derivaciones—. Ficcionalizando la realidad y actualizando el marco espacio-temporal de algunos textos mitológicos, el poeta ofrece personajes reales que remiten a la realidad contemporánea, como por ejemplo «*Gudrúnarkvíða*» (*El otro sueño*), «*Helena: palinodia*» (*El bacha y la rosa*) y «*Teichoscopia*» (*Por fuertes y fronteras*).

La mujer mitológica deriva de la gran afición de Luis Alberto de Cuenca por la filología clásica y, particularmente, por el mito y su importancia para la sociedad. En efecto, en 1976, el poeta publica *Necesidad del mito*, un ensayo divulgativo donde explica la triple función mitológica (social, religiosa y gnoseológica) y por qué se trata de un elemento esencial en la vida del hombre.

El motivo mitológico que tiene una especial relevancia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es la Diosa Blanca, divinidad prehistórica estudiada muy detalladamente por Graves. Ella tiene una valencia multifuncional, personificando la naturaleza y la fecundidad, siendo madre y amante a la vez y símbolo del amor y de la procreación. Graves en su obra ofrece una descripción detallada y completa de la divinidad:

La dea è una donna snella e affascinante, col naso aquilino, il volto di un pallore mortale, le labbra rosse come le bacche del sorbo selvatico, gli occhi straordinariamente azzurri e lunghi capelli biondi. Può tramutarsi d'un tratto in scrofa, cavalla, cagna, volpe, asina, donnola, serpente, gufo, lupa, tigre, sirena o ripugnante megera. Innumerevoli sono i suoi nomi e titoli. Nelle storie di fantasmi figura spesso come la «Signora Bianca» e nelle religioni del mondo antico, dalle Isole britanniche al Caucaso, è la «Dea Bianca». Non mi viene in mente nessun vero poeta, da Omero in poi, che non abbia dato una descrizione personale della propria esperienza di lei. Si potrebbe dire che l'autenticità della visione di un poeta si misura sull'accuratezza del ritratto che egli dà della Dea Bianca e dell'isola ove essa regna. Il motivo per cui mentre si scrive o si legge una vera poesia i peli si rizzano, gli occhi si velano di lacrime, la gola si contrae, la pelle si accappona e un brivido corre lungo la spina dorsale, è che una vera poesia è necessariamente un'invocazione alla Dea Bianca o Musa, la Madre di tutti i

¹² La denominación «pop» deriva de la influencia del arte anglosajón de los años sesenta del siglo XX, definida *Pop Art*. Dos artistas que se consideran padres de este tipo de arte son Andy Warhol y Roy Lichtenstein.

viventi, l'antica forza della paura e della concupiscenza – il ragno femmina o l'ape regina il cui abbraccio è mortale (Graves, 2009: 46-47).

La Diosa Blanca es incluso diosa del Infierno y de la Tierra a la vez, es Nacimiento, Procreación y Muerte, es la Luna en sus tres fases: Luna Nueva, Luna Llena y Luna Menguante; es la propagadora de la especie, certificando así la salvación del ser humano. Siendo madre y el arquetipo del eterno femenino, representa todas las mujeres bajo miles de facetas, las cuales Luis Alberto de Cuenca intenta reproducir y celebrar en su poesía.

El camino hacia la Gran Madre comienza con la sección inicial del poemario *El bacha y la rosa*, «La Diosa Blanca», compuesta por los siguientes poemas: «La partida», «Eterno femenino», «Huelga general», «Himno a la Virgen del Carmen», «La Venus de Willendorf», «Bienvenida» y «Preguntas a la Diosa Blanca». Se realiza un viaje hacia el encuentro con la Gran Madre, donde participan diferentes personajes femeninos cotidianos, representados como huellas de la divinidad. Tal viaje empieza con «La partida»,¹³ poema constituido de adioses de mujeres que provocan una cierta angustia en el yo poético, el cual emprende el viaje porque necesita una presencia femenina a su lado. Sigue «Eterno femenino», que convierte el sueño erótico en pesadilla, enfrentando el locutor poético a una situación de impotencia, fruto del abandono inicial, al cual responde con un despertar o un presunto suicidio: «cerré los ojos / me encomendé a mi madre y a mi novia / y, dejando el diván, salté al vacío» (vv. 27-29). La dimensión onírica juega un importante rol en la poesía cuenquista, porque permite al locutor poético expresar quizá sus sentimientos y pensamientos más escondidos y prohibidos. En el poema siguiente, «Huelga general», las mujeres que toman parte en la huelga son, en palabras del yo poético, «las chicas de mis sueños» (v. 2), las cuales han salido a la calle desnudas y aguerridas «como un rebaño loco de ovejas descarriadas. / No respetan las normas del tráfico, las leyes / que rigen la conducta del ciudadano honrado» (vv. 4-6). El poeta, gracias al sueño, trata de evocar un modelo ideal, en el que esas chicas son marginadas al rechazar el modelo social que se ofrece. En efecto, la poesía relata un hecho real, la huelga del 28 de mayo de 1992 contra el gobierno socialista por los recortes en las prestaciones por desempleo, destacando como uno de los pocos textos de alcance político en la obra cuenquista. Después del abandono inicial y las primeras manifestaciones del eterno femenino, empieza el acercamiento a la Gran Madre con «Himno a la Virgen del Carmen». Se trata de una plegaria a la Virgen, pero que en este contexto debe ser considerada bajo una perspectiva heterodoxa y no religiosa, siendo una manifestación más de la Diosa: «Madre y hermana nuestra, reina de los espacios / infinitos» (vv. 1-2), «Madre graciosa y dulce» (v. 17), «soberana del tiempo, dueña de las esferas» (v. 22).

¹³ El poema se ha comentado en el punto 2.3. Mujeres biográficas, al estar dedicado a Julia Barella, la segunda esposa del poeta.

El camino sigue con «La Venus de Willendorf», la segunda manifestación de la divinidad y entidad cercana al poeta, el cual cuenta en el artículo titulado «La Gran Madre» (en *Señales de humo*, 1993) que le fascinan las representaciones artísticas de la mujer de la Prehistoria. En concreto, las «Venus» son sus favoritas y, entre estas, la de Willendorf, uno de los objetos escultóricos más antiguos que se conservan¹⁴, le acompaña en su vida desde su reproducción a escala 1:1. Representa la divinidad de la fecundidad, la cual en la poesía luisalbertiana, insertada en la contemporaneidad, se transforma en un modelo erótico:

Entre las chicas norteamericanas
que estudian español en la academia
de enfrente de tu casa, hay una gorda
que es igual que la Venus de tus sueños.
Bajo una camiseta de elefante
que pone «University of Indiana
(Jones)» y unos pantalones de hipopótamo,
se mueve por el mundo con el arte
que le da su ascendencia mitológica.
Hace ya varios días que vigilo
desde el balcón su cuádruple barbilla
y el sol dorado de su cabellera.
Hace ya varios días que le envío,
cuando se pone a tiro de mis ojos,
dardos de amor y flechas de deseo.
Pero no llegan nunca a su destino.

Con el breve poema «Bienvenida» se abren las puertas a la Diosa Blanca. La búsqueda ha llegado a su fin y el yo poético puede acogerla en su vida, «palacio de la duda» y «casa del miedo» (vv. 1 y 2):

Bienvenida al palacio de la duda,
a la casa del miedo.
Cómo echaban de menos tus pisadas
las baldosas del barrio.

Así, el locutor poético puede entregarse a la divinidad salvadora que le ofrece orden, seguridad, esperanza, valor, fe, coraje y amparo, un refugio ante la angustia existencial, en pocas palabras, todo lo que corresponde a la función mítica según Luis Alberto de Cuenca. Pero el optimismo parece interrumpirse durante un instante en el poema que concluye la sección, «Preguntas a la Diosa Blanca», donde el yo poético se dirige directamente a la «señora del planeta» (v. 6) para verificar la validez de sus plegarias: «¿Me salvarán las tímidas plegarias / que rezo cada noche? / ¿Habrà otro mundo en tu regazo tibio / donde habite la vida?» (vv. 1-4), y subrayando su belleza y la antigüedad del mito que subyace en ella: «Continúas tan bella como

¹⁴ Está fechado entre 25.000 y 30.000 a. C.

entonces, / hace siete mil años, / cuando Europa era un templo que temblaba / en tu honor, Madre mía» (vv. 9-12).

La presencia de la Gran Madre se interrumpe hasta la publicación de *El reino blanco* (2010). Este salto se puede remitir quizás a dos hechos que marcan profundamente la vida del poeta: la ruptura con Julia Barella y la muerte de la madre. Quizás Luis Alberto de Cuenca necesitaba un apoyo más cercano, como el que encuentra en la Virgen María y, más tarde, en Alicia, que ilumina el camino del poeta desde los comienzos de su *love story*. De todas maneras, ambas se consideran caras diferentes de la diosa, así pues, se puede concluir que está escondida bajo otras identidades, para más tarde reencontrarla de forma directa en el poema «Encuentro con Teresa», en el cual se subraya que el «el infierno pautado de la vida diaria» (v. 6) está gobernado por la Diosa Blanca, remarcando su función matriarcal. Por su parte, «Búscala» supone una invitación a la búsqueda que la voz poética hace al lector; de hecho, ella, siendo madre y gobernadora del mundo, se encuentra por todos lados, aunque se esconda fácilmente:

Busca a la Diosa Blanca, ve a buscarla
por occidente y por oriente, por
el sur y por el norte, no la dejes
de buscar en las sombras de la noche
y en las luces del justo mediodía,
sin desmayar jamás, sin acordarte
de otro nombre que el suyo, sin reposo,
por el cielo, debajo de la tierra
y en las profundidades del océano.
No habrá huellas que valgan en tu búsqueda,
pues la Diosa no deja huellas nunca.
Quién sabe dónde está, nadie la ha visto
jamás en este mundo. Pero tú
búscala sin desmayo en esos bosques,
mil veces densos, donde el sol no halla
paso a la hierba. Búscala en las ninfas
que descansan al lado de la fuente
y, sobre todo, búscala en el agua
de esa fuente, en el agua en que los ciervos
sacian su sed cuando declina el día,
en el agua que canta y que libera
de cuanto estorba.

Y luego, cuando nada
te retenga en la selva, continúa
buscándola, aunque duela, por el aire
emponzoñado, por el fuego insomne,
por el camino hacia ninguna parte,
por el desierto helado del silencio,
por las calles vacías del olvido.

Diferente es «Plegaria de la diosa» que se trata de un canto a la Diosa Madre y subraya su personificación de la fecundidad, su ser madre de los hombres y del mundo, símbolo de esperanza y apoyo: «Diosa Blanca, Mujer, Madre del orden / cósmico, soberana del abismo, / vientre sagrado y primeval, mandorla / de donde nace todo, adonde todo / se reintegra» (vv. 1-5).

En fin, en la última obra luisalbertiana hasta la fecha, *Bloc de otoño*, se encuentra «La Gran Madre», un poema que resume las facetas principales y divinas de la Diosa Blanca que se han podido apreciar hasta el momento: la diosa misma, la Venus y la Virgen. Todas son presencias necesarias para la sobrevivencia del poeta, sobre todo en un momento como el que atraviesa actualmente, o sea, la vejez, acompañada por la ausencia de la madre y el miedo de la muerte. El poema es muy emotivo y quiere celebrar la Diosa Madre que siempre se encuentra a su lado, le convierte en niño, le coge de la mano y le lleva consigo hacia el cielo:

Hablar con la Grand Madre es hablar con la madre
de uno. Cuando hablo con la Venus de Willendorf
o con una estampita de la Virgen María
que tengo siempre a mano, estoy callando a gritos
el dolor que sentí cuando mi madre
dejó de respirar entre mis brazos
y se fue al otro mundo, donde no necesitas
libros para saberlo todo. La Diosa Blanca
–Venus esteatopigia, Virgen de Bouguereau–
solo da, no recibe. Es una bruja buena
que con un pase hipnótico te convierte en el niño
que fuiste alguna vez, te coge de la mano
y te lleva hacia arriba.

Junto con la Diosa Blanca, es relevante la presencia de la mitología grecolatina y, de hecho, el mundo homérico ofrece una fuente ilimitada de referencias que se encuentran en los siguientes poemas luisalbertianos: «El juicio de Paris», «Nausícaa», «Helena: palinodia», «*Teichoscopia*» y «Celos». «El juicio de Paris», el poema-prólogo de *El hacha y la rosa*, abre camino a la materia griega desde una perspectiva del día a día, recreando situaciones y personajes en un ambiente contemporáneo; en este, Paris tiene que elegir la más bella de las tres diosas: Afrodita, Atenea y Hera (diosas del amor, la sabiduría y el poder, respectivamente), las cuales se dibujan a primera hora de la mañana, arreglándose y mirándose al espejo de Blancanieves, que se apresta a elogiar a cada una con su típico *savoir faire*: «Tú eres la más hermosa» (v. 5).

Con el poema «Nausícaa», Luis Alberto de Cuenca se inspira en la *Odisea*¹⁵ y recrea el personaje de la princesa, hija del rey del país de los feacios, Alcínoo, y que se enamora de Ulises, llegado a su tierra después de un naufragio. La hija del rey Alcínoo es un «prodigio de belleza» (Sáez, 2020: 34), está desnuda y medio

¹⁵ Libro VIII, 457-468.

borracha, encendida de pasión por el héroe que sigue mirando y deseando: «el brillo de tus ojos insinúa: / “No me canso de verte.” Y tus oídos / reclaman: “Háblame, dame palabras / para vivir”. Y con el sexo dices: “Dueño mío, haz de mi lo que te plazca.” / Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa» (vv. 16-20). A pesar de *les avances* de la princesa, el héroe sigue pensando en su amada Penélope, sin hacerle caso: «Pero él está aburrido de la fiesta, / perdido en el recuerdo de su patria, / y no se fija en ti, ni en ese cuerpo / de diosa acribillado de mensajes / que nunca llegarán a su destino» (vv. 21-25). La poesía transforma una escena épica en una típicamente contemporánea, la del amor no correspondido; además el poeta está confiriendo importancia a la princesa, describiéndola con toda su belleza y atractivo, convirtiéndola en un modelo erótico y dejando en segundo plano el rechazo de Ulises.

Por lo que concierne a «Helena: palinodia» y «*Teichoscopia*», ambos tratan el personaje mitológico de Helena de Troya. El primero es una reescritura de un fragmento de Estesícoro de Himera (siglos VII-VI a.C.), con el cual el poeta le da la vuelta a la leyenda troyana, tratando de exculpar a la mujer, defendiendo su castidad y sosteniendo que Paris huyó con el fantasma de ella, mientras que la verdadera Helena estaría en otro lugar indefinido. La relectura de Luis Alberto de Cuenca resulta un poco irónica, porque la voz poética es la de Menelao, el esposo cornudo y burlado, el cual mediante un monólogo se dirige a su esposa ausente y culpable, tratando de defenderla y rechazando la realidad. Sin embargo, Helena está descrita como una drogadicta y borracha, de manera que el poeta, pintando una escena totalmente contemporánea, quiere demostrar la culpabilidad de la mujer y la estupidez del marido que se niega a creer lo que pasó realmente:

No, no es verdad, amor, aquella historia
No llegó a seducirte aquel imbécil
de rizos perfumado. No te fuiste
precipitadamente de la fiesta
de nuestro aniversario, con los ojos
clavados en el bulto que emergía
de entre sus piernas, y con las narices
saturadas de drogas. No te embarcaste
en su yate de lujo con lo puesto
-que casi no era nada-, mientras yo
te buscaba en la calle como un loco,
creyendo que te había pasado algo.
No desapareciste de mi vida
como una exhalación y para siempre.
No puede ser verdad aquella historia.

En «*Teichoscopia*», Cuenca toma como punto de partida un pasaje del Canto III de la *Iliada* (vv. 161-246), donde el rey de Troya Príamo, desde las murallas de la ciudad, le pregunta a Helena los nombres de los más importantes caudillos que lideran el ejército griego. Las preguntas del rey mantienen una cierta relación con el hipotexto griego, mientras que las respuestas de Helena muestran un poca de degradación de los héroes:

«“[...] Agamenón, / un hombre insoportable que no cesa / de gruñir, el peor de los esposos / y un mal padre.”» (vv. 8-11), «“[...] mi marido, Menelao, un idiota / que no supo apreciar como es debido / lo que tenía en casa y no comprende / a las mujeres» (vv. 12-15), «“Odiseo de Ítaca, un fullero / de quien nadie se fía, un sinvergüenza.”» (vv. 22-23), «“Es Ayante, una bestia lujuriosa / y prepotente, un grandullón con menos / inteligencia que una lagartija.”» (vv. 30-32); y a la pregunta del rey: «“¿Dónde estará Paris?”» (v. 37), Helena contesta que probablemente se encuentre en la peluquería afeitándose y haciéndose las uñas. Estando rodeada de hombres miserables, el personaje femenino que retrata Luis Alberto de Cuenca es cínico y bastante frío, y confirma el retrato de la mujer que se ha relatado en el poema anterior, una mujer presa de los vicios (alcohol, tabaco y droga) y cruel hacia el hombre, introduciendo de esta manera una nueva faceta de la figura femenina que desarrollará posteriormente.

Asimismo, está presente la mitología latina en la composición «Hero y Leandro»¹⁶, que de alguna manera cuenta la historia completa de los dos amantes, pero relatada con humor, un lenguaje coloquial y añadiendo elementos modernos que ofrecen una descripción de «la sacerdotisa de Afrodita» (v. 2) contemporánea, sin filtros y cercana al erotismo:

Ella, Hero, la novicia desgarbada de ayer,
está maravillosa: es una de esas chicas
que cuando pierden la virginidad
pierden la timidez y la vergüenza,
y da gusto mirar su mirada insaciable,
sus curvas y esa piel tan pálida y tan sexy:
parece una odalisca de Ingres o de Fortuny,
o una novia de Drácula. (vv. 40-47)

Antes de dejarse llevar por la pasión de Leandro, Hero desprecia los poemas mal escritos que le envía, así que Leandro intenta conquistarla con su hermosura y quizás algo más. El retrato ofrecido es entonces contemporáneo, nuevo y libre, de alguna manera Luis Alberto de Cuenca quiere subvertir los ideales amorosos y las costumbres para trasladar el mito a la cotidianidad y al mismo tiempo crear un personaje femenino erótico y sensual.

Se cierra el recorrido de la mujer mitológica en la poesía luisalbertiana con el poema «*Gudrúnarkvida*», el cual celebra la mitología germánica; en efecto, el hipotexto de la poesía es el «Primer poema de Gudrun» que compone la *Edda Poética* escandinava (IX-XII). La composición describe el planto de la muerte del rey Sígurd por parte de su mujer Gudrun, la cual protagoniza el original y la reescritura cuenquista. En esta última, la

¹⁶ El poema, además de retomar la leyenda latina, recupera el poema inacabado «Hero and Leander» del poeta británico Christopher Marlowe.

esposa del difunto Ricardo se llama Carmen y no consigue llorar la muerte del marido delante de sus amigas. Estas, con algunas anécdotas personales, intentan ayudarla a desahogarse: Lucía le cuenta que toda su familia —sus dos maridos y sus hijos— ha muerto en un accidente de coche, quedándose así sola; Julia interviene hablando de sus siete hijos que murieron peleándose entre ellos y de sus padres que se ahogaron en la playa; en fin, Marta, llorando, le confiesa que su marido ha dejado de amarla y la traiciona con una chica más joven, pero no quiere irse de casa porque no tiene dinero. A través de las historias de estas mujeres, Cuenca está ofreciendo una radiografía de los matrimonios modernos que aceptan los amantes en casa y se mantienen unidos por intereses económicos; además, demuestra cómo tampoco queda el respeto por el linaje. Pero lo que conduce a Carmen a la desesperación no es la empatía hacia sus amigas, sino la visión del cadáver del marido. Al igual que en las poesías precedentes, el mito se transpone a un ambiente contemporáneo, aunque en esta ocasión el personaje de Carmen es más genuino —no hay traza alguna de erotismo y tampoco de crueldad— y, como Gudrun en el original, es una mujer que ama a su marido y sufre por su muerte.

Siguiendo con el análisis de la mujer ficcional en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, hay que detenerse en una de sus pasiones más entrañable: la literatura. Cuenca se acercó a la literatura desde muy joven, en 4º de Bachillerato, gracias a una asignatura llamada «Historia de la literatura universal» que se convirtió en el punto de partida de su vocación lectora. En *Poética y poesía* (2005) afirma: «[...] si no hubiera estudiado en 4º curso de bachillerato aquel manual de “Historia de la literatura universal” no habría escrito nunca un solo verso [lo que, por cierto, hubiese sido una buena noticia para mis detractores]» (p. 19). Así que, a partir de ahí, empezó el camino hacia el conocimiento de las más grandes epopeyas y de las obras que representan las piedras miliars de la literatura; se enamoró de la cultura de los clásicos que le indujeron a escoger más adelante una carrera de filología clásica, donde tuvo la oportunidad de descubrir la epopeya mesopotámica de Gilgamesh, a Platón, Homero, Virgilio, Marcial, Catulo, Tibulo, Propercio de Asís, etc., junto con autores medievales, renacentistas y modernos pertenecientes a diferentes culturas y tradiciones: Jaufré Rudel, Guillermo de Aquitania, Ariosto, Dante, Petrarca, Shakespeare, Víctor Hugo, H. P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Juan Ramon Jiménez, Ezra Pound, Borges y muchísimos otros. Todos estos poetas y escritores constituyen el punto de partida desde el cual se desarrolla la poesía luisalbertiana, incluso algunos personajes y los mismos artistas son protagonistas de algunos poemas; en concreto, los personajes femeninos son muy recurrentes y, de ellos, Luis Alberto de Cuenca se sirve como quiere.

Adentrándonos en el estudio de la mujer literaria, entonces, la protagonista es una mujer sensual y provocadora, construida a partir de diferentes piezas significativas para el poeta que decide recontextualizar en la contemporaneidad o simplemente decide servirse de las temáticas y/o personajes que necesita para desarrollar su composición. En particular, destacan en primer lugar una mujer sensual y pasional y, en segundo lugar, la mujer vampiro, ambas retratadas con notas de erotismo. Siguiendo un orden cronológico,

es «Urganda la desconocida» la mujer que abre camino, un personaje perteneciente al mundo caballeresco, siendo ella la maga protectora de Amadís de Gaula en la novela homónima publicada en 1508. La mujer se presenta delante de la puerta del yo poético con un niño en los brazos, «va desnuda / debajo de un exótico impermeable» (vv. 4-5), del cual se despoja para acostarse con el locutor poético que la estaba esperando. El poeta intenta crear un arquetipo femenino contemporáneo que le proteja, mezclado con lo erótico-amoroso, un universo muy recurrente en la poesía cuenquista. De ahí que también en el poema «Homenaje a Chamisso», la mujer descrita, Fanny, personaje secundario en la obra *La historia extraordinaria de Peter Schlembil* (1814) del escritor alemán Adelbert von Chamisso, represente el ideal de mujer sensual y pasional. En efecto, está descrita «repartiéndose / entre los invitados como un ángel / que ha bajado del cielo para darnos / la llave que abre el cuarto de la vida / y la mágica luz de sus misterios» (vv. 6-10). Fanny es «fruta prohibida, fruta fresca y deseada» (vv. 17-18), que ha pasado de ser una simple comparsa a ser protagonista de una composición que subraya su belleza, su sensualidad y su condición provocadora. De igual manera se presenta Esmeralda en la poesía «Esmeralda la zíngara», personaje protagonista de la novela histórica *Notre-Dame de Paris* (1831), escrita por Víctor Hugo. Además de homenajear la escritura de Víctor Hugo, el poema es también un tributo a la mujer en su sentido más amplio, siendo la noche y el bosque comparados con el cuerpo y las suavidades de la figura femenina. El locutor poético describe la gitana de sus sueños, retomando algunos de sus elementos característicos: los aretes, la falda larga, el pelo negro y los ojos verdes, exaltando su tremenda hermosura:

Tiene la noche cuerpo de mujer.
La luna viaja por su piel oscura,
bañándola de plata y salpicando
de breve luz las copas de los arboles
centenarios, y sigue su camino,
mensajera del alba. Tiene el bosque
nocturno suavidades de mujer,
y yo busco tu rastro entre las sombras:
un arete perdido, algún volante
de tu falda enganchado en una rama,
un rayo suelto de tus ojos verdes
quemando la maleza. No sé cuando
te encontraré, gitana de mis sueños.
No sé cuándo hundiré en el azabache
de tu pelo mis manos y mis labios,
sumiéndome en la noche permanente
de un deseo sin horas. Solo sé
que, mientras tanto, seguiré buscándote,
como en un trance hipnótico, en el bosque
tenebroso y fantástico del mundo,
selva de tu reinado y de mi muerte.

En palabras de Luis Alberto de Cuenca, la mujer vampiro obedece a una fantasía masculina y él cuenta con una favorita: Carmilla, protagonista de la homónima novela corta escrita por Joseph Sheridan Le Fanu y publicada en 1872. El poema «Dulce Carmilla» cuenta la historia de un amor lésbico utilizando el personaje de Carmilla, una doncella fascinante y sensual, y la otra protagonista de la novela, Laura. Pero, siendo *Carmilla* una obra de cabecera para el poeta, la mujer vampiro se encuentra también en poemas anteriores: «El desayuno» («Tengo un hambre feroz esta mañana. / Voy a empezar contigo el desayuno», vv. 16-17) y «Sobre un poema de Baudelaire», una traducción directa del poema de Baudelaire «La metamorphoses du vampire» (*Les Fleurs du mal*, 1857, núm. 87), donde una voz poética femenina describe qué es una mujer vampiro: una mujer con los labios rojos, caliente, sensual y seductora, capaz de mejorar la vida tanto de los jóvenes como de los mayores; ella es «tímida y libertina, y frágil y robusta» (v. 14), devora a su hombre en la cama hasta chuparle la médula dejando solo sangre y huesos encima de las sábanas (véase también «La mujer del vampiro» y «Vampirismo»):

La mujer, entretanto, con su boca de fresa,
retorciéndose como serpiente entre las brasas,
colmando con su pecho los hierros del corsé,
recita estas palabras impregnadas de almizcle:

«Tengo los labios húmedos y conozco la ciencia
de olvidar la conciencia encima de una cama.
Seco todos los llantos con mis senos triunfantes,
reír hago a los viejos con risas infantiles.
¡Y para quien me vea desnuda y sin mis velos
soy la Luna y el Sol, el cielo y las estrellas!
Soy, mi querido sabio, tan erudita en goces,
cuando sofoco a un hombre en mis temibles brazos,
o cuando ofrezco el pecho a crueles mordiscos,
tímida y libertina, y frágil y robusta,
que sobre esos colchones que de emoción se pasman
los impotentes ángeles por mí se perderían».

Cuando ella hubo chupado de mis huesos la médula
y yo, lánguidamente, me hube vuelto hacia ella
a besarle los labios con amor, hallé sólo
un pringoso pellejo, chorreante de pus.
Cerré al punto los ojos, en mi gélido espanto,
y cuando volví a abrirlos a la claridad viva,
a mi lado, en lugar del maniquí potente
que al parecer tenía gran provisión de sangre,
restos de un esqueleto se agitaban confusos;
de ellos brotaba el grito que lanza una veleta

o un rótulo que pende de una barra de hierro
y hace girar el viento en las noches de invierno.

La última mujer erótico-literaria que aparece en el mundo lírico luisalbertiano es la protagonista del poema homónimo «Dejah Thoris», la princesa de la ciudad-estado ficticia de Helium del Ciclo de Barsoom, creado por Edward Rice Burroughs. El tema que se desarrolla es el amor entre la princesa marciana y el humano John Carter, confiriéndole mayor importancia a la sensualidad de la mujer («los hombros» y «su piel desnuda» vv. 5-6) y al encuentro sexual entre los dos («Y encendimos, cogidos de la mano, / las luces de un planeta moribundo / con las antorchas de nuestro deseo», vv. 13-15), que podría ser el último, al ser habitantes de mundos distintos.

Por si fuera poco, hay una última mujer literaria que merece la pena analizar aparte, porque, además de pertenecer a otro mundo distinto de las que se acaban de mencionar, también funge de puente entre la literatura y el cine —pasión que se añade a las otras—, y el citarla en último lugar no significa que sea menos importante. Se trata de la mujer fruto de la literatura y del cine *noir*¹⁷, la *dark lady*. En efecto, el marco referencial de los poemas de la sección «Serie negra» de *La caja de plata* remite a los mundos de novelas y películas donde el crimen, el misterio, los detectives, las *femmes fatales*, los homicidios, las drogas y el dinero constituyen la esencia de todo. La génesis de estos nueve poemas: «Agredida», «Muerta», «Casada», «Brillante», «Loca», «Deseada», «En peligro», «Peligrosa» y «Degollada» se encuentra en una serie de fragmentos narrativos que el poeta publicó en la primera entrega de *Marginalia* (1980), reunidos bajo el título «Las Lolos negras». Estas secuencias, como declara el poeta a principio de la publicación, surgen porque, en junio de 1979, Lola seguía apareciéndosele por todos lados, de modo que, para librarse de ella, intenta encarcelarla en las páginas de sus escritos¹⁸.

La *dark lady* que aparece en los nueve poemas es víctima del sujeto activo masculino, siendo la finalidad del autor-protagonista matarla y eliminarla de su vida a través de los escritos. El lector entra en contacto con la mujer en la mayoría de los casos a través de la voz poética masculina que cuenta en primera persona la historia de complicidad, misterio y crímenes de una pareja de amantes fugitivos que se desean y desprecian a la vez. El personaje femenino es mayormente pasivo y acaba hasta siendo víctima de su amante; un primer indicio de esta pasividad lo sugieren los títulos de las composiciones, que remiten a su estado físico y

¹⁷ En los años 20 en Norteamérica nacieron una serie de novelas, relacionadas con el género policiaco, que reflejaban el mundo de los gangsters y del crimen americanos. Jacques Prévert, poeta francés, en 1945, les aplicó la denominación de «Série Noire», porque todas las traducciones francesas estaban encuadernadas con encubiertas negras.

¹⁸ Para profundizar sobre el tema véase Javier Gómez-Montero, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía* (1970-1989) de Luis Alberto de Cuenca», en Túa Blesa *et alii* (eds.), *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, pp. 133-151 (147).

emocional. Se trata de códigos visuales y verbales típicos del cine negro: de hecho, la mayoría son participios de pasado («Agredida», «Muerta», «Casada», «Deseada», «Degollada»), adjetivos («Brillante», «Loca», «Peligrosa») y solamente en un caso se utiliza en complemento circunstancial («En peligro»).

Hay que destacar cómo, a pesar de ser víctima de su cómplice, la mujer tiene cierto protagonismo en algunos de los poemas, empezando por «Brillante» (v. 5) y «Loca» (vv. 4 y 8), donde se le deja un poco de espacio para dialogar y/o simplemente contestar a su amante. Lo mismo pasa en las poesías «Peligrosa» (vv. 1,3,4) y «Degollada» (vv. 1-5), hasta volver atrás a «Deseada», que ofrece al lector detalles que, relacionados entre sí, consiguen crear una mujer valiente, descarada, organizada y sensual:

Era su turno. Cuidadosamente
dobló la gabardina sobre el brazo.
Se echó el pelo hacia atrás, y su mirada
se cruzó con la mía. Con los ojos
Le devolví la calma. Se marchaba,
pero regresaría, y todo aquello
terminaría bien. Cerró la puerta
Yo me quedé sentado, acariciando,
tembloroso, su ropa interior verde.

La historia de pasión y crimen se concluye con la poesía «Degollada», donde el protagonista revela su condición homicida y consigue librarse de la amante: «Tu cadáver en el baño. / Déjame ser feliz ahora que puedo» (vv. 8-9), remitiendo al propósito del hipotexto y consiguiendo la libertad tan deseada.

Así pues, como se acaba de ilustrar, el cine —y la novela— negro constituye uno de los géneros predilectos de Luis Alberto de Cuenca, sobre todo por su capacidad de escenificar «la fragilidad de las relaciones humanas, marcadas por las pulsiones instintivas del erotismo y la violencia» (Bagué Quílez, 2018: 28) y por la expresividad despojada de elementos culturalistas. Junto con «Serie negra», hay un poema significativo que evidencia aún más la admiración del poeta por este género: me refiero a «*Light Sleepen*», que Ponce Cárdenas (2017: 102) considera una «transposición intermedial» (p. 102) o, en otras palabras, una descripción literaria de un documento audiovisual. En este caso se trata de la película homónima de Paul Schrader, que mezcla crónica negra y fabula moral, ubicando los personajes en un ambiente desprovisto ya de auténticos valores y condenados al fracaso. Por lo tanto, la protagonista Ann es víctima de la sociedad, del entorno vacío que intenta llenar con drogas («ciega de cocaína», v. 18), y de un amor destructivo: «[...] él le recordaba / los diez años de drogas que quería olvidar» (vv. 5-6), «[...] y ambos sintieron cómo / el horror era el único sentimiento posible / entre los dos y para siempre» (vv. 21-23).

Especial relevancia tiene *Star Wars*, «el monumento fantástico del cine contemporáneo» (Bagué Quílez, 2018: 38) protagonizado por la princesa Leia Organa, que se conoce por ser uno de los personajes favoritos

de Luis Alberto de Cuenca (recuérdese el soneto «A Alicia, disfrazada de Leia Organa»). Otro poema que protagoniza la princesa es «*Star Wars* (1977)», que a primera vista parece un verdadero homenaje al personaje, el cual habitó los sueños del poeta, le cuidó durante la noche y quizás seguirá haciéndolo en un futuro. La figura femenina que se esconde detrás del personaje ficticio principesco tiene dos interpretaciones posibles: primero, podría remitir a una figura materna, cercana a la de la Gran Madre o de la Virgen; pero, al leer los siguientes versos, podría pensarse que se trata de una evocación de Rita: «[...] era tu amiga, la que se fue de viaje / por el cielo, y volvía para no abandonarte / nunca más» (vv. 8-10), «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» (vv. 17-22).

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.

Para finalizar con el estudio de las mujeres cinematográficas, faltan tres poemas pertenecientes a la sección «Carteles de cine» de *La vida en llamas* (a la misma pertenece también «*Star Wars* (1977)»): «*The Big*

Heat (1953)», «*My Fair Lady* (1964)» y «*Beauty and the Beast* (1991)». En todos se exalta la figura femenina con su belleza, atractivo y sus propias cualidades: en el primero, el poeta se centra en el rol de la actriz que interpreta el personaje de Debby Marsh, Gloria Grahame, de la cual relata el atractivo de sus ojos, capaces de repoblar el desierto del Gobi, de seducir a Santa Úrsula o de prender fuego a la selva del Amazonas; en palabras de la voz poética, «ella puede con todo» (v. 27). En «*My Fair Lady* (1964)» y «*Beauty and the Beast* (1991)» Luis Alberto de Cuenca se centra en el personaje de las películas y en la primera composición describe la relación entre el lingüista Higgins y la florista Eliza Doolittle, desde el punto de vista de esta última, que después de haber sido transformada en una mujer aristocrática por Higgins, se enamora de él, quien inicialmente la rechaza. Eliza es comparada con una flor, su congénere, jugando con la identificación de los destinos de ambas:

Ella sí que sabía tratar a sus congéneres:
 las vendía en la calle, pero era por su bien,
 para que vieran el mundo, prendida en ojales
 de gente *comme il faut*, y para que muriesen
 felices, rodeadas de basura burguesa,
 que es como una se muere más a gusto y mejor.
 Y a Eliza le pasó lo mismo que a sus flores, solo
 que no llegó a morirse olvidada en un vaso
 de la casa de Higgins (o, al menos, la película
 no lo cuenta).

(vv. 10-19)

Por si fuera poco, «*Beauty and the Beast* (1991)» describe el personaje protagonista de Bella, remarcando su pasión para la lectura, detalle que la une poco a poco a la Bestia; de hecho, la doncella se incendia de felicidad al ver cuántos libros hay en su casa: «[...] qué cara de radiante / felicidad pusiste cuando él abrió la puerta / de su maravillosa biblioteca!» (vv. 1-3). Esta composición difiere de las otras porque describe a la mujer tomando como punto de partida su afición, de manera que el interés —como se ha podido ver también en el poema previamente analizado— ya no se busca en la belleza física, sino en la esencia de la mujer, en este caso, en su fascinación lectora, en lo que es y en cómo se enamora de una Bestia, a pesar de su aspecto exterior y de su carácter difícil: «Solo a partir de entonces el palacio de Bestia / fue también tu palacio. Solo a partir de entonces / recibiste su cuerpo deforme en tu purísimo / santuario inviolado. Solo entonces supiste / que lo amabas, que nada ni nadie impedirían / que te unieras a él con pasión infinita» (vv. 7-12).

En resumen, la mitología, la literatura y el cine elaboran la interpretación o la crónica de cada época que vive el ser humano, y a estos se le añaden los cómics, que, en la época postmoderna en la que vive y crece Luis Alberto de Cuenca, empiezan a difundirse y a tener éxito. En este contexto, la figura femenina empieza a crecer desde el punto de vista íntimo y social, alcanzando, en consecuencia, un rol que deslumbrará en la

época contemporánea al autor, integrándose poco a poco en la sociedad e igualándose con los hombres hasta en las artes.

A este propósito, *last but not least*, la heroína de los cómics es otro tipo de mujer que se encuentra en la poesía luisalbertiana y particular atención merece «Sonja la Roja», la «Diabla pelirroja de las Estepas Hirkánias», la rival de Conan el Bárbaro, personaje inventado por Robert Ervin Howard. Se trata de uno de los personajes fetiches de la serie —por cierto, muy admirada por el poeta—, que en el poema está descrita como una ganadora, «la que triunfa y se marcha» (v. 10). El sujeto poético desea que Sonja se vuelva de carne y hueso, para cuidar su sueño y quedarse a su lado; se funden de esta manera la temática que exalta la mujer fuerte, que consigue su espacio en la sociedad —Sonja es la heroína que desafía Conan— con la necesidad del locutor poético—que se dirige a sí mismo en tercera persona— de una figura materna que le cuide, igualando, así pues, a la heroína de los cómics con la Diosa Blanca y la Virgen María:

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

La última heroína que se toma en consideración aparece hacia la segunda mitad de los años ochenta y destaca por ser un hito de sexualidad femenina fundido con fuerza, coraje e inteligencia. Se trata de Hulka o SheHulk, la cual comparece también en el poema «La fiesta» (*El otro sueño*). Se trata de la protagonista del poema «La chica verde», que se retrata con un traje verde que le moldea el cuerpo, «la cabellera / resplandeciendo como el azabache / y con el rímel verde en esos ojos / verdes que son la muerte y la amargura / y la desesperanza nuestra» (vv. 3-7). La heroína está descrita como si fuese una escultura clásica y esto lleva al locutor poético a reflexionar sobre la existencia humana. Resulta interesante apreciar cómo en casi todas las mujeres ficcionales que se han analizado hasta ahora persiste una obsesión por la búsqueda de una entidad materna y protectora; en este caso, se puede leer en el último verso, que podría remitir perfectamente a un referente religioso, dirigiéndose a la heroína como si fuese la Virgen, una entidad materna a la cual pedir protección y salvación.

Resulta entonces inmenso el mundo femenino ficcional que se puede apreciar en los versos luisalbertianos. En primer lugar, destaca la Diosa Blanca, la cual resume todos los aspectos que se encuentran en los siguientes tipos femeninos: la mujer sensual y atractiva, objeto de una visión erótico-amorosa (Nausícaa, Urganda, Fanny, Esmeralda, Carmilla, Dejah Thoris, la *dark lady*, Leia Organa, Sonja la Roja y Hulka), la mujer sensual y al mismo tiempo figura materna que confiere protección (Leia Organa y Hulka); la mujer víctima de los vicios humanos y de su amante (Helena de Troya, la *dark lady* y Ann). En fin, una figura femenina pura, sin vicios, fiel a sí misma y a su amado (Gudrun, Eliza Doolittle y Bella).

Para finalizar, después de haber analizado los tipos de mujeres cuenquistas, conviene atender a las relaciones que se establecen entre estas y el sujeto poético y ofrecer un análisis completo de los roles femeninos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca.

2.6. EL YO LÍRICO Y SUS MUJERES: RELACIONES FEMENINAS

Con «relaciones femeninas» se entienden las tipologías de relación que se establecen entre el sujeto poético y la mujer protagonista. Analizando toda la poesía luisalbertiana postmoderna, se ha apreciado cómo la figura femenina y el yo poético pueden jugar los mismos roles; en efecto, ambos son malvados, presencias constantes y necesarias a la vez y víctimas del uno y de la otra, intercambiándose durante todo el camino de la poesía cuenquista hasta la fecha.

Así, se han identificado cinco formas de relación: 1) la mujer malvada, una auténtica *femme fatale* que conquista y enamora al locutor poético para luego abandonarle, destrozándole el corazón; 2) la mujer como objeto de deseo, descrita y elogiada con cariño, como si fuese su ángel de la guarda; 3) la mujer infeliz y en peligro, que necesita la ayuda del yo poético —o quizás es lo que se imagina y quiere dar a entender el poeta; 4) la mujer víctima del yo poético, que se convierte en auténtico verdugo, y 5) la mujer sensual y encarnación del erotismo. De alguna manera las dos primeras están conectadas, dado que en ambas destaca cuán importante e indispensable es la mujer para la voz poética, que no se avergüenza de admitir su dependencia de las mujeres, sin las cuales no podría vivir. Mientras que la última relación se aleja de las otras, siendo de tipo amoroso, pero picante, transgresora y fuera de los cánones del clásico amor cantado por los grandes poetas o al menos, no con la misma explicitud.

Pues bien, con respecto a la *femme fatale*, hay que explicitar el por qué se ha decidido definirla utilizando una denominación literaria que no se ha optado por analizar en la sección precedente. Y la clave está en que en las poesías que se han agrupado bajo esta etiqueta no se está haciendo hincapié en la figura femenina como fruto de la literatura: por el contrario, lo que en este contexto importa es la relación que se establece entre la mujer y el locutor poético, junto con la manera en la que se presenta y describe. En todo este grupo

de poesías que se ha decidido estudiar, desde «Jano» (*La caja de plata*) hasta «Tus huellas» (*Bloc de otoño*), el protagonista es el sufrimiento del yo poético, causado por su amada que antes le ha enamorado y, luego, abandonado, escapándose de él. La mujer malvada es hermosa, sensual, a sus pies caen los hombres, y Luis Alberto de Cuenca dibuja un yo poético que sufre por su frialdad y la consiguiente huida. Así que, en la poesía «Jano», se subraya el desafecto de ella: «[...] lo que tu hielo convirtió en cenizas. / Y en la memoria esquiva de tu frío, en el recuerdo de tu lejanía» (vv. 9-10). En «La noche blanca» se define como «pecadora» (v. 13), porque fue la que se marchó, mientras que los dos sonetos, «Soneto del amor atómico» y «Soneto del amor oscuro», ofrecen un retrato completo de este tipo de mujer, ofreciendo, el primero, una clave de lectura significativa e innovadora, esto es, la referencia del fuego que incendia los olvidos del yo poético y que remite al fuego de la bomba nuclear o atómica, comparando el amor con la guerra (véase también «No sé cómo lo haces» de *Sin miedo ni esperanza*). El desarrollo del soneto es descrito por Letrán (2005) de la siguiente manera: «[...] tras el ataque incesante al “territorio” corporal y sensorial del amado que se produce en los dos cuartetos, éste termina rindiéndose en el primer terceto y certificando la victoria de la amada en el segundo: la amada ha conseguido finalmente conquistar la mente (y el corazón) del poeta» (p. 168):

Has minado la selva de mi pecho.
Le has dado fuego a todos mis olvidos.
Has llenado de muertos y de heridos
el pacífico reino de mi lecho.

Te has subido a la lámpara del techo
para bombardearme los sentidos.
Has vertido explosión en mis oídos
con tu voz nuclear siempre al acecho.

No más fisión, amor, no más ojivas
ni más misiles en mi dormitorio.
Cesen con tu victoria los enojos.

Me rindo. Tú has ganado. Mientras vivas,
no alcanzarás un triunfo tan notorio:
me has volado la mente con tus ojos.

En «Soneto del amor de oscuro» se respira la esquividad de la amada, con la cual «La otra noche, después de la movida» (v. 1), la voz poética tuvo un encuentro amoroso que le quitó no sabe si la cartera o la vida, para luego verse abandonado: «[...] ¡Dulce contraste, / recordar el amor que me dejaste / y olvidar el tamaño de la herida!» (vv. 6-8). Además, el sufrimiento se mezcla con el erotismo y un toque de fetichismo, «[...]

date una vuelta por la lencería / y salpica tu piel de seda oscura» (vv. 10-11), que, entremezclándose, amplían el dolor, ya que el protagonista sufre por haber sido abandonado y por haber perdido su placer sexual.

En la poesía «Hammurabi» hay una comparación entre el código jurídico de Hammurabi y cómo se portan «Las chicas como tú» (v. 1), o sea, su amada, la cual se ríe en las barbas del rey de Babilonia, sin respetar la ley del talión: ojo por ojo y diente por diente. Ella, de hecho, responde al amor con desdén y al desdén con amor. En «*The Day After*» el yo poético sufre la ausencia de su mujer, que le devora el alma, tanto que, en la poesía siguiente, «De tanto amarte y tanto no quererte», se echa la culpa, suponiendo que la huida es fruto de su carácter y sus locuras.

El poema «Jardín cerrado» se puede considerar el resumen de todo el sufrimiento y el vacío (subrayados por las angustiosas preguntas retóricas) que le ha dejado la amada, la cual ha decidido cerrar el jardín de su alma, abandonándole y dejando solo desesperanza y sufrimiento:

¿Para mí? ¿Para todos?
¿Para quién has cerrado
el jardín de tu alma?

¿Por qué reina la angustia
en el huerto concluso
donde el amor reinara?

Un amor bullicioso,
de besos y de risas
y de tiernas palabras;

un amor que la luna,
desde lo alto del cielo,
coronaba de plata.

Y ahora, sin antifaces
que velen nuestros ojos,
quitándonos las máscaras,

¿vas a decirme dónde
has guardado la llave
que abría tus mañanas?

Mañanas luminosas,
juveniles, triunfantes,
inagotables, mágicas,

En las que tu desnudo
jugaba con el mío

sobre la hierba blanda.

Y ahora, destruida
la fe, roto el deseo,
perdida la esperanza,

¿vas a decirme dónde
has guardado la llave
de aquellas noches claras?

Noches en que las luces
de tu cuerpo prendían
fuego a la madrugada

en el lecho de hierba
donde nos abrazábamos,
enemigos del alba.

Pero no me respondes.
Manejas tu silencio
como si fuese un arma

que apunta a mi cabeza
o un insecto asqueroso
que anida en mis entrañas.

Silencio que inunda
de ansiedades el pecho
y me roba la calma.

Silencio que es olvido,
cruel indiferencia
e insalvable distancia.

Pero Luis Alberto de Cuenca no ofrece simplemente varias muestras de un dolor tan profundo e intenso, sino que intenta procurar un remedio que se presenta bajo la forma del olvido («El olvido» y «*Remedia amoris*») y/o del suicidio («La mentirosa» y «Soneto al volante de mi Ford *Fiesta* rojo, en heptasílabos»). Es interesante cómo vuelve a aparecer el alcohol, pero en esta ocasión, con una finalidad positiva: tomar para ofuscar los recuerdos y conseguir una ficticia paz interior.

Para concluir con el apartado, es importante referirse a tres poemas que se ha decidido agrupar aquí, y que se centran bastante en la desaparición de la amada, sin referencias a su mala conducta hacia el protagonista. Estos son «Mal de ausencia», «Aniversario» e «Inútil Prima Vera», y podrían remitir a la desaparición de Rita Macau o, en el caso del segundo, a la muerte de la madre Mercedes. En «Mal de

ausencia», como reza el título, se percibe el dolor del protagonista que ha perdido el amor de su vida: «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» (vv. 1-4). En efecto, la pérdida es tan fuerte que le parece que el tiempo se haya parado; el protagonista lo ha perdido todo con su partida, hasta las ganas de vivir, su propia paz, «los hilos del teléfono, la calle en la que vivo» (v. 10). La misma estructura se aprecia en «Inútil Prima Vera»: «Desde que tú te fuiste, ya no paca / en hartura el ganado, nunca llueve, / la tierra no da frutos. / Desde que tú te fuiste, he ido perdiendo / todo, [...] / porque eras tú [...] quien me encontraba / las gafas extraviadas, la cartera perdida, / las llaves descarriadas» (vv. 1-9). El abandono de la mujer se transforma en un vacío que el yo poético no es capaz de llenar, además el dolor es tan fuerte que en «Aniversario» no consigue tomar conciencia de la realidad, creyendo toda la situación fruto de su imaginación: «No siento que te fueras cuando te fuiste» (v. 1), «Siento que la película de tu partida sea / un tema recurrente de mi imaginación» (vv. 5-6).

Por lo que concierne al segundo tipo de relación, el locutor poético se ocupa de elogiar a su mujer y de subrayar lo bien que lo pasa con ella. Mientras cuando ella no está el protagonista sufre y se encuentra perdido, al tenerla a su lado siente la necesidad de expresar sus sentimientos, utilizando en ocasiones un lenguaje neo-modernista y simbolista, fijándose sobre todo en la hermosura de la mujer. De manera que, en «Nocturno», hay un juego de sensaciones y colores que remiten a algunos detalles de la figura femenina: el perfume, la mirada intensa, el color negro del pelo, el blanco de la piel y quizás el rosa de los labios matizante en rojo. En el cuarteto final la mujer está representada a través de objetos característicos femeninos: «La blusa, el abanico, una pluma violeta / el broche con la perla y el diamante en el pecho» (vv. 13-14), que remiten a un encuentro erótico y pasional que quizás se consuma en otro mundo, siendo la amada, en realidad, no más que un fantasma. De hecho, en toda la composición no faltan elementos que recuerdan y aluden a la no presencia del cuerpo y de la situación recreada: «un país sin límites» (v. 3), «la sombra infinita» (v. 4), «invisible temor» (v.7), «transparente y oscuro» (v. 15). Pero es la alusión a las «manos frías» (v. 16) del último verso el detalle que desvela el secreto de este encuentro onírico:

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.

La temática de la hermosura es central también en el poema «Lirio entre cardos»; de hecho, el título sugiere una imagen maravillosa: la belleza del lirio, una flor blanca suave y con personalidad, entre muchos cardos rojos, pequeños, una imagen que resume la pureza en contraste con la pasión, rasgos ambos que se remiten a las mujeres. Aquí, la hermosura vuelve «[...] a encender las antorchas del recuerdo / en un *flashback* tan prodigiosamente / vívido que me deja estupefacto» (vv. 2-4). Lo mismo ocurre en «Memoria de tus ojos al despertar», donde el yo poético evoca la belleza de la mujer sugerida por la risa, los besos y, particularmente, por la cara «llena de vida» (vv. 12-13) que cada mañana suele poner al abrir los ojos, «esos ojos, iniciándose / en la fiesta del mundo, en la alegría / de existir» (vv. 13-15).

Lamentablemente, con el paso del tiempo el cuerpo va perdiendo su belleza, forma y tonicidad, pero el elogio a la mujer no va a faltar; al revés, el locutor poético es capaz de pintar a su mujer de una manera perfecta, envidiable, captando los elementos caracterizadores que exaltan la madurez femenina. Así pues, en «Lo sagrado» la visión de su mujer «recién levantada de la cama» (v. 2), desmaquillada, con sus imperfecciones de un «glorioso / cuerpo gastado por las decepciones / y por los desengaños» (vv. 3-5), para él corresponde a «la única / visión de lo sagrado» (vv. 8-9) que conoce. Asimismo, el poema «Uñas mordidas» es capaz de transformar un detalle muchas veces criticado y completamente ajeno a la belleza en una dedicatoria amorosa muy profunda, resultando al mismo tiempo simple y desgraciadamente verdadero. Simple, porque pinta una escena cotidiana, normal, donde la mujer y el protagonista conversan entre ellos (quizás estén discutiendo); verdadero, porque la mujer está mordiéndose las uñas por los nervios, se ha vuelto muy emotiva y estresada:

Mostrabas al hablar una fuerza emotiva
tan directa y profunda que logró impresionarme.
Como te pareció que habías dicho más
de la cuenta, llevaste la mano hacia tu boca.
Vi entonces que tenías las uñas mordisqueadas,
comidas, desolladas, con los dedos en carne
viva, y el panorama me pareció sublime.
Volviste a tu discurso de verdades eternas

y dijiste en voz alta, para que todo el mundo
lo oyese: «Existen tipos que nunca deberían
Casarse. Tú eres uno de ellos». Y dirigiste
tus adorables uñas mordidas hacia mí,
señalando al culpable. Todavía las veo,
hoy como ayer. Aún pienso que son hermosas
y que me pasaría la vida contemplándolas.

Es importante subrayar que Luis Alberto de Cuenca no es el tipo de poeta que focaliza su interés solamente en la belleza estética de la mujer. Como se ha visto en los apartados precedentes, toda figura femenina tiene un rol fundamental en su vida y, varias veces, esto se refleja también en la vida del yo poético. Dicho esto, hay poemas donde la mujer es verdadera musa inspiradora para el poeta —«Sin ella, sin tu musa, no eres nadie, poeta» («Tu musa», v. 11)— y otros, como «DNA» y «Cuando no estoy contigo», que celebran la importancia de la presencia de la mujer. En el primero, la voz poética lo quiere todo de ella: «DNA o ADN, poco importa / si en castellano o en inglés: el caso / es que me muero por tus proteínas, / por tus aminoácidos» (vv. 1-4); en el segundo, el tiempo que no transcurre con su amada le parece eterno, como si estuviese viviendo en el Jurásico, «[...] rodeado de helechos gigantes, / pensando en ti, soñando que no te has ido nunca / y que nunca te irás» (vv. 8-10), pero su vuelta le lleva otra vez a la realidad, a «la hora divina y mágica en que estás a mi lado» (v. 13).

Sigue la representación de una mujer frágil e infeliz que se encuentra en dificultades y necesita ayuda. La voz poética asume diferentes roles, dado que en algunos casos es la tercera persona que juzga desde fuera la relación de la mujer con su marido, amante o novio, contando lo que ve o simplemente lo que ella le cuenta, como es el caso de «La malcasada», que se abre con una anáfora de «[m]e dices que» (vv. 1, 4, 7, 10) con la cual se queja de su marido, de sus hijos, de sus padres, de su edad y de su aspecto. A través del discurso indirecto, la voz poética da a entender cómo ella intenta buscar felicidad entre sus brazos —los dos fueron novios hace mucho tiempo—, pero el locutor no está dispuesto a caer otra vez en su trampa y, a cambio, le da consejos para mejorarse: «Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio, / píntate más, alisa tus arrugas / y ponte ropa sexy, no seas tonta, / que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte, / y tus hijos se van a un campamento, / y tus padres se mueren» (vv. 23-28). La temática del marido-obstáculo que es fuente de descontento es central también en el poema «Su marido», donde aparece descrito como un monstruo desnudo e insoportable que duerme con ella. Siguen poemas donde la figura femenina es —o era— presa del alcohol y de la droga, la cual podría funcionar como hilo conductor de la mayoría de los siguientes poemas: «Helena: palinodia» (« con las narices / saturadas de droga», vv. 7-8), «No puedo soportarlo» («Puedo olvidar que fueses drogadicta» v. 11), «Sed de mal» («La vi dormir, drogada, en un rincón / de aquel cuarto con vistas al infierno», vv. 3-4) o «Incendiaria y alcohólica», que es una muestra de desesperación

total: se presenta a una mujer «en brazos de un bombero» (v. 2) que acaba de incendiar su casa por fumar dentro, matando a su marido y a sus hijos. El dolor le lleva a beber «como una esponja» (v. 9), viviendo «encadenada a una botella» (v. 10) y esperando a la muerte. En «Moribunda» la voz poética encuentra a su mujer en su cuarto, «[...] no sé si muy bebida o muy drogada» (v. 4), que se está muriendo. El motivo de la muerte está bastante relacionado con los poemas de esta sección y, en efecto, la protagonista, una mujer infeliz, para solucionar sus problemas y su condición, en algunos casos opta por un «buen suicidio», como lo que pasa en «Isabel», que se abre con una constatación muy fuerte: «Isabel se ha matado», ella «sufría demasiado» (v. 4), y el locutor poético se alegra por ella, que por fin ha conseguido la paz. Pero, junto a la temática fuerte, no falta la ironía distanciadora: «Dejó cartas absurdas/ con recomendaciones y sarcasmos estúpidos» (vv. 1-2), «Isabel ha dejado de molestar. Sus ojos / ya no arrojan al mar residuos radiactivos» (vv. 14-15); y tampoco la sugerencia de la causa del acto cometido, es decir, los males amorosos: tenía «dentelladas/ cerca del corazón y a la altura del pubis» (vv. 5-6). Los intentos suicidas se encuentran también en el poema «Incendiaria y alcohólica» («Desde entonces / trató de suicidarse de mil modos, / pero era torpe y no lo conseguía / [o no tuvo valor para lograrlo]» vv.5-8).

Un rasgo que el poeta repite para subrayar la fragilidad de la figura femenina es el de la mujer descalza, la cual se quita los tacones porque no es capaz de seguir adelante con ellos, le hacen daño, como por ejemplo en «Castrillo de los Polvazares»: «Decidiste quitarte los zapatos / y seguir adelante como fuese, / sin mirar hacia atrás, con la arrogancia / del marginado o del incomprendido» (vv. 4-7). En «La visita» se presenta a la puerta del yo poético descalza y «desnuda debajo del impermeable» (v. 2), mientras que en «La ciudad» se compara una ciudad con una chica o, mejor dicho, una prostituta mal vestida y con «tacones muy altos que necesitan tapas, / y medias con carreras» (vv. 2-3), «Tiene corrido el rímel / y la cara manchada de carmín» (vv. 4-5), busca clientes, droga y dinero, es «vulnerable / como una adolescente, frágil y traicionera / como una bomba de relojería» (vv. 10-12). Para terminar el apartado, hay que mencionar aquellos poemas que muestran al locutor poético en dificultad delante de la mujer destrozada y triste. Es el caso de «La llaga»:

Ya no sé qué decirte ni qué hablarte.
Si me callo, la flor del sufrimiento
se deshoja en mi alma, y si te miento
y te pido perdón, por aliviarte

a herida de la pena con el arte
de la ilusión, te doy nuevo tormento
con mis palabras, y el dolor aumento,
y no puedo salvarme ni salvarte.

Dime cómo alumbrar la noche aciaga

en que vives, la sombra que te atrapa
y te abrumba de celos y ansiedad.

Dímelo. Tu existencia es una llaga
que no puedo curar, y se me escapa
tanto delirio, tanta soledad.

Aquí, el yo poético no sabe cómo enfrentarse al sufrimiento de su amada, porque ella no habla y se encierra en su soledad y ansiedad. La misma situación se plantea en el poema «Qué es lo que puedo hacer»: el yo poético quiere ser sostén para su mujer, que está sufriendo por razones a él desconocidas («Y sigo sin saber qué tormentos te afligen, / ni qué horrores alberga tu personal averno, / infestado de monstruos y visiones malditas», vv. 12-14), sin asumir que la vida es así; el sufrimiento es necesario y hay que aceptar y «aguantar los embates del pavoroso tedio / y sufrir los envites crueles del destino» (vv. 7-8).

Para terminar con la sección, no se puede prescindir de la poesía «Su llanto», la cual en nueve versos es capaz de resumir el dolor de la mujer, un dolor que empieza con una sonrisa temblante y que de repente se vuelve en llanto, «un llanto / desesperado, lacerante, cruel, / negro como una cárcel sin ventanas, / arrollador, irreprimible. Un llanto / que yo nunca podría comprender, que yo nunca sabría consolar» (vv. 4-9).

Pasando a la cuarta tipología de relación, la mujer víctima del poeta, sigue tomando las riendas una voz lírica masculina, mientras que la figura femenina aparece pasivamente, demostrando su condición de sumisión. La violencia destaca como verdadera protagonista de estos poemas y, en relación a esta, en la entrevista con Eire (2005) Luis Alberto de Cuenca afirma:

Pienso que la violencia es congénita al hombre y no podía no hablar de ella [...] Yo creo que la gente es violenta de por sí; somos un tipo de animal en principio violento, social, pero violento, y se debe reflejar nuestra condición también en un poema, lo cual no quiere decir en absoluto que se abogue o se vindique la violencia, sino que lo que hace es describir lo que hay. La poesía debe hablar de lo que existe (pp. 85-86).

Al ser innata al hombre, la violencia no se debe dejar fuera del mundo poético y en esta sección lo que quiere conseguir el poeta es dibujar escenas de violencia que en la mayoría de los casos constituyen remisiones intertextuales (tomando como puntos de partida escritos *noir* o personajes del cine), son situaciones surreales (cuando se trata de sueños) o, como se podrá visualizar en un par de poemas, remiten a casos de violencia doméstica. Antes de empezar, hay que tener cuidado al interpretar algunos poemas y entender cómo utiliza Luis Alberto de Cuenca el concepto de «sumisión»: en la introducción se ha subrayado que este estudio no se aborda desde una perspectiva feminista y, por lo tanto, no se trata de dilucidar si el

poeta toma alguna clase de posición, sea antifeminista o profeminista. Al intentar exponer cómo cambian los roles de la mujer y del locutor poético en la poesía cuenquista postmoderna, algunos comportamientos incómodos y —si ubicados en la vida real— inaceptables, se constituyen en protagonistas de algunas de estas composiciones (véase por ejemplo «Degollada», «Epigrama» o «La mujer sin cabeza»). De todas maneras, hay que tener en cuenta que se trata de literatura y, en el caso de Luis Alberto de Cuenca, el cine y la novela negra son casi razones de vida; de hecho, el universo *noir* le interesa sobre todo por las relaciones que se instauran entre el protagonista y la mujer fatal y los respectivos rasgos personales que los caracterizan.

Al principio del recorrido por las relaciones entre mujer y locutor poético, se ha podido entrar en contacto con una *femme fatale* que aniquila al protagonista, y ahora se descubre cómo también este último tiene la fuerza y la capacidad para derrotar la que en un principio fue la causa de su dolor más profundo.

Se empieza, entonces, con «Serie negra», protagonizada por una pareja de amantes que son a la vez cómplices y enemigos. En efecto, en las poesías «Muerta» y «Degollada» la mujer es verdadera víctima, porque muere a manos del protagonista: en la primera se deduce por el último verso, «olí una mezcla de perfume y sangre» (v. 9), mientras que, en la segunda, el narrador expresa su estado de ánimo con mucha sinceridad: «Tu cadáver en el baño. / Déjame ser feliz ahora que puedo» (vv. 8-9). Similar podría definirse la situación del poema «Un amor imposible», que describe un reencuentro pasional que termina con el asesinato de la mujer. El texto consigue mostrar el lado malvado, casi perverso, del protagonista, mientras que «Epigrama» celebra la unión entre alta y baja cultura característica de la poesía luisalbertiana, aprovechándose del «patrón epitáfico clásico para diseñar un juego erótico imaginario que se va de las manos» (Sáez, 2020: 30):

Me gustó imaginar, como a todos los hombres,
que la chica que amaba se acostaba con otros,
que se lo hacía incluso con gente de su sexo,
para darle más morbo y más psicopatía.
Me divirtió sufrir con esos disparates,
pensar que aquellas curvas que tanto me excitaban
habían sido de tirios y serían de troyanos.
Pero traspasé el límite. Lo tomé tan en serio
que tuve que vengar mi honor nunca ofendido
en el plano real, que es el que menos cuenta.
Sí. La maté en el mismo lecho en que imaginaba
que me había engañado tan deliciosamente,
y luego me maté, por si cupieran dudas
de mi amor, silenciando críticas venideras.

Caminante que pasas al lado de esta tumba,
que estas palabras guíen tus pasos en la vida.

Por más que te divierta imaginarla en brazos
de alguien que no seas tú, no pierdas el sentido.
Mátala sólo a ella, trocea su cadáver
y búscate otra chica para seguir soñando.

Más en detalle, el poema describe el morbo y la perversión del yo poético que se imagina a su mujer acostándose con otros en la misma cama donde duermen juntos. La imaginación se le va de las manos, llegando a dominarle y a cometer el homicidio de su amada. La última parte resulta interesante porque se trata de un consejo al caminante que pasa cerca de las tumbas, de acuerdo con la retórica clásica del epitafio: «Por más que te divierta imaginarla en brazos /de alguien que no seas tú, no pierdas el sentido. / Mátala sólo a ella, trocea su cadáver /y búscate otra chica para seguir soñando» (vv. 17-20). El final, entonces, deja bien claro cómo el único arrepentimiento que existe en la cabeza del yo poético es el haberse suicidado, y el poema representa a una mujer que se convierte en víctima de violencia que definiríamos como doméstica.

La pasión por matar a las mujeres todavía no ha terminado; por el contrario, después de haber matado a la vecina sexy y atractiva de «Nuestra vecina», vuelve la sed homicida en «La mujer sin cabeza», «El fin de la cotorra» y «No está muerta». El primero de los poemas es un monólogo dramático de un personaje que descubre el cadáver decapitado de su mujer y reacciona con tranquilidad, llamando a la policía para denunciar lo ocurrido. Después de haber colgado, decide besar la boca de la difunta «que por vez primera / en muchos años» (vv. 14-15) no le tortura con sus charlas infinitas. La poesía termina con el suicidio del protagonista. Una situación parecida se recrea en el segundo poema, «El fin de la cotorra», donde hacia el final se alude a un homicidio por mano del protagonista que se ha cansado de escuchar a su mujer hablar continuamente. En fin, en «No está muerta», sí, se consuma un homicidio, pero esta vez por voluntad de la amada, que admite ser feliz hasta el punto de querer que el tiempo se detenga, de manera que él, por amor, busca la solución para detener el tiempo, o sea, la mata.

Por último, uno de los rasgos más significativo de este grupo de poemas es el cambio de sexo de la voz poética, que guía el desarrollo de los textos. Esto ocurre en «La maltratada» y «La ladrona de cuadros», donde toma la palabra una mujer que no está muerta y cuenta en primera persona cómo se porta su amante —o marido— con ella. La voz poética en «La maltratada» narra cómo su amado le ha arruinado la vida: «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» (vv. 5-8). Se percibe un sufrimiento profundo, el poema consigue ser muy fuerte y comunicativo, siendo el dolor contado desde una perspectiva totalmente diferente:

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 ladrona de cuadros» relata el enfado de la protagonista femenina hacia su amante, que, en lugar de ayudarlo a robar cuadros, ha terminado siendo su delator. A pesar del enfado inicial (parece una típica discusión entre mujer y marido), al final la protagonista parece ganar y convencer el amante para que robe con ella un retrato-miniatura:

Habías prometido ser mi cómplice
y has terminado en delator. ¿Qué quieres,
que me trinquen sin más a las primeras
de cambio? ¿Cómo voy a levantar
un cuadro como ése? ¿Tú te crees
que me iban a dejar entrar con una
maleta de dos metros en la sala?
¿Estás idiotizado o qué te ocurre?
O a lo peor es que en tu lado oscuro
hay demasiada luz y te me pierdes
de tanta claridad. Piensa un poquito,
que no hacen daño a nadie unos momentos
de reflexión, así que apaga todas
las luces de tu alma y dime a tientas
lo que quiero escuchar: que has decidido
secundar mi carrera de ladrona
y que vas a robar conmigo un cuadro
pequeñito, que pueda sustraerse
fácilmente y que quepa en este bolso,
uno de esos retratos-miniatura
tan divertidos y tan shakespeareanos

que hizo Nicholas Hilliard a finales del siglo XVI.

Para finalizar con las relaciones femeninas, hay que detenerse en el último grupo de poesías, el cual dibuja a la mujer desde un punto de vista erótico y, a veces, fetichista. En efecto, es imprescindible tomar en cuenta la considerable cantidad de elementos eróticos presentes en las poesías luisalbertianas, considerando que los hay para todos los gustos. Sobre el tema, Strazza (en prensa) ha propuesto una clasificación muy detallada, analizando la presencia de motivos, personajes y léxico de 105 poemas e identificando diecisiete tipologías eróticas —desde la pasional hasta la intertextual—, analizando toda la poesía cuenquista desde *Los retratos* hasta *Bloc de otoño*. Este trabajo se tendrá en consideración para examinar el rol de la mujer en las poesías donde el erotismo juega un papel importante.

Siendo uno de los pilares del mundo poético de Luis Alberto de Cuenca, el erotismo es un elemento omnipresente que se encuentra mezclado con las otras temáticas (muerte, amistad, suicidio, amor, historia, mitología, literatura, pintura, cine, etc.) y se ha podido notar hasta ahora hasta qué punto protagoniza las descripciones de las mujeres luisalbertianas. Empezando por las mujeres biográficas, hay notas eróticas en algunos de los poemas dedicados a Alicia, la actual mujer del poeta: «A Alicia, disfrazada de Leia Organa», «La Sirenita» (*Sin miedo ni esperanza*) y «Dame de beber» (*La vida en llamas*). Por lo que concierne a la mujer histórica, la poetisa Safo es representante del erotismo lésbico: «Flora y fauna», «Primavera y estío», y «Safo y Faón» (*El reino blanco*). Y, con respecto a la mujer ficcional, hay muchas descritas y presentadas bajo un perfil erótico: las mitológicas, «Nausícaa» (*El hacha y la rosa*) y «Hero y Leandro» (*Cuaderno de vacaciones*), y una pictórica, «Susana y los viejos» (*Sin miedo ni esperanza*); las literarias, «Urganda la desconocida» (*La caja de plata*), «Homenaje a Chamisso» (*Sin miedo ni esperanza*), «Esmeralda la zíngara» (*La vida en llamas*), «Dejah Thoris» (*El reino blanco*), entre las cuales destacan la mujer vampiro, «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*) y «Dulce Carmilla» (*Cuaderno de vacaciones*), y la *dark lady*, «Casada» y «Deseada» (*La caja de plata*). Acerca de la mujer cinematográfica, el erotismo acompaña las descripciones de los poemas «*My fair lady* (1964)», «*Star Wars* (1977)» y «*Beauty and the Beast* (1991)» (*La vida en llamas*).

En relación con los poemas que ofrecen un abanico de las posibles relaciones entre el locutor poético y la figura femenina, la *femme fatale* es por definición una mujer sensual y seductora que atrapa a los hombres con su hermosura, así que se pueden definir como eróticos los poemas «La noche blanca» y los dos sonetos, «Soneto del amor atómico» y «Soneto del amor de oscuro», de *El otro sueño*. A la hora de elogiar la figura femenina, el erotismo está casi ausente, siendo los poemas de esta categoría verdaderas dedicatorias y entregas a la mujer que es razón de vida. Vuelve la nota erótica en los poemas «Sed de mal» (*Cuaderno de vacaciones*) y «Seducción del dolor» (*Bloc de otoño*), donde se mezclan deseo sexual, dolor y desesperación; y, en fin, en el poema «Epigrama», que relata una voz poética enamorada y maligna a la vez: en veinte versos

mezcla amor, sexo, muerte y moral capaces de despertar el deseo más escondido y turbio de cualquier ser humano; el texto se convierte en una escena de violencia de género que se justifica como un intento de vengar el honor mancillado del amante.

Después de haber recorrido los guiños eróticos que se encuentran en los poemas analizados anteriormente, hay que trabajar con aquellos donde prevalecen la figura femenina y sus atributos como presencias eróticas por excelencia. Esto se nota sobre todo a partir de la obra *Sin miedo ni esperanza*, donde el erotismo, siempre referido a la mujer, se hace mucho más explícito. Un ejemplo es el poema «Bébetela», donde el yo poético le revela a una tercera persona, muy probablemente un hombre, las técnicas para «beberse» a su novia: «Dile cosas bonitas a tu novia: / [...] Díselo muy bajito, con tus labios / pegados a su oreja, sin que nadie / pueda escuchar lo que le estás diciendo / [...] Y cuando se lo crea / y comience a licuarse entre tus brazos, / no dudes ni un segundo: / bébetela» (vv. 1, 4-6, 11-14). «Digo, dices...» destaca por ser un poema donde se le cede la palabra a la mujer (vv. 5-8) mientras juega con un erotismo violento: «dame el abismo / de tu amor, quémame, muérdeme el alma, / rómpeme, dale al viento mis cenizas» (vv. 9-11).

Por otro lado, la poesía «Amor udrí» parece resumir la mayoría de las características del erotismo cuenquista:

Dame un beso fugaz en la frente. Reserva
lo demás para luego, ese luego excitante
que nunca llegará. Márchate de la alcoba.
Déjame con un palmo de narices, moviendo
tus divinas caderas, y quítate la ropa
despacio, salpicando de tus prendas más íntimas
el suelo de la casa. Que yo seguiré el rastro
de tu cuerpo y, al cabo, te encontraré desnuda
y diré, enarbolando un mínimo estandarte
de tela: «Ya te tengo. Dame un beso, mi vida».
Y tu desviarás los labios, y por mucho
que yo gima y suspire, seguirás en tus trece,
hurtándome la boca. Hasta que ya no pueda
más y, por un momento, me olvide de las normas
de Tántalo y de Sísifo, y te agarre la cara
muy fuerte con las manos, y te bese a mi vez
en la frente, y te suelte con un gesto de rabia,
y lleguemos al éxtasis del placer más profundo
mirándonos, mirándonos, mirándonos.

El poema, basándose en la relación entre la lírica árabe y la tradición provenzal, retoma la forma del arte de los «poetas del amor udrí» o «del amor puro», los cuales, creyendo en una forma de amor plantónico,

divinizan a la mujer, considerándola un ser superior, que se somete a la voluntad de la familia que elige su destino, prometiéndola a otros hombres. Estos poetas solo podían dedicarle su amor (de modo similar al del amor cortés de los trovadores europeos) y hay que tener en cuenta que, para los trovadores de origen yemení, tocar a una mujer estaba prohibido. El texto cuenta cómo la pareja no respeta las normas y, por fin, lentamente, empezando por provocaciones, acariciándose fugazmente, sube la excitación y llegan al acto sexual. Finalmente, pueden consumir su amor y el poeta puede gozar de su amada, que parece ser su presa. Este poema resulta interesante porque, además de subvertir la tradición, dibuja una situación donde la mujer es sujeto pasivo, pero, otra vez, se confirma el tratamiento luisalbertiano de la figura femenina: ella es presa, es premio, es conquista, pero no es víctima del protagonismo masculino; el arte del poeta no falla nunca y la ternura y la pasión que se perciben en la poesía excluyen cualquier tipo de pensamiento machista y/o misógino.

A continuación, la poesía «En el supermercado» ofrece una situación cotidiana capaz de robar una sonrisa: una pareja está discutiendo en un supermercado y, entre una crítica y otra, a la afirmación del marido «Aprende a cocinar como mi madre» (v. 9), la mujer contesta con la siguiente provocación: «Cuando tú aprendas a comerme el coño» (v. 10); de ahí que la ironía, rasgo recurrente en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, concluya la composición impactando al lector.

La obra que detenta el récord de poemas eróticos e, incluso —por primera vez en el panorama cuenquista—, fetichistas es *El reino blanco* en su sección «Puertas y paisajes». Comienza con «Puerta abierta», un texto protagonizado por la mujer que lo intenta todo para hacerse desear y comer por su compañero: «“¿Te gusta mi corpiño?”» (v. 1), «“¿Te gusta mi perfume?”» (v. 4), «“¿Qué es lo que más te gusta de mi cuerpo?”» (v. 8), «“Cómeme”» (v. 10). Por contra, en «Puerta entreabierta» y «Puerta cerrada», el protagonista es el deseo del locutor masculino que quiere ver el cuerpo de su amada, ya sea a través de una «rendija» o haciéndose abrir una puerta. Mientras que, a partir del poema «Paisaje con figura rasurada», el erotismo se hace más intenso y provocador, preparando el camino al fetichismo:

Dime qué puedo hacer sino adorarte
cuando inundas tu valle con espuma
de afeitar y, empuñando la navaja,
eliminas el vello que te sobra.
Dime qué puedo hacer salvo extasiarme
viendo cómo tus labios inferiores
y tu monte de Venus y tus ingles
se liberan del manto innecesario
y emergen tal y como aparecieron
cuando naciste, flor sin equipajes,
Luna sin ramas, Sol claro y desnudo.

El texto describe a una mujer rasurándose y, como «los labios inferiores» (v. 6), el «monte de Venus» y «las ingles» (v. 7) vuelven a ser lo que fueron al principio: «flor sin equipajes, / Luna sin ramas, Sol claro y desnudo» (vv. 10-11). La escena es cotidiana e íntima, casi se diría que se trata de un argumento poético inusual que Cuenca es capaz de convertir en algo sublime y erótico. En «Paisaje con figura encadenada», el locutor poético se imagina a una mujer desnuda y encadenada en el Cáucaso, como Prometeo; a su lado un buitre la vigila, para evitar «que se agolpen los mirones, / a impedir que te piquen las avispas / y a esperar que los dioses de mi mente / te trasladen del Cáucaso a su nido» (vv. 8-11). Quizás el deseo escondido del protagonista sea un morbo amoroso (¿sadomasoquismo?) que imagina a su mujer desnuda y encadenada. Con el poema «Paisaje con figura desperezándose» vuelve a enternecer, describiendo a su amada «a la luz, desperezándose» (v. 11), sin olvidar el toque erótico a la hora de describir las curvas secretas que por la noche se ocultan, para luego adentrarse en el universo fetichista con «Paisaje de tus pies en mi boca», donde el acto sexual de chupar los dedos de los pies es comparado con una victoria bélica. La voz poética define su cerebro como «enfermo» (v. 8), por los pensamientos atrevidos a que le lleva la situación, y está seguro de que lo mismo le pasará también a su amada:

Nadie perdió la guerra aquel verano.
La ganamos los dos. Tú, con la ajorca
de la victoria en el tobillo izquierdo.
Yo, con los dedos de tus pies brotando
de mi boca, como un cáncer benigno
e ilimitadamente delicioso.
Aquella guerra tuvo sus secuelas
en mi cerebro enfermo, sus metástasis
en mi imaginación, y estoy seguro
de que alimentarán tus fantasías
mientras vivas. O casi. O más allá.

Este poema introduce a los lectores en las cinco seguidillas fetichistas siguientes, donde no es protagonista la figura femenina, sino algunos elementos que caracterizan a las mujeres en general y pueden remitir a las prácticas sexuales, es decir, los zapatos (con tacones o no), los pies y la lencería: «Los muertos se escaparon / del cementerio / para ver tus tacones / y tu ligero» («Zombis mirones», vv. 1-4), «Son tus pies sin zapatos / como una *princeps* / sin cubiertas; [...] / Pero con ellos / —altos, negros, de aguja— / no tienen precio» («Mejor con ellos», vv. 1-3 y 5-7); «Me gustan tus zapatos / de oro macizo, / los que te trajó un ángel / del paraíso» («Zapatos míticos», vv. 1-4); «Cenicienta, detesto / tus zapatitos / de cristal. Son muy cursis / y muy antiguos. / Ponte los zuecos, / que son más ecológicos / y más higiénicos» («Cenicienta

moderna», vv. 1-7) y «¿De qué armario de diosa / mesopotámica / sale tu lencería / de seda grana?» («Renovarse o morir», vv. 1-4).

A continuación, después de haber introducido el elemento fetichista en su poesía, el poeta sigue mezclándolo con el erotismo, que cada vez se hace más picante y atrevido y donde la mujer vuelve a ocupar su lugar. En «Central termoginética», «No es el amor, como decía Dante, / lo que hace que se muevan las estrellas, / sino el calor de las mujeres» (vv.1-3): a partir de esta afirmación empieza toda una descripción detallada sobre cómo se tiene que encender el dispositivo de la central y, de repente, las nalgas, las llamas de la vulva, el ombligo, el pubis y los pezones se convierten en piezas fundamentales para el funcionamiento de toda la central termoginética. Las descripciones son tan detalladas y las imágenes tan verdaderas que el lector parece vivir los momentos en primera persona; de hecho, la poesía erótica luisalbertiana tiene una carga pasional muy impactante, sobre todo a la hora de describir la belleza y el cuerpo de la mujer. La poesía «*Et patuit incessu dea*» describe a una mujer desnuda, con nada puesto salvo «un perfume permanente / y unos zapatos de tacón altísimo» (vv. 4-5). La belleza y los movimientos de su cuerpo hipnotizan y vuelve la asociación con la muerte y el homicidio cuando la voz poética afirma: «Estaba tan desnuda / como la hoja afilada de un cuchillo / de un asesino» (vv. 9-11). La figura femenina está segura de sí misma, se ha desnudado y se acerca al protagonista, tomando la palabra para decirle que ha preferido quitárselo sola, pues, siendo uno de sus vestidos favoritos que le compró su novio, no lo quiere arruinar (una escena parecida se repite en el poema «Su cuerpo» de *Cuaderno de vacaciones*). Otra vez el locutor poético es el amante que dibuja a una mujer traicionera y provocadora, que no se arrepiente de sus acciones y que, es, en este caso, la que toma las riendas de la situación, desnudándose y entregándose a su amante.

En el parnaso de las mujeres luisalbertianas no pueden faltar las que destacan por su sabiduría e inteligencia, rigurosamente descritas con una buena dosis de erotismo; de hecho, en «Noche de ronda», el hablante lírico condena el desinterés de las chicas por todo lo que es arte, historia y cultura general, en favor de la moda, la dietética, el amor y las drogas. Al mismo tiempo, no es difícil encontrar poemas como «Uno y todas», donde la protagonista es una chica muy culta, la cual al principio no reclama «miradas incendiarias» (v. 19), pero después de una larga charla, acaba seduciendo con sus conocimientos. Acercándose hacia la conclusión de este recorrido sobre la poesía erótica cuenquista, no pueden faltar poemas como «Días de vino y fuego» y «Sueño de la chica ornitófila» (*Cuaderno de vacaciones*) y «El sudor y la risa» (*Bloc de otoño*). La primera es la perfecta combinación entre erotismo y pasión amorosa: conviven el fuego del cuerpo de la amada y las noches transcurridas en la playa con el perfume de su pelo y los dulces besos que recorren su cuerpo. Pasión, ternura y dulzura son los ingredientes de esta composición que difiere totalmente de la segunda, «Sueño de la chica ornitófila», que relata los sueños de una chica con «pájaros donjuanes» (v. 29) que se esconden debajo de sus sábanas hasta procurarle alucinaciones.

Es «El sudor y la risa» el ulterior poema que deja espacio a la voz femenina, la cual toma las riendas de la situación, dirigiéndose hacia su locutor, sin filtros: «me gustaría / que, además de mirarnos, pudiésemos / sudar de vez en cuando juntos. Porque yo sudo, / ¿sabes?» (vv. 8-11). La composición termina con un imperativo que se ha encontrado en otras poesías hasta ahora: «—Empieza por cenarme a mí» (v. 19). El uso del verbo comer para aludir al acto sexual —y no solo a ello— es muy común en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: recuérdense «Bébetela», (vv. 11-14) de *Sin miedo di esperanza*, y «Puerta abierta», (vv. 8-10) de *El reino blanco*. En efecto, como ha relatado Cantizani (2013), entre las varias tipologías de amor que reconoce, existe el gastronómico, donde comida y bebida son elementos esenciales para hablar del sentimiento amoroso, y, en palabras de Strazza (en prensa), «es muy frecuente el uso de términos que pertenecen al mundo gastronómico en relación con el erotismo» (p. 28).

En definitiva, el erotismo es un elemento clave para verificar el rol de la mujer en la poesía luisalbertiana: quizá sea la relación más completa entre el yo poético y su amada y/o amante, donde la mujer consigue tener su propia voz y entonces, protagonizar en primera persona, sin el filtro del locutor poético. Es el caso de poemas como «Digo, dices...» (*Sin miedo ni esperanza*), «En el supermercado» (*La vida en llamas*), «La maltratada», «Puerta abierta», «La ladrona de cuadros» y «*Et patuit incessu dea*» (*El reino blanco*), «Su cuerpo» (*Cuaderno de vacaciones*) y «El sudor y la risa» (*Bloc de otoño*), pero hay que aclarar que no es la primera vez que se asiste al protagonismo femenino en primera persona en la poesía luisalbertiana. En efecto, ya en la obra que inaugura la etapa postmoderna, *La caja de plata*, y en particular en la sección «Serie negra», la mujer empieza a tener sus espacios, aunque el filtro del amante ahoga de alguna manera su participación. Lo mismo pasa en «Sobre un poema de Baudelaire» (*El hacha y la rosa*), pero hay que tener en consideración que se trata de una reescritura —o, mejor dicho, traducción— del poeta francés, por tanto, no se atribuye directamente a un personaje cuenquista. Además, se ha visto anteriormente el caso de los poemas «La maltratada» y «La ladrona de cuadros». A través de este recorrido, se puede establecer cómo, poco a poco, la mujer ha conquistado su espacio en la poesía luisalbertiana, en concreto, en unas situaciones de intimidad profunda y significativa. Creo que es muy sintomático el hecho de que sea el ámbito erótico-sexual el que viene a romper de alguna manera las cadenas que reducían la presencia femenina a protagonista parcial, porque recuérdese que el erotismo es una —o la— temática principal de la poesía de Luis Alberto de Cuenca desde los comienzos (véase los poemas que se comentaron al principio de este trabajo). La mujer retratada quiere compartir el placer sexual con su amado y/o amante, sin pensar en las consecuencias y focalizándose simplemente en el *carpe diem*. Además, hay que decir que, de las cinco tipologías de relación que se han estudiado, esta misma resulta la más contradictoria, siendo la mujer al mismo tiempo verdadera protagonista, como en «El sudor y la risa»; víctima de violencia sexual, como sucede en «Epigrama»; mero instrumento,

que, en el caso de «Central termoginética», se utiliza para arrancar una central; o una compañera con la cual compartir la vida, bebidas y flujos, lo que pasa en «Días de vino y fuego».

El último punto de este capítulo tratará de las varias reescrituras y variaciones donde se aprecia una vez más la figura femenina. A través de los distintos poemas es posible advertir cómo al poeta le gusta recontextualizar las temáticas antiguas en un ambiente contemporáneo donde prevalecen el amor, el sexo y la muerte.

2.7. A LA MANIERA CUENQUISTA: REESCRITURAS Y VARIACIONES

La poesía de Luis Alberto de Cuenca se califica como postmoderna por su naturaleza intertextual e hipertextual, universo infinito sobre el cual han trabajado y siguen trabajando los expertos cuenquistas; entre estos, destacan los estudios de Lanz (2000, 2009, 2011a, 2011b, 2018, 2019b) y Letrán (2005, 2008, 2013a). Naturalmente, las mujeres siguen siendo protagonistas también de este universo y resulta interesante descubrir los cuentos, mitos y poemas que Luis Alberto de Cuenca elige para dibujar figuras femeninas que no se alejan de las que se han visto en los apartados precedentes; por el contrario, se verá cómo se repiten las tipologías de mujer a través de las reescrituras y variaciones que el poeta decide incorporar a su corpus poético.

Antes de empezar, conviene hacer un pequeño apunte, y es que en este corpus no hay reescrituras o variaciones de textos de escritoras, con la única excepción de la poetisa griega Safo. Según mi personal opinión, creo que esto deriva del hecho de que, al ser hombre, Luis Alberto de Cuenca se alinea con la visión masculina de la mujer, siendo hombres y mujeres dos universos distintos. Y, en el caso de la poetisa Safo, la cual se conoce como iniciadora del sentimiento lésbico, sus poemas pueden estar dirigidos —y algunos, de hecho, lo están— a otras mujeres, de ahí que la visión que la poetisa tiene de su amada y/o amante se acerque un poco más a la del hombre, aunque sigan siendo de sexo opuesto. Otra razón puede ser la voluntad del poeta de conferir espacio a un mundo que hoy en día sigue siendo muy juzgado, y, quizás, querer demostrar que no se trata de algo nuevo, sino que el amor homosexual es algo que existe desde siempre.

Por lo demás, cabe señalar que los poemas que reescriben cuentos de hadas no se han tomado en consideración a la hora de analizar la mujer literaria, porque, al reescribir el cuento, Luis Alberto de Cuenca retrata mujeres que pasan de ser princesas o doncellas inocentes a ser suicidas («La Cenicienta» de *Por fuertes y fronteras* y «Bella durmiente» de *La vida en llamas*), homicidas («La bella durmiente» de *Bloc de otoño*), mujeres viciosas («Caperucita feroz» de *Cuaderno de vacaciones*) o, en el poema «La Sirenita» (*Sin miedo ni esperanza*), se utiliza el cuento para contar la historia del encuentro entre el poeta y su mujer Alicia. Por lo que concierne

a los cuentos tradicionales, hay que hablar de subversión del cuento maravilloso tradicional a la hora de analizar el poema «La princesa y el dragón» de *Por fuertes y fronteras*:

Ataban a unos postes de madera
a las chicas más guapas del país
para aplacar la cólera del monstruo.
El pueblo andaba muy soliviantado,
y el rey, que era bastante más demócrata
de lo corriente, dijo a la princesa:
«Te toca, niña mía. No te oculto
que es duro para mí, pero la patria
te llama y no hay remedio. Así que ponte
el traje blanco de los cumpleaños
y ¡a la estaca!» Eso dijo, y la verdad
es que el dragón andaba últimamente
de lo más desalmado: una princesa
tal vez podría sosegarlo un poco.
Dicho y hecho. La niña, en plan Angélica,
pero sin esperanza de Ruggiero,
subió al cadalso que su patriotismo
le imponía. La gente de la calle
dejó de protestar. Y desde entonces
el dragón no salió de su caverna.

Veinte años después, el rey moría
sin descendencia, y el dragón, ya viejo,
se presentó en la corte con su esposa,
dos hijas (rubias como el trigo rubio,
con la piel escamosa y negras alas)
y un grupo de vistosas treintañeras.
Alegaba derechos sucesorios
al trono del país y prometía
cosas como el sufragio universal,
la igualdad ante la ley, las reformas
fiscal y agraria, la enseñanza pública...
El pueblo le entregó inmediatamente
las riendas del Estado.

Y la princesa,
más hermosa que nunca, se miraba
en los ojos saltones de su esposo
y se sentía la mujer de Dios.

En la composición, el tema tradicional de la princesa ofrecida en sacrificio a un dragón, rescatada por un héroe que mata al monstruo y recibe a cambio la mano de esta y mitad del reino, está totalmente

subvertido: el dragón no muere, se casa con la princesa e, incluso, obtiene el poder. Además del desenlace de la historia, el poema luisalbertiano subvierte algunos otros elementos, introduciendo cambios y parodiándolos humorísticamente: el rey no se desespera por dejar a su hija en las manos del dragón, declara hacerlo por sus súbditos (vv. 8-11) y se introducen conceptos políticos inexistentes en la época feudal, en la cual se desarrolla este tipo de cuento (vv. 5-6, 29-33). Por último, la princesa no se retrata como una víctima del destino elegido para ella por los hombres que la rodean (padre, dragón y príncipe): su padre, el rey, ha decidido sacrificarla por el bien de su reino, pero, hacia el final del poema, después de haber convivido veinte años con el dragón y haber dado a luz dos hijas, aparece ante los súbditos «más hermosa que nunca» (v. 37), mirándose en los ojos de su esposo y sintiéndose «la mujer de Dios» (v. 39). Subvirtiendo el cuento, cambia pues el rol de la princesa, la cual permanece con el dragón, forma una familia y está contenta con su vida, no necesita a un héroe que la salve y, a pesar de la decisión inicial de su padre, es ella la artífice de su vida — o, al menos, esto es lo que se deduce de los versos que cierran la poesía. Pero, si bien parece tomar las riendas de su existencia, la figura femenina no protagoniza el poema, al contrario, es un instrumento utilizado para desarrollar el tema, más orientado hacia el rol del monstruo y a las alusiones a la situación política contemporánea.

Otra variación de cuentos tradicionales es el poema «Amour fou», poema inaugural de la etapa postmoderna que remite directamente a la Edad Media, «una de las épocas mis admiradas por Cuenca dada su capacidad fantaseadora y maravillosa, con sus reyes, príncipes y princesas» (Lanz, 2000: 264). De hecho, las pruebas a que someten los reyes a los aspirantes a la mano de las princesas tienen su origen en el mundo medieval («Para que nadie pueda desposarlas, plantean / enigmas insolubles a cuantos pretendientes / aspiran a la mano de las princesas. Nunca / se vieron tantos príncipes degollados en vano», vv. 8-11). Lanz (2000) ofrece una descripción detallada sobre la intertextualidad de esta composición, que en quince versos esconde un mundo para descubrir:

[...] las pruebas a que someten los reyes a los aspirantes a la mano de las princesas, [...] halla su trasfondo original en uno de los motivos folklórico-tradicionales más importantes en las narraciones maravillosas y en las novelas bizantinas; el mismo esquema estructural básico fechoría-prueba-restitución, es heredado por el poema moderno de la tradición folklórica, aunque en nuestro texto se omita esa restitución final, redundando en la crueldad de la fechoría cometida y de la prueba propuesta. Es evidente la vinculación que se establece entre el cuento folklórico de tipo maravilloso donde acontece la aventura del protagonista y los libros de caballerías; mientras que en el primero el viaje de aventuras se convierte en un hecho secundario, en los segundos supone el eje central de la narración en su digresión episódica. Folklore tradicional y novela de caballerías suponen, por lo tanto, el hipotexto general del poema de Luis Alberto de Cuenca (p. 264).

El tema principal es el amor incestuoso entre los padres y sus hijas («Los reyes se enamoran de sus hijas más jóvenes», v. 1), y remite a los incestos de la lírica tradicional, retomados también en obras modernas¹⁹. Se trata de un elemento de transgresión que subvierte los códigos morales; en efecto, las mujeres aquí representadas no son simplemente víctimas de violencia sexual, son víctimas de sus propios padres que «las aman / con látigos de hielo, posesivos, feroces, / obscenos y terribles, agonizantes, locos» (vv. 5-7). En contraste con esta escena tan fuerte y casi obscena, los últimos dos versos llevan a pensar que la situación planteada tal vez sea fruto de los sueños prohibidos de los reyes: «De día, ellas se alejan en las naves del sueño / y ellos dictan las leyes, solemnes y sombríos» (vv. 14-15). Seguramente la imagen de la mujer sugerida en este poema es fruto de los gustos personales del poeta, el cual con este poema abre camino a una etapa poética donde la mujer es central y se permite utilizarla según todas las maneras necesarias para darse voz a sí mismo y al yo poético.

Por lo que concierne a las mujeres mitológicas que protagonizan la poesía luisalbertiana, a través de un proceso de actualización, los poemas «Nausícaa», «Helena: palinodia» (*El hacha y la rosa*) y «Hero y Leandro» (*Cuaderno de vacaciones*) ofrecen tres mujeres totalmente diferentes con respecto a las que se conocen y en ninguna falta la alusión al erotismo: Nausícaa se describe como una mujer desnuda («[...] que te acodas desnuda en la baranda / en busca de aire fresco», vv. 2-3), sensual («Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa», v. 20) y borracha («El aire puro inunda tus pulmones / y el néctar se te sube a la cabeza», vv. 7-8). Helena se intenta disculpar por haber abandonado a su marido, de ahí que el locutor poético —Menelao— niegue todo lo que se cuenta sobre ella («No puede ser verdad aquella historia», v. 15) pero, a través de una sutil ironía, describe a una mujer drogadicta («[...] con las narices / saturadas de droga», v. 7-8) y traicionera («[...] con los ojos / clavados en el bulto que emergía / de entre sus piernas», vv. 5-7), como si el poema estuviese en realidad admitiendo su culpa. Por último, Hero, sacerdotisa de Afrodita, está descrita como si fuese una joven enamorada de hoy en día: desobedece a sus padres («[...] ha sido destinada por sus padres / a la virginidad [¡si ellos supieran!], vv. 3-4), al principio es bastante esquiva y al final termina en la cama de Leandro, enamorándose y disfrutando las noches trascurridas en su compañía; Hero es descrita como «una de esas chicas / que cuando pierden la virginidad / pierden la timidez y la vergüenza / y da gusto mirar su mirada insaciable, / sus curvas y esa piel tan pálida y tan sexy» (vv. 41-45).

Considerando que la mujer mala (o *femme fatale*, como se ha definido anteriormente) es una presencia bastante común en la poesía cuenquista, no puede faltar en el campo de las reescrituras y variaciones. Así

¹⁹ Lanz (2000) ofrece un análisis de los posibles intertextos medievales y tradicionales: Chrétien de Troyes, la poesía provenzal, el romance de la «Delgadina», el *Libro de Apolonio* y su fuente latina *Historia Apollonii regis Tyri* y el *Libro de buen amor*; junto con otros modernos: el romance de Tamar y Amnón del *Romancero gitano* de Lorca y el ensayo *L'amour fou* de André Breton.

pues, el poema «*La Belle Dame sans Merci*», retomando la homónima balada de John Keats (1819), cuenta cómo esta mujer malvada consigue que los nobles caballeros armados se maten por ella: «era el Santo Grial una simple metáfora / de tu cuerpo divino» (vv. 2-3), y solo una palabra sabía pronunciar: muerte. La mujer protagoniza el poema «El desayuno» a través de la voz poética masculina y solo toma la palabra en los últimos dos versos, cuando, recién despertada le dice a su amado: «“Tengo un hambre feroz esta mañana. / Voy a empezar contigo el desayuno.”» (vv. 16-17), dos frases que hace pensar en una mujer tremendamente sensual y erótica, que también puede interpretarse como una mujer vampiro. El poema constituye una reescritura del poeta hispanoamericano Pablo Neruda, concretamente del texto número «15» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Luis Alberto de Cuenca le da un giro fundamental desde el punto de vista temático, pasando de una relación amorosa que vive en el recuerdo cercano a la ausencia, la muerte y el dolor a una más concreta y pasional (recuérdese la dedicatoria inicial a la segunda esposa, Julia Barella). Además, en la reescritura luisalbertiana cambia el rol de la mujer, que está presente, viva y activa²⁰.

Avanzando en este recorrido, se encuentran poemas como «Demasiado tarde» y «*Farai un vers de dreyt rien*», que ofrecen un panorama de mujeres que abandonan a su amado y se escapan. «Demasiado tarde» es una reescritura del primero de los epigramas de Marco Argentario, poeta romano de la época del emperador Octavio Augusto, recogido en la *Antología palatina*. El incipit del poema es una invocación a la luna y a las estrellas, la cual parece remitir a otra época literaria con respecto al resto de la composición y, en efecto, los primero tres versos derivan directamente del epigrama, que Luis Alberto de Cuenca (1996) traduce de la siguiente manera: «Luna de cuernos de oro, y vosotras, estrellas que resplandecéis como el / fuego y a quiénes Océano recoge en su seno, ¿la habéis visto?» (vv. 1-2). A través de una transformación del marco espacio-temporal, De Cuenca consigue describir la huida de su amada, la cual «Se fue sin dejar rastro de lágrimas o sangre» (v. 4), sin llevarse nada consigo, pero la esperanza de encontrarla sigue viva:

Luna de cuernos de oro, y vosotras, estrellas
que brilláis como el fuego y a quienes el océano
recibe en sus praderas de plata, ¿la habéis visto?
Se fue sin dejar rastro de lágrimas o sangre,
sin llevarse sus libros, ni la bisutería
con que se engalanaba, ni las cartas de amor
atadas con un lazo granate, ni las fotos
que le hice desnuda. Se marchó y no sé dónde

²⁰ Para profundizar véase «“Tu risa es una ducha en el infierno”: la reescritura de Neruda en “El desayuno” de Luis Alberto de Cuenca», en *Parodia y sátira de la literatura en el mundo hispánico*, ed. M. Kunz, *Boletín Hispánico Helvético*, 33-34, 2019d, pp. 413-426.

buscarla. Pero sé que seguiré buscándola
hasta que lo sabuesos de mi amor la descubran,
cuando ya nada tenga arreglo.

A continuación, «*Farai un vers de dreyt rien*» remite directamente al poema homónimo del trovador provenzal Guillermo de Aquitania (1071-1127), que canta la nada y juega con paradojas y opósitos. Luis Alberto de Cuenca utiliza este texto (significado y forma) para cantar un amor concluido, pero no queda clara la razón: si ella huyó o si lo dejó tras explicarse. Es interesante la comparación entre la nada y lo que fue la historia de amor: «Sobre todas las cosas que anteceden / y sobre nada (¿acaso no es lo mismo?)» (vv. 13-14), la cual retoma el tema principal del texto de Guillermo, que se menciona en el verso 16, cuando el locutor poético afirma su voluntad de componer una canción que recuerde al trovador provenzal, de manera que se puede interpretar también como un homenaje al poeta. Comparando los dos incipits, se ve que el poeta utiliza la estructura opuesta a la del trovador: «*Farai un vers de dreit nien, / Non er de mi ni d'autra gen, / Non er d'amor ni de joven, / Ni de ren au, / Qu'enans fo trobatz en durmen / Sus un chival*» (vv. 1-6), traducida al español: «Haré un verso sobre absolutamente nada: / no será sobre mí ni sobre otra gente, / no será de amor ni de juventud, / ni de nada más, / sino que fue trovado durmiendo / sobre un caballo». Mientras que el poema luisalbertiano reza así:

Sobre tí, sobre mí, sobre el infierno
de nuestro amor y sobre el paraíso
de nuestro amor, sobre el milagro inútil
de haberte conocido y el abismo
de haber viajado al alba y al crepúsculo
con un monstruo tan dulce y tan dañino,
sobre la huella que dejó tu cuerpo
en mi cama y en todos mis sentidos,
sobre el vestido negro ribeteado
de encaje con que andabas por el filo
de la traición, sobre tu piel blanquísima
y sobre el tiempo que perdí contigo....
Sobre todas las cosas que anteceden
y sobre nada (¿acaso no es lo mismo?)
escribiré un poema, recordando
la canción de Guillermo, con el frío
de la distancia y con la sensación
de no haberlas vivido.

No se puede soslayar uno de los elogios más bonitos que Cuenca ha escrito para su mujer, es decir, «Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri». En este soneto la voz poética

coincide con el poeta porque termina con una autoafirmación del mismo: «Si fuese Luis Alberto, que lo soy, / serías para mí la noche, el día, / el mañana, el ayer, el siempre, el hoy» (vv. 15-17). Sáez, (2019c) observa que el original se trata de un soneto en contra de todo, con el cual el autor desahoga su malestar, descontento e ira y Luis Alberto de Cuenca es capaz de transformarlo en una dedicatoria de amor que supera cualquier otra.

Finalmente, en el último poemario del poeta publicado hasta la fecha, *Bloc de otoño*, hay bastantes variaciones que recrean textos ajenos de forma muy personal, retomando los motivos clásicos luisalbertianos: sueños, homenajes, mujeres, amigos, literatura, cine, etc. Considerando la figura femenina, «La visita de Bárbola» reelabora el romance gongorino «Hermana Marica...» para reflejar el regreso de la amada fantasmal («Vuelve sin recuerdos, / con la piel vacía / de carne, sin ojos. / Yo sé quién la envía a mi sueño, quién / su fantasma guía / por mi alcoba, quién / así me castiga», vv. 7-14), que en esta ocasión toma el aspecto de Bárbola, la hija de la panadera (personaje gongorino). Las dos variaciones de Catulo, «Variación sobre un tema de Catulo» y «Variación sobre otro tema de Catulo», tienen como punto de partida respectivamente el carme cinco y siete del poeta latino. El primero es una celebración del amor y de la vida; en efecto, en el carme cinco el poeta latino invita su amada a disfrutar de la vida y del amor porque «nosotros, cuando muera esta breve luz, / tendremos que dormir una noche perpetua» (vv. 5-6), según la traducción del poeta en colaboración con Antonio Alvar (*Antología de la poesía latina*, 1981). Luis Alberto de Cuenca utiliza estos dos versos para subvertir completamente el significado de la composición y, por supuesto, el mismo texto: «Muramos juntos, Lesbia mía, amémonos / como fieras en celo hasta el final, / sin dar tregua al deseo. Consumamos / nuestros cuerpos ajados en la hoguera / de nuestras obsesiones favoritas» (vv. 1-5). El poema se transforma en una invitación al suicidio, con el fin de imitar el ejemplo de algunos escritores célebres y sus amadas (Heinrich von Kleist y Henriette Vogel, y Stefan Zweig y su esposa Lotte Altmann, vv. 9-10), para poder estar eternamente juntos. «Variación sobre otro tema de Catulo», por su parte, retomando el carme siete, transforma a la amada en la mujer vampiro, Carmilla (protagonista de la novela homónima (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu), a la cual le pide la muerte gracias a un beso mortal; como afirma Suarez Martínez (2018: 113), «el poema de los besos [innumerables] se transforma humorísticamente en el poema del beso [«uno solo / con dientes», vv. 6-7]:

Me preguntas, Carmilla, cuántos besos
tuyos me saciarían esta noche
de la razón en que las criaturas
lovecraftianas han tomado el mando
y no se mueve nadie sin permiso.
Y te respondo que con uno solo
con dientes (no con lengua) que horadase

mi yugular tendría suficiente.
No quiero seguir vivo en este mundo,
donde no hay más que idiotas y tarados
que han prohibido los mitos y los héroes.

Asimismo, no puede faltar la poetisa griega Safo con las composiciones «Variación sobre un tema de Safo», «Sobre un poema de Safo» y «Quiero decirte algo», a las cuales se añade «Corrigiendo a Safo» de *Cuaderno de vacaciones*. Como se ha podido analizar en el punto 2.4. «Mujeres históricas», en los poemas sáficos reinan erotismo y pasión amorosa, y, desde el punto de vista intertextual, es la composición «Sobre un poema de Safo» la que resulta más complicada a la hora de determinar el vínculo textual con un poema sáfico. Según Suarez Martínez (2018), el fragmento original de donde parte el poema luisalbertiano corresponde al n. 94 (Safo, 2020):

[...] el fragmento original [...] ha sido interpretado por algunos filólogos como «un canto de despedida de una muchacha que, seguramente, se va a casar abandonando el círculo» [Calvo Martínez, 2009: 69]. La palabra clave aquí es, pues, la primera, «ven» [v. 1] que se opone al original «ἔρχεο» [‘vete’, v. 7], lo que indica, como en otros textos ya analizados, que estamos ante una versión paródica que subvierte el texto original. Así, mientras en el hipotexto se exhorta a la joven a marcharse y a recordar, para su consuelo, los momentos felices vividos junto a Safo, en el hipertexto se le alienta a abandonar al marido y quedarse con la poetisa (p. 118).

En la composición, el locutor poético invita a una mujer a dejar a su marido para quedarse con él (o ella, porque no se conoce el sexo de la voz poética): «Ven de una vez, di adiós a tu marido / para siempre y refúgiate en mis brazos, / que te están esperando desde siempre» (vv. 1-3). La composición concluye con un toque erótico que celebra la presencia de la mujer: «Ven aquí a perfumar con tu presencia / mi templo, a consumirme de deseo, / y pon fin a mi espera codiciosa / con el néctar sin horas de tus labios» (vv. 9-12). Elogio a la figura femenina y erotismo forman parte también de los últimos poemas que se quieren comentar, es decir, «Sobre un verso de Donne» y «Variación sobre un tema de Arquíloco». El primero comienza tomando un verso de la poesía «The sun rising» (1633), del británico John Donne: «She’s all states, and all princes»; el texto celebra el amor y, personificando al Sol, le pide que moleste a los estudiantes y a los trabajadores, dejando en paz a él y a su amada, que tratan de disfrutar de su tiempo juntos. En el poema cuenquista la amada lo es todo para una tercera persona a la cual se dirige la voz poética:

Ella es todas las patrias y todos los Estados,
el Sol que baña en oro las penas de los hombres

la luna que corona de plata la arboleda
el honor y la gloria, la escala que conduce
hacia arriba, el brandal que lleva a lo más alto
de la nave, la voz que, más allá de fuertes
y fronteras, proclama la existencia de un mundo
desde donde mi canto la busca y, a pesar
de que no existe nada más que ella bajo el cielo,
sigue sin encontrarla.

Por último, «Variación sobre un tema de Arquíloco» es una poesía erótica que retoma el fragmento 22D del poeta griego Arquíloco: «Y caer, presto a la acción, sobre el odre, / y aplicar el vientre al vientre y mis muslos a sus muslos». El sujeto poético está dispuesto a renunciar a todo (dinero, poder y gloria) para tener a su lado a su amada y enlazar el propio cuerpo con el suyo: «Solo quiero / tener entre mis brazos a mi amada / y acariciar sus muslos muy despacio, / rozándolos apenas, y enlazar / mi cuerpo con el suyo» (vv. 5-9).

En resumen, dentro de las reescrituras y variaciones cuenquistas se confirman los tipos femeninos que han protagonizado el capítulo entero desde los comienzos: la mujer malvada de poemas como «Demasiado tarde» (*Por fuertes y fronteras*), «Farai un vers de dreyt rien» (*Sin miedo ni esperanza*), «La Belle Dame sans Merci» (*La vida en llamas*) y «Variación sobre otro tema de Catulo» (*Bloc de otoño*); la mujer sensual y erótica de «Caperucita feroz» (*Cuaderno de vacaciones*), «Variación sobre un tema de Catulo», «Variación sobre un tema de Arquíloco» y «Sobre un poema de Safo» (*Bloc de otoño*); la mujer elogiada y sujeto de protección para el yo poético en composiciones como «Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri» (*Cuaderno de vacaciones*) y «Sobre un verso de Donne» (*Bloc de otoño*).

Con este capítulo termina el intento de clasificar los varios tipos femeninos que se encuentran en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. A partir de las conclusiones obtenidas, en el próximo se pretende identificar el tipo de mujer ideal del poeta, empezando por una revisión del concepto de eterno femenino, el cual viene a conectarse con la Diosa Blanca, la cual se ha revelado como una fuente esencial de la poesía luisalbertiana postmoderna.

3. «LA MUJER DE LAS MIL CARAS»: EL ETERNO FEMENINO Y EL IDEAL

Como se ha podido advertir a lo largo de todo el capítulo precedente, la mujer es una presencia constante y esencial en la poesía luisalbertiana, de la cual el poeta ofrece una imagen poliédrica, teniendo en cuenta y relacionándola con su biografía, sus gustos personales, su manera de enfrentarse a la vida y sus ideales. En efecto, los textos cuenquistas presentan una gama infinita de mujeres: la mujer malvada, la mujer dulce y razón de vida, la mujer vampiro, la mujer madre, la mujer sensual y provocadora, la mujer víctima. Son tipos femeninos que siguen repitiéndose y para Luis Alberto de Cuenca se trata de facetas diferentes de una sola mujer, que se resumen en la Diosa Blanca. De ahí que se desarrolle la temática del eterno femenino, tal como se verá a continuación.

3.1. «CADA MUJER ES TODAS LAS MUJERES»: EL ETERNO FEMENINO

En palabras del poeta, «cada mujer es todas las mujeres y cada hombre es todos los hombres. La gama va desde la madre amantísima hasta la vampira, pasando por la compañera del alma; están todos los elementos del riquísimo muestrario del eterno femenino a lo largo de la literatura más que de la vida» (en Eire, 2005: 91). Afirmando que «cada mujer es todas las mujeres», el poeta sostiene la idea de que hay muchas tipologías y facetas del universo femenino que se funden en una mujer; y estas se encuentran en la literatura, que ofrece una muestra completa de lo que es el eterno femenino, porque se ha dado espacio a todo tipo de mujer, desde la mujer vampiro hasta la madre. En referencia al concepto de «eterno femenino», hay una cuidada explicación del propio Luis Alberto:

[...] lo femenino, evidentemente, para una persona que pertenece al sexo masculino, como es mi caso, siempre es un mundo fabuloso, ignoto, desconocido, por explorar, que tiene todos los matices de lo religioso, de lo sacro, de lo terrible también... Y también, por supuesto, de la compañera, de la amiga y de todo lo que tiene de positivo. En eso yo soy un romántico, sigo a Goethe, cuando al final del *Fausto* (recuerdas que Fausto se salva, lo mismo que se salva Don Juan en el *Don Juan* de Zorrilla y no en el *Burlador* de Tirso, por ejemplo) de repente el Eterno Femenino, lo que llama Goethe *Enigweiblich*, lo conduce hacia arriba; las últimas palabras que se dicen en el *Fausto* son esas: «el Eterno Femenino / nos conduce hacia arriba». Yo creo que ésa es una lectura que no debe parecer antifeminista o profeminista, en el sentido de que la mujer no está sólo para salvar a la Humanidad, pero sí que es algo que tiene una simbología muy honda, muy profunda y, a la vez, muy real y que está en la base de la humanidad, porque la mujer es la que propaga la especie. Al ser propagadora de la especie,

de algún modo es la que está certificando nuestra salvación; al fin y al cabo, nuestra salvación consiste en esto (en Calbarro, 1994: 7).

El poeta, retomando las palabras del escritor alemán Goethe, confirma la importancia de la simbología que está en la base del concepto del eterno femenino: la mujer es la propagadora de la especie, porque, al serlo, asegura la salvación de la humanidad y, por esta razón, el eterno femenino la conduce hacia arriba — o hacia adelante. Hay que destacar el hecho de que Cuenca subraya que todo concepto antifeminista o profeminista queda fuera del tema —detalle que se ha declarado también al principio de este estudio—, porque se trata de un concepto ancestral que deriva de la simbología y la mitología. En concreto, de la figura de la Diosa Blanca, la cual, como se ha visto anteriormente, es una divinidad mítica prehistórica, símbolo de la mujer propagadora de la especie; ella personifica la naturaleza y la fecundidad y, al mismo tiempo, es icono sexual²¹.

Por lo tanto, para Luis Alberto de Cuenca, es la Diosa Blanca el arquetipo femenino que comprende todas las mujeres, en el cual cabe todo el mundo femenino con sus varias facetas y esto se refleja maravillosamente a lo largo de la poesía cuenquista. Este concepto empieza a desarrollarse a partir del poemario *El hacha y la rosa*, en concreto en la sección que abre la obra, «La Diosa Blanca»; no obstante, el concepto del eterno femenino se introduce, un poco velado, en la segunda obra del poeta, *Elsinore*, con el poema «La chica de las mil caras»:

Todo tu cuerpo es un inmenso brote de espinas,
pero las aves siguen comiendo en tus manos
y cantan en el bosque como si nada.
Por las noches me enseñas el universo:
hoy han sido las costas de Islandia,
la Edda de Snorri y la promesa de Winland.
Como tu cuerpo está erizado de agujas,
necesito almohadones para amarte;
luego despierto enganchado a tus labios,
cuando el sol es un punto negro en el cielo.
Si hablas, tu voz es una cascada
que arrastra cadáveres y policías de uniforme.
Hablas en verso, como Ovidio y Lope,
como el precoz escaldo Egill Skallagrimsson.
A veces te interrumpo. Tus besos llevan oro,
como las Noches de Stevenson o de Mardrus.
Son algo tan brillante. Como una nueva infancia.

²¹ Véase Robert Graves, *La dea blanca: gramática histórica del mito poético*, trad. Pelissero (2009).

No sé si tu destino es catalogar manuscritos,
si has sido bibliotecaria en Alejandría.
Un día vi cómo perseguías a un jabalí en Dordoña
(esa noche soñé con el Monarca Oscuro).
Podría hacerte un lecho de lirios o de rosas,
aunque preferiría cubrirte de alacranes.
Luego descifraríamos papiros mágicos y emblemas.
No sé cómo decirte lo mucho que te amo.
Hace siglos que desaparecieron los torneos.
Jesús sigue muriendo cada día. Hasta cuándo.
Pero Clodoveo decía que el Gólgota no sería famoso
si él hubiese estado allí, en Jerusalén, con sus francos...
Antes leíamos novelas bizantinas, escuchábamos discos,
no encendías jamás la luz en el desván.
Me parecía haber vivido dos veces los momentos
y bebía del suave terminarse de tus ojos.
Algunos dioses se nos antojaban ridículos:
Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban.
Pero las ninfas de las fuentes, los elfos, los dragones,
Mae West y Miriam Hopkins compensaban la pérdida.
Hacer versos, nadar, dar de comer a un pájaro,
ejercer de *sportswoman* como Diana Palmer.
Buscábamos tesoros en el jardín de tus abuelos,
bajo ese sol de Heráclito que sigue sin ponerse,
con una *Jolly Roger* ceñida a la cintura,
saqueando glorietas y naufragando en la piscina.

Y ahora que estás aquí, mi amor,
tú que eres todas las mujeres,
no sé si voy a ser capaz
de recordarte y recordarme.
Todos vivimos, a la postre,
en una especie de prisión
de la que no podemos salir,
en la que nadie puede entrar.
Pero consta en el Libro Único
que, a pesar de espinas y agujas,
nos amamos alguna vez
y nos amaremos tú y yo.

La composición está dedicada a Rita: celebra el amor que el poeta siente por ella (v. 25), su belleza y su cuerpo (vv. 1-2 y 7-10) y exalta los gustos literarios que los unían, remitiendo a lo que solían hacer juntos (vv. 30-43) y conjugando personajes como Heráclito, Ovidio, Lope, las sagas islandesas y vikingas,

referencias a Clodoveo²² y a actrices como Mae West y Diana Palmer, protagonista femenina del tebeo *The Phantom*. El elemento que parece unir todas estas referencias es el amor, que se celebra gracias a la presencia de la amada fantasmal: «Y ahora que estás aquí, mi amor, / tú que eres todas las mujeres, / no sé si voy a ser capaz / de recordarte y recordarme» (vv. 44-47). Como se puede observar, Rita es «todas las mujeres», resume todas las facetas femeninas, que el poeta ha introducido en la composición a través de la literatura, de la historia, del cine y de las heroínas de los tebeos, las cuales se descubren, poco a poco, a lo largo de toda la poesía luisalbertiana, siendo este un concepto fundamental que se desarrollará sobre todo durante la etapa postmoderna, a empezar por la obra *El hacha y la rosa*.

Así pues, este camino empieza con el poema, «La partida», se establece una situación de necesidad y de ausencia, porque el locutor poético recuerda las diferentes chicas que han formado parte de su vida hasta llegar a Julia, que «se ha ido para siempre» (v. 8). En «Eterno femenino» son las chicas sensuales y provocadoras, «guapísimas, muy altas y muy fuertes, / con pinta de valquirias o amazonas. / Iban todas con gafas y con blusas / muy blancas, gentilmente descotadas, / y faldas negras, mínimas, de cuero, y pelo recogido, y labios gordos / que decían “comedme” a cada instante» (vv. 2-8). En «Huelga general», son las chicas de sus sueños quienes «se han quitado la ropa y han salido a la calle, / como un rebaño loco de ovejas descarriadas» (vv. 3-4). A continuación, en la poesía «Himno a la Virgen del Carmen» se trata de la Virgen: «Madre y Hermana nuestra, reina de los espacios / infinitos, asombro del Carmelo, doncella / luminosa, permite que este canto celebre, / lleno de amor, la luz con que enciendes el mundo» (vv. 1-4); mientras que en «La Venus de Willendorf», es la estudiante gorda norteamericana «que es igual que la venus de tus sueños» (v. 4). En fin, los dos últimos poemas, «Bienvenida» y «Preguntas a la Diosa Blanca», están dedicados a la llegada de la Diosa Blanca; la divinidad es fuente de salvación para el locutor poético que la acoge en su vida, que es toda duda y miedo.

Otro poema postmoderno significativo es «Uno y todas» (*El reino blanco*):

Era muy culta. Había recibido
una formación clásica muy sólida.
Sabía quiénes eran los aqueos
y quiénes los troyanos, y sus nombres,
y hasta podía recitar entera
la primera rapsodia de la *Iliada*,
aunque sin renunciar a Agatha Christie,
ni a S. S. Van Dine, ni a Phillips Oppenheim,
ni a Jardiel, ni a Mihura, ni a Wodehouse.
Llevaba gafas, para subrayar

²² Fundador de la primera dinastía de reyes franceses.

unos ojos enormes y miopes
 que recordaban a los de Atenea.
 Piernas largas, nariz un poco grande,
 labios finos, hoyuelos al reírse,
 cabello rubio oscuro, talle frágil,
 busto alto, tatuaje caligráfico
 al final de la espalda, uñas mordidas...
 Una de esas mujeres que al principio
 no reclaman miradas incendiarias,
 pero que luego acaban seduciéndote
 por completo, pues cuanto más las miras
 más te acaban puliendo la entretela.
 Me quitó el cigarrillo de la mano
 y le dio una calada, y tosió un poco,
 y luego lo apagó en un cenicero.
 La besé o me besó, no sé muy bien
 quién inició la fiesta, y nos hicimos
 a la mar del amor, como si fuésemos
 Ulises y Penélope, o Ulises
 y Nausícaa, o Ulises y Calipso,
 porque yo no lograba ser más que uno
 y ella, en cambio, era todas las mujeres.

Más en detalle, la poesía describe una mujer que aparece caracterizada en los primeros versos como una persona muy culta, experta en el mundo clásico (vv. 1-6) y también aficionada a la novela policíaca (vv. 7-9). El locutor poético es capaz de ofrecer una descripción física de la mujer muy detallada (vv. 10-17) y sugiere a los lectores las capacidades seductoras que posee, exponiendo cómo es ella quien toma las riendas de la situación, consiguiendo encantarle y llevarle «a la mar del amor» (v. 28) con ella cambiando personalidades (Penélope, Nausícaa y Calipso); y, mientras el yo poético no logra ser más que uno, «ella, en cambio, era todas las mujeres» (v. 32). La personalidad múltiple que asume la amada simboliza el motivo del eterno femenino, que, en este caso, se contrapone a la impotencia del protagonista, que no consigue ser más que uno delante de la fascinación por la mujer y sus varias facetas. Suárez Martínez (2014), al analizar el papel del héroe homérico, «el de las mil caras», en la composición, interpreta que el protagonista, a pesar de asumir el rol de Ulises, no consigue ser *Todos*, sino *Uno*, sugiriendo la superioridad femenina, que además de poder asumir varios roles y personalidades, anula la capacidad del poeta para asumir el rol del héroe.

Por tanto, es evidente que el ideal del eterno femenino es esencial en toda la poesía luisalbertiana, desde los comienzos hasta las últimas creaciones. Es obvio que la gama más amplia de tipos femeninos se encuentra en la etapa postmoderna, la cual ofrece la oportunidad de explorar este concepto de una manera más elaborada. De hecho, experiencias de todo tipo entran en los poemas, no falta nada: sentimientos, lugares, amigos, libros y cómics leídos, películas vistas, cuadros admirados y mujeres protagonistas funcionan como

puntos de partida para las reflexiones sobre la vida, el amor, la muerte, la amistad, la historia y los roles que cada uno asume en su propia vida o en la de los otros.

Se puede, en definitiva, concluir que Luis Alberto de Cuenca intenta buscar una síntesis entre las varias mujeres, o, mejor dicho, intenta acotar el arquetipo que reúne en sí todas las facetas de la mujer que encuentra durante su camino personal y, consiguientemente, literario. Más en detalle, se trata de un camino hacia la Diosa, en el cual el lector entra en contacto con varias figuras femeninas, con diferentes roles, pero cada una caracterizada por una huella «divina» que remite al encuentro final con la divinidad, como si fuesen representaciones diferentes de la Gran Madre.

A la luz de lo visto, siendo la Diosa Blanca naturaleza, fecundidad, madre acogedora y sexualidad, a través de los poemas se establece un camino que empieza con el abandono, se desarrolla gracias a varias experiencias —sexuales, políticas, de estudios o religiosas— hasta llegar a la divinidad que es una guía espiritual, es madre y sexo al mismo tiempo; es la encarnación de todo lo que el poeta busca en una mujer. Se trata entonces de una identidad esencial en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, la cual resume en sí todas las facetas de la mujer, a través de las diferentes figuras femeninas presentes en toda la trayectoria poética del poeta: las mujeres biográficas (Rita, las primeras dos mujeres, la actual esposa Alicia, la madre Mercedes y la hija Inés), las mujeres históricas, en concreto la Virgen María y la poetisa Safo, las mujeres ficcionales, entre estas la mujer vampiro, la heroína de las películas y de los tebeos. En fin, por lo que concierne a la relación entre locutor poético y mujer, destacan cinco tipologías relacionales que van desde la mujer malvada hasta la mujer erótico-pasional.

Entre todas, las figuras femeninas que más se repiten a lo largo de la trayectoria poética postmoderna del autor son dos: la mujer madre y la mujer sensual, encarnación del erotismo cuenquista. No se trata de querer reducir todo el estudio a estos dos grandes universos, sino de demostrar cómo Luis Alberto de Cuenca consigue fusionar dos aspectos que caracterizan a la mujer desde el principio de los tiempos y que resumen en ellos la mayoría de las facetas femeninas, sin duda remitiendo al mito de la Diosa Blanca.

Resulta importante, entonces, subrayar que la esfera erótica forma parte de la vida diaria de las personas y, en particular, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es fundamental, dado que es posible encontrar notas eróticas en cualquier situación, sea dramática o feliz y siempre que tenga que ver con una mujer, obviamente. Es como si el poeta estuviera estableciendo un lenguaje universal capaz de llegar a todo el mundo, sin caer en lo vulgar y en lo obvio; por el contrario, es capaz de ofrecer una imagen de la mujer poliédrica y completa, sin incurrir en los prejuicios, en lo banal y en lo sucio, mezclando los clásicos con lo contemporáneo, consiguiendo, así, dar vida y voz a nuevos personajes y cambiando las perspectivas de lecturas. Lo que choca, pero al mismo tiempo atrae y gusta a los lectores, es que el poeta madrileño consigue conjugar el lado materno de la mujer con sus aspectos eróticos. Un perfecto ejemplo es su mujer Alicia, la cual es

indudablemente una de las mujeres que más potencial erótico desprende y, al mismo tiempo, se convierte en una figura necesaria y vital para el poeta.

En fin, un poema que resulta ambiguo y que de alguna manera —según mi opinión— esconde el vínculo entre estos dos aspectos (el materno y el erótico) es «La maleta perdida» (*El reino blanco*), poema donde el protagonista, en su sueño, tras extraviar su maleta, se encuentra con una misteriosa dama que le invita a irse con ella, una mujer «[...] que era igual que mi madre a los cuarenta años» (v. 32); los dos hacen el amor, desnudos y muchas veces. Al leer esta poesía, surge sola la pregunta: ¿por qué subrayar que la chica se parecía a su madre? Quizás sea simplemente una manera de exaltar el recuerdo de la madre a través de su belleza, una idealización, o se puede interpretar como un detalle que marca la relación entre los dos roles femeninos más intensos; aunque la escena pueda realizarse solamente en el sueño, dimensión privada en la cual puede pasar todo lo imposible y donde la mujer ideal puede tomar forma.

A continuación, analizando unos últimos poemas, se tratará de establecer el ideal femenino de Luis Alberto de Cuenca, tomando como punto de partida el mundo onírico, único lugar donde vence el deseo y todo lo imposible puede acaecer, incluso volver a encontrarse con su primer amor.

3.2. A LA CARTA: LAS MUJERES DE SUS SUEÑOS

Para intentar definir el ideal femenino de Luis Alberto de Cuenca no se puede prescindir del mundo onírico. En efecto, el sueño en la poesía luisalbertiana se presenta como un cosmos complejo y muy articulado que abarca todos los registros humanos posibles, donde la presencia femenina sigue siendo esencial y constante. De todas maneras, no es fácil hacer convivir el plano real con el onírico y, sobre todo, tener claras las fronteras entre los dos. De hecho, en la ya citada entrevista con Eire (2005) el poeta madrileño afirma lo siguiente:

Cada vez tengo menos claro dónde están las fronteras entre el plano real y el plano onírico. Vivimos en un auténtico conglomerado de disparates tal que no sabemos lo que estamos soñando y lo que estamos viviendo. [...] No tenemos nada seguro dónde está la realidad y dónde la ficción. Que el plano real es el que menos cuenta lo diría en un determinado momento en que aludía a un poema de claro contenido amoroso, erótico, y en el amor es cierto que el plano real es siempre el que menos cuenta. Pero, en otros términos, están tan confundidos los planos, que no me quedo ni con uno ni con otro. No hay fronteras que los dividan. Quizá yo he hablado de línea clara para poner un poco de orden en el caos, pero la verdad es que soy un convencido de que todo es caos. Tú sabes que la línea clara son contornos muy definidos y colores planos en el cómic, pero en realidad uso el término para poner un poco de orden en el desconcierto en que vivo y en el que vive la humanidad (pp. 94-95).

En otras palabras, el plano onírico confunde al poeta, porque no consigue delimitarlo, dado que no le resulta fácil establecer las fronteras que separan la realidad del sueño. Esto es muy evidente en la poesía cuenquista, porque la duda es un elemento constante y, particularmente, cuando se trata de hablar de la mujer o de comunicarse con ella; a veces el lector se confunde, porque no sabe reconocer los límites entre el sueño y la realidad de los hechos, sobre todo si se trata de algo o alguien que el yo lírico desea desesperadamente. A pesar de la confusión entre los dos mundos, la dimensión onírica es la clave que utiliza Luis Alberto de Cuenca para comunicarse con Rita, la amada muerta, en composiciones como «El fantasma» (*Necrofilia*), «Rita» (*El otro sueño*), «La resucitada» (*El hacha y la rosa*) o «Sueño de Jorge Juan» (*Bloc de otoño*). Más adelante, a partir de Rita, se desarrolla la figura de la amada fantasmal, la cual se convierte en tópico de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que llena sueños y pesadillas, tal y como ocurre en poemas como «Soleares» (*El otro sueño*), «El espejismo» (*El hacha y la rosa*), «Voces», «Recaída» y «Qué complaciente estabas amor mío en la pesadilla» (*Por fuertes y fronteras*), «La muerta enamorada» (*El reino blanco*), «Tengo miedo» (*Cuaderno de vacaciones*), «La visita de Bárbola» y «Pesadilla Shakespeareana» (*Bloc de otoño*).

El sueño es vital para las imágenes femeninas que se articulan en la poesía luisalbertiana, porque es en esta realidad donde el poeta se refugia, crea o encuentra las que son «las mujeres de sus sueños», las cuales protagonizan continuamente los poemas cuenquistas: «Eterno femenino», «Huelga general» y «La Venus de Willendorf» (*El hacha y la rosa*), «Mujeres en ninguna parte» (*El reino blanco*), «La mujer de mis sueños» (*Cuaderno de vacaciones*), «La chica victoriana de la foto», «Sueño de la Giganta» y «Recordando a Laura» (*Bloc de otoño*).

La mujer de los sueños de Luis Alberto de Cuenca corresponde a «todas las mujeres»; de hecho, el poeta intenta buscar los distintos aspectos femeninos que caracterizan a cualquier mujer, sea esta verdadera o un personaje literario, religioso o cinematográfico. El sueño se convierte en lugar de encuentro con mujeres de todo tipo, que le psicoanalizan, mujeres altas, fuertes, vestidas con falda negra y blusa blanca, con «pinta de valquirias o Amazonas» («Eterno femenino», v. 3), otras aguerridas y desplegadas en contra de las leyes («Huelga general», vv. 1-4). O asume características del mundo grecolatino, como sucede en el poema «Mujeres en ninguna parte»:

Parece un cuadro de Delvaux: una banda
de mujeres desnudas han tomado
posesión de un espacio inexistente.
Es un lugar por donde nadie pasa,
de modo que es más fácil poseerlo.
Entre las propietarias, las hay jóvenes

y orondas, como ninfas de Boucher.
Otras, más maduras, se han vestido
de cariátides griegas y han optado
por sostener la nada que anonada
y se va echando encima. Otras, más frívolas,
viven en una primavera eterna,
con su jardín de risas infinitas,
con su *locus amoenus* de postín,
digno de Garcilaso. De sus mañas
para alterar el pulso y los principios
del estilista más empecinado
nadie duda. No obstante, nunca harían
caja con sus encantos personales:
son un desastre para los negocios,
como todas las chicas de mis sueños.

El poeta imagina un paisaje habitado por las chicas de sus sueños. Entre ellas hay unas mujeres desnudas que remiten a la estética del pintor belga Delvaux, otras que se comparan con las ninfas del pintor francés Boucher, otras que se caracterizan como cariátides griegas, y, por último, hay algunas más frívolas que viven en un *locus amoenus* que se relaciona con Garcilaso. A pesar de la belleza y del atractivo, las mujeres se revelan como un desastre para los negocios, al igual que todas las chicas de los sueños de Luis Alberto de Cuenca.

Similar es el poema «La mujer de mis sueños»:

Afrodita sin velos, Diana cazadora,
sultana de Bagdad y castellana
de época carolingia: una mezcla
explosiva que, para Chateaubriand,
entre los dieciséis y los dieciocho años,
cuando aún vivía en el castillo de Combourg,
suponía la imagen ideal de mujer.
Cuánta sensualidad adolescente
revela esa elección.
A mí me basta ahora,
a los sesenta y uno,
con la cuarta del lote: la dama carolingia.
Una marquesa viuda, por ejemplo,
con castillo en el *limes* oriental,
rodeada de fieros magiares y sajones,
amiga de los perros y de las cacerías,
devota de bufones y juglares
y bien relacionada —eso sí— con la corte
de Aquisgrán. No me importa
que ronde los cuarenta,
que haya perdido dientes y dureza de carnes,
que ya no sea fértil.
Pero debe tener unos cabellos rubios

tachonados de plata, y unos ojos
grises como la niebla, y unas manos
fuertes y delicadas a la vez,
hechas para el telar, la caricia o la guerra.
Y saber de memoria
el *carmen* que Angilberto dedica a Carlomagno.

En el caso de «La mujer de mis sueños», el poema empieza ofreciendo la imagen de la mujer ideal para el joven Chateaubriand: «Afrodita sin velos, Diana cazadora, / sultana de Bagdad y castellana / de época carolingia» (vv. 1-3), una mujer sensual y explosiva, a partir de la cual Luis Alberto de Cuenca desarrolla la imagen de la mujer de sus sueños, que por primera vez es tan directa y detallada. Subrayando sus sesenta y uno años, para diferenciarse de la imagen del poeta francés adolescente, el autor describe su modelo: la dama carolingia representa su dama ideal, que, no importando si es viuda o no, tiene que tener un castillo y ser amiga de los perros, debe estar bien relacionada con la corte de Aquisgrán y no debe ser necesariamente joven y fértil. Además, hay otras características que no pueden faltar: «[...] debe tener unos cabellos rubios / tachonados de plata, y unos ojos / grises como la niebla, y unas manos / fuertes y delicadas a la vez / hechas para el telar, la caricia o la guerra. / Y saber de memoria / el *carmen* que Angilberto dedica a Carlomagno» (vv. 23-29).

De la mujer carolingia se pasa a una chica victoriana en el poema «La chica victoriana de la foto», una mujer hermosa, de pelo rubio, con un perfil delicado, ojos celestes, con «cuerpo de diosa de Burne-Jones surgida / de una página artúrica de Tennyson» (vv. 5-6). La chica es «tan esquiva en el mundo de los vivos, / tan dócil en el reino de los sueños» (vv. 13-14); gracias a este último detalle se entiende que muy probablemente la chica es una de las mujeres de sus sueños, incluso porque tiene el pelo rubio y los ojos azules, como la dama carolingia.

Por lo que se refiere a los dos últimos poemas, «Sueño de la Giganta» y «Recordando a Laura», se describen otros dos tipos de mujer que forman parte del mundo onírico luisalbertiano. En el primero, es una mujer rubia, con la piel blanca, muy gorda, «no había quien pudiera abrazarla / de una vez. Debería haberse dedicado / al baloncesto y no a la literatura» (vv. 7-9). Los dos se pertenecen, pero no se acuestan juntos, «Solo la vi desnuda una vez. Mi despacho / se llenó de su cuerpo y no supe qué hacer / más que decirle: “Para ser tan enorme, tienes / los senos muy pequeños. Vestida no se nota, / vete a saber por qué, pero, desnuda, canta mucho la asimetría”» (vv. 18-23). Ambos tienen pareja, les gusta mirarse, quedándose en silencio, e intercambiar guiños, hasta que suena la alarma del móvil y el locutor poético se da cuenta de que ha sido todo un sueño. En el segundo, Laura es una chica que el locutor poético conoce en una fiesta. No es ni alta ni baja, con algún kilo de más, «tenía una cara redondita y traviesa, / como de personaje de tebeo *déco*» (vv. 4-5), pelo rubio, largo y rizado, «como un campo de trigo castellano» (v. 8) y no llevaba

sujetador. Ella se le acercó para tener una conversación, pero él, con la boca llena, no pudo contestarle sino un gruñido incomprensible, que ella interpretó como un «déjame en paz», por eso se fue y no volvieron a verse nunca más. El locutor poético está confundido, porque no sabe si todo esto ha pasado de verdad o fue simplemente un sueño; en nuestro análisis, consideramos a Laura como otra mujer de sus sueños.

Según lo que se acaba de analizar, la mujer de los sueños de Luis Alberto de Cuenca no se corresponde con una en particular; seguramente, hay unas características que se repiten y que parecen ser esenciales, pero no existe un único modelo femenino. Por el contrario, se corresponde perfectamente con el concepto del eterno femenino: cada mujer es todas las mujeres, y de ahí que para el poeta no exista una sola mujer de sus sueños, sino muchas: chicas altas y delgadas, bajas y gordas, sexys y estudiosas, inteligentes, habladoras, damas carolingias y damas victorianas, mujeres desnudas, aguerridas etc. Aunque hay un par de rasgos que se repiten: el pelo rubio y los ojos azules. ¿Quizás remiten a la Venus y a la Virgen María? ¿Vienen a fundirse otra vez el erotismo y el lado materno de la mujer?

Lo que resalta y destaca es que en todos los poemas hay referencias pictóricas y literarias, incluso, en algunas ocasiones, se puede hablar de poemas casi efrásticos. Es el caso de «Mujeres en ninguna parte», donde se remite a la estética del pintor belga Delvaux y del francés Boucher, junto con alusiones literarias, como por ejemplo a Garcilaso. Lo mismo pasa en la composición «La mujer de mis sueños», que es todo un recorrido mitológico e histórico, con referencias a las divinidades Afrodita y Diana, al poeta Chateaubriand, al *limes* oriental, a los juglares de corte, a Angilberto y a Carlomagno. En fin, en «Recordando a Laura» se nombra a un personaje de tebeo *dévo*. De modo que las pasiones cuenquistas no se dejan de lado, al contrario, están presentes también en esta ocasión.

En los sueños del poeta no puede faltar el erotismo, rasgo femenino esencial a la hora de describir la presencia de una mujer y que hemos visto repetirse en los tipos femeninos del capítulo precedente. De hecho, no faltan alusiones al cuerpo de la mujer y a su sensualidad, la cual no suele presentarse siempre como provocadora, al contrario, a veces se trata simplemente de un detalle que tiene su importancia y, sobre todo, no falta («Mujeres en ninguna parte» vv. 1-2, «La mujer de mis sueños» vv. 1-9, «La chica victoriana de la foto» vv. 1-6, «Sueño de la Giganta» vv. 18-25, «Recordando a Laura» vv. 9-11). Por lo que concierne al lado materno, otro rasgo común a la mayoría de las mujeres estudiadas, no hay referencias, o por lo menos, no son tan claras y directas.

En conclusión, el parnaso femenino luisalbertiano es vasto y no excluye a ningún tipo de mujer; por esta razón la mujer de los sueños de Luis Alberto de Cuenca no es fácil de acotar, porque no existe una sola, dado que cualquier mujer se aprecia por algo diferente: podemos entonces hablar de un mosaico de mujeres. Además, hay que considerar que se trata de mujeres del ámbito artístico-literario, que remiten a sus pasiones y a una realidad onírica. Todo lector cuenquista sabe, por último, que la mujer ideal de Luis Alberto de

Cuenca se corresponde con su actual mujer Alicia, la cual resume los dos lados esenciales de la esfera femenina: el erótico y el materno, siendo su musa inspiradora cotidiana y su razón de vida.

UN MOSAICO DE MUJERES:

CONCLUSIONES

La tarea de estudiar la figura femenina en la poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca resulta bastante complicada por varias razones. El panorama de mujeres que ofrece la poesía cuenquista es inmenso, siendo estas protagonistas esenciales desde los comienzos; en efecto, la vida personal del poeta juega un papel muy significativo en los poemas postmodernos luisalbertianos. Por esta razón, las mujeres de su vida no pueden faltar: en primer lugar, el papel de Rita es importantísimo, tanto que sigue apareciendo en las composiciones después de muchos años (la amada fantasmal); en segundo lugar, vienen las dos primeras esposas (Genoveva García-Alegre y Julia Barella), aunque las vemos mayormente en las primeras obras. En fin, la actual esposa, Alicia Mariño, la madre Mercedes y la hija Inés. Estas vienen a fundirse con las mujeres históricas, mitológicas, literarias, cinematográficas y de los cómics que se corresponden con los gustos personales del autor; de ahí que haya sitio para todas, desde la Virgen María hasta la princesa Leia Organa.

A partir de la clasificación que se ha presentado en el segundo capítulo de este trabajo, se ha podido apreciar cómo los rasgos femeninos que mayoritariamente se representan son el erotismo y la sensualidad, junto con el lado materno de las mujeres. Se trata de dos aspectos esenciales que definen a la mujer desde el comienzo, según se ve en el mito de la Diosa Blanca —la Gran Madre—, que es naturaleza, fecundidad, sexualidad y maternidad: ella es la propagadora de la especie, ella es la madre de toda la estirpe humana y ella es todas las mujeres, el arquetipo del eterno femenino, que resume en una entidad todas las facetas femeninas. Así pues, es posible encontrar diferentes aspectos femeninos en cada mujer: puede ser sensual una madre (véase la sección entera «Diosa Blanca» de *El hacha y la rosa*, donde las diferentes encarnaciones de la diosa son chicas sexys y provocadoras), puede una heroína sexy y provocadora ser una figura de sostén y ayuda (véase «Sonja la Roja» de *El otro sueño* y «Star Wars [1977]» de *La vida en llamas*). Además, una mujer mala puede ser sexy y atractiva, como es la cómplice del asesino en la sección «Serie negra» (*La caja de plata*).

Asimismo, uno de los objetivos del estudio era tratar de analizar el rol activo de la mujer en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. Por lo que se ha podido descubrir a lo largo del estudio, la mujer es la protagonista por excelencia de la poesía luisalbertiana, como efectivamente lo es en la vida del mismo autor. Pero, en la mayoría de los casos, su presencia, su actitud, su estado de ánimo, sus sensaciones, emociones, sentimientos y su ser en general son presentados a través de la voz del yo lírico, que es un hombre. Las ocasiones en las cuales se aprecia un rol femenino totalmente activo son los poemas de esfera erótica, donde la mujer toma las riendas y desahoga cualquier deseo. Con esto se quiere poner la atención en la manera en

la que se puede afirmar que la mujer protagoniza una composición cuenquista, porque seguramente la mujer es la protagonista del mundo poético de Luis Alberto de Cuenca, pero no se puede definir como sujeto activo completo, porque no tiene mucho espacio por expresarse y, casi siempre, el lector conecta con ella gracias al interlocutor poético.

Al mismo tiempo la mujer protagoniza el mundo onírico, dimensión que cuenta con una importancia similar a la de la realidad o, incluso, mayor. El sueño es el refugio de Luis Alberto de Cuenca, donde encuentra a la mujer de sus sueños, la cual se puede notar sobre todo en los últimos tres poemarios (*El reino blanco*, *Cuaderno de vacaciones* y *Bloc de otoño*). Hay que admitir que no es fácil identificar la mujer de los sueños de un autor que conoce tantas mujeres como las que nos ha presentado en sus obras, sobre todo si a la vida personal se suman las pasiones culturales —que son tantas. Remitiendo al ideal del eterno femenino, no existe una mujer de los sueños de Luis Alberto de Cuenca, al contrario, son muchas y todas pertenecientes a diferentes ámbitos, sean personales, artísticos-culturales, mitológicos o históricos. No es posible entonces definir una entidad femenina que se corresponda con ideal de mujer cuenquista; lo que sí se puede definir es un mosaico de mujeres que las comprende todas, desde las sexys hasta las sabias, desde las diosas mitológicas hasta las heroínas de los cómics, desde las delgadas hasta las gordas, desde las vampiras hasta las angélicas, desde las homicidas hasta las víctimas de violencia.

Para ir terminando, adentrándose en el estudio de la mujer en la poesía luisalbertiana, es posible notar que está estrechamente conectada con un elemento muy significativo para Luis Alberto de Cuenca, es decir, la experiencia. Precisamente la presencia de la experiencia distingue las dos etapas poéticas del autor, y gracias a ella el poeta puede adentrarse en el mundo femenino y descubrir nuevas figuras que estudiar y retratar. Siendo la realidad uno de los objetivos de la poesía cuenquista, se trata de representar algo que sea común a todos los lectores; describir sensaciones y emociones que no pertenecen a un grupo de elite, al contrario, forman parte de lo cotidiano de cada persona. Por esta razón se descubre una gama vastísima de mujeres, sobre todo si se considera que, junto con la realidad, protagonizan también la pasión histórica, la mitológica, la literaria, la cinematográfica y la de los cómics, que constituyen también la realidad para el autor. La diversidad de mujeres que se puede apreciar en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, ofrece una multitud de emociones todas diferentes, que consiguen llegar a todos los públicos, de ahí que se retoma la idea de que Cuenca escribe para todo tipo de lector. Dicho esto, el ideal femenino quizás sea una manera de comunicar que, dentro de cada persona, la imaginación puede tomar una forma, la cual se realiza solamente en un mundo escondido y privado, que es el del sueño, donde cobran vida todas las facetas del mosaico que se llama eterno femenino.

Entre las futuras y posibles preguntas de investigación, se podría, por ejemplo, considerar estudios más específicos sobre la temática del sueño, siendo un elemento recurrente en la poesía luisalbertiana y

significativo por lo que concierne la presencia de la mujer: de hecho, es el mismo Luis Alberto de Cuenca que quiere hablar de las mujeres de sus sueños. Además, el mundo onírico destaca como realidad en la cual ocurre todo lo deseable, incluso encontrar mujeres de otras épocas sexys e intelectuales.

En definitiva, la poesía «Mujeres» (*Por fuertes y fronteras*) recita de la siguiente manera: «Mira que las deseo. / Y qué poco me gustan» (vv. 1-2). Sí, es verdad, Luis Alberto de Cuenca desea a todo tipo de mujer, también es verdad que le gustan y este trabajo ofrece un claro ejemplo entre vida y poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRADOS, Francisco R., «La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Emérita*, 79, 2011, pp. 195-198.
- ALBERO, Luis, «Vargas Llosa y De Cuenca dialogan sobre cómo trata la literatura a los mayores», *Fundación Ramón Areces*, 22 de mayo de 2019, s. p., en red.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 25-47.
- BARRAJÓN, Jesús María, «La poesía de Luis Alberto de Cuenca: diversa y semejante», *Revista de Literatura*, 59.117, 1997, pp. 113-125.
- BIZ, Teresa, «“Tus ojos son como tigres”: Ezra Pound en la poesía de Luis Alberto de Cuenca» en prensa.
- CALBARRO, Juan Luis, «La poesía como arma de diálogo. Conversación con Luis Alberto de Cuenca», *Los Cuadernos del Sornabique*, Salamanca, 1994.
- CANTIZANI, Lara (ed.), L. A. de Cuenca, «*Su nombre era el de todas las mujeres*» y otros poemas de amor y desamor, 5.^a ed. corregida y ampliada, Sevilla, Renacimiento, 2013 [2005].
- CHECA, Edith, «Rincón literario: Poetas españoles contemporáneos: Luis Alberto de Cuenca», UNED, 1 de abril de 2013, s. p., en red.
- CIORTEA, Raluca, y Patricia LUCAS, «Imágenes *pop* en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2015, pp. 181-193. En red.
- CONDE GUERRI, María José, «Luis Alberto de Cuenca. *El otro sueño*», *Ínsula*, 495, 1988, p. 13.
- CUENCA, Luis Alberto de, «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, 1979-1980, pp. 245-251.
- «[Creadores] Luis Alberto de Cuenca», *Poetas en el 2000: modernidad y transvanguardia*, ed. S. Montesa, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, pp. 185-198.
- *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2005.
- *La vida en llamas*, Madrid, Visor Libros, 2007 [2006].
- *Necesidad del mito*, Murcia, Nausícaä, 2008 [1976].
- «*Filología y vida*» (*una antología*), ed. L. M. Suárez Martínez, Ávila, Ayuntamiento de Ávila, 2010.
- *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.

- *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor Libros, 2014.
- «Cinco poemas de Luis Alberto de Cuenca comentados por él mismo», en *La cultura hispánica: de sus orígenes al siglo XXI: Actas del L Congreso Internacional de la AEPE*, ed. M.^a P. Celma Valero, M.^a J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez, Burgos, Universidad Isabel I de Castilla, 2015b, pp. 29-40.
- *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2015. En red.
- *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015.
- *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017.
- *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.
- *La caja de plata*, ed. V. León, Madrid, Reino de Cordelia, 2018.
- *Los mundos y los días (poesía 1970-2009)*, 5.^a ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros, 2019 [1998].
- «*Hola, mi amor, yo soy el lobo*» y otros poemas de romanticismo feroz, ed. J. Egido y M. Á. Martín, ilustraciones M. Á. Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2019 [2008].
- *El otro sueño*, ed. J. Vélez Sainz, Madrid, Reino de Cordelia, 2020a.
- *El hacha y la rosa*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Reino de Cordelia, 2020b.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Luis Alberto de Cuenca: la poesía y la historia», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 48-66.
- EGIDO, Jesús, y Miguel Ángel MARTÍN (ed.), «*Hola, mi amor, yo soy el lobo*» y otros poemas de romanticismo feroz, ilustraciones M. Á. Martín, Madrid, Reino de Cordelia, 2017.
- EIRE, Ana, «Conversación con Luis Alberto de Cuenca», en *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 77-95.
- FIDDIAN, Robin, «Rewriting Bécquer: “Julia” by Luis Alberto de Cuenca», *Siglo XX/20th Century*, 11 (1993), pp. 31-47.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, «Luis Alberto de Cuenca: frivolidad y desolación», *Crisis de papel*, blog, 30 septiembre, 2010, en red.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)* de Luis A. de Cuenca», en Túa Blesa et alii (eds.), *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de la Literatura General y Comparada*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, II, pp. 133-151.
- GRAVES, Robert, *La dea blanca: gramática storica del mito poetico*, trad. A. Pelissero, Milán, Adelphi, 2009 [*The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*, Londres, Faber & Faber, 1948].

- IRAVEDRA, Araceli (ed.), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE / Visor Libros, 2016, pp. 381-396, 894-903.
- «Las moradas poéticas de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, 869, 2019, pp.1-6.
- LANZ, Juan José, «La literatura como representación en *Poesía (1970-1989)*, de Luis Alberto de Cuenca», en *La llama en el laberinto: poesía y poética en la Generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1994a, pp. 159-171. [Antes en: *Ínsula*, 535, 1991, pp. 24-26.]
- «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista Hispánica Moderna*, 53.1, 2000, pp. 242-268. [También en: *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham Press, 1998, pp. 136-167; y *Annali dell'Instituto Universitario Orientale*, 41.1, 1999, pp. 177-203.]
- «Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 19, 2009, pp. 49-66. En red.
- «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, ed. A. del Olmo Iturriarte y F. J. Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, 2011a, pp. 115-147.
- «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 67-103.
- «Contexto, texto e intertexto en *Cuaderno de vacaciones (2014)*, de Luis Alberto de Cuenca», en *Studies on Spanish Poetry in Honour of Trevor J. Dadson*, ed. J. Letrán e I. Torres, London, Tamesis, 2019a, pp. 171-194.
- «De la saturación culturalista a la ironía intertextual: título, texto y transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 29-107.
- (ed.), L. A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.^a ed., Madrid, Cátedra, 2019c [2006].
- LEÓN, Victoria, (ed.), L. A. de Cuenca, *La caja de plata*, ed. V. León, Madrid, Reino de Cordelia, 2018.
- LETRÁN, Javier, «El sueño de una sombra: la estética postmoderna en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Poetas en el 2000: Modernidad y Transvanguardia*, ed. S. Montesa, Málaga, Universidad de Málaga, 2001, pp. 305-315.
- *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005.
- «La poesía de madurez de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, 726, 2007, pp. 19-20.

- (ed.), L. A. de Cuenca, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2008.
- «Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca», *Adarve: Revista de Crítica y Creación Poética*, 4, 2009, pp. 52-65.
- «La reescritura como rasgo postmoderno en la obra de Luis Alberto de Cuenca», en *La poesía española del siglo xx y la tradición literaria*, ed. T. J. Dadson y D. W. Flitter, Birmingham, University of Birmingham, 2013a, pp. 168-181.
- LOGROÑO CARRASCOSA, Isabel, «“Trenzas de violeta”: Safo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 128-146.
- MARTÍNEZ, Xaime, «Las dos lunas de Barsoom: la poesía de ciencia ficción de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 147-168.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, «Las formas breves en Luis Alberto de Cuenca: el cultivo del haiku», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 169-186.
- MARTÍNEZ ORIA, Andrés, «Apuntes para lectores de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 347-357.
- MERINO, Ana, «La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca», en *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 511-531.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo, «La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 187-236.
- «*Bloc de otoño*, en el crisol de la visión divina», en *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 161-87.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, «“Volveremos a vernos”: una lectura de la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El valor y los sueños: poemas escogidos (1970-2016)*, Sevilla, Renacimiento, 2017, pp. 15-35.
- ORTEGA, Javier, «Luis Alberto de Cuenca: “Hay que mezclar a Homero con Spiderman”», *dialogados*, 17 de junio de 2015, s. p., en red.
- PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José, «Rita Macau, una musa para Luis Alberto de Cuenca», *Otro lunes*, 8, 2009, s.p. en red.
- «Rita Macau en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, 834, 2016, pp. 16-19.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Tríptico de tinieblas», en L. A. de Cuenca, *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017, pp. 13-123.

- PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier, «Luis Alberto de Cuenca: "Los poetas tenemos una cierta tendencia al striptease"», *Fundación Juan March*, 15 de junio 2019, s. p., en red.
- SÁEZ, Adrián J., «"Conmigo vais y moriréis conmigo": la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018b, pp. 264-296.
- «*A Poet for All Seasons*: las "mañanas triunfantes" de Luis Alberto de Cuenca», en *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018c, pp. 7-24.
- (ed.), *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2018d.
- «"Si fuese Luis Alberto de Cuenca, que lo soy": la reescritura de Cecco Angiolieri», en *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019c, pp. 230-246.
- «"Tu risa es una ducha en el infierno": la reescritura de Neruda en "El desayuno" de Luis Alberto de Cuenca», en *Parodia y sátira de la literatura en el mundo hispánico*, ed. M. Kunz, *Boletín Hispánico Helvético*, 33-34, 2019d, pp. 413-426.
- «"Más allá está la luz": comentario del poema "Un milagro de Buda" de Luis Alberto de Cuenca». *Annali di Ca' Foscari*, 54, 2020b, pp. 255-268.
- «"No quiero seguir vivo en este mundo": el suicidio en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española*, 100, 2020c, pp. 253-272.
- «"Quién sabe dónde está": la religión en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Bulletin of Spanish Studies*, 97.8, 2020d, pp. 1349-1362.
- «#ioleggoacasa: aperitivo con Luis Alberto de Cuenca», *Università Ca' Foscari Venezia*, 24 de marzo de 2020a.
- «Presentazione del libro *El hacha y la rosa* de Luis Alberto de Cuenca», *Università Ca' Foscari Venezia*, 11 de diciembre de 2020b.
- y A. Sánchez Jiménez (ed.), *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2019a.
- «Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 7-28.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 297-322.
- SAFFO, *POESIE*, ed. V. Di Benedetto y F. Ferrari, Milano, Mondadori, 2020.
- STRAZZA, Elena, «Un cóctel de deseos: el erotismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en prensa.

- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970-2002*», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289-299.
- «La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, 2014, pp. 143-166.
- (ed.), L. A. de Cuenca, *Los retratos*, ed. L. M. Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015.
- «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca», *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 2017, 30, pp. 341-364.
- «El laberinto textual de *Elsinore (1972-2017)*», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 323-346.
- «Claridad de otoño», *Astorga Redacción*, 27 de mayo de 2018, s. p. en red.
- «La tradición clásica en *Bloc de otoño* de Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en *Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 108-165.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, (ed.), L. A. de Cuenca, *El otro sueño*, ed. J. Vélez Sainz, Madrid, Reino de Cordelia, 2020.