

hacerse notar en los años sucesivos ya estaban en *La Caja de Plata*».

Dos datos se desprenden de este texto. Primero, que Luis Alberto de Cuenca tenía una amplia labor literaria antes de su obra premiada; es decir que era un escritor con oficio y creatividad demostrados, y segundo, que dicho libro será capital en su influencia respecto a la lírica posterior al contener características significativas de posteriores trayectorias. Sin embargo, no creo que estos dos conceptos entren en oposición. Más bien se complementan y amplifican. Según analizaré más tarde, la obra del poeta experimenta una evolución, pero no disyunciones incoherentes. Se puede hablar de la existencia de etapas en sus poemas, mas siempre teniendo como telón de fondo el referente inicial de una poética concreta, propia del autor. El Luis Alberto de Cuenca que titula su primer libro *Elsinore*, como un homenaje al patético castillo hamletiano, busca la misma simbólica moneda —fondo, forma poética— que arrojó un día tras el brocal de un pozo en el desolador Nuremberg, recordado en un artículo de 1990. De la misma manera que el aporte cultural que asedia los poemas de *Scholia*, seguirá informando, aún con otros rasgos, los de *El Otro Sueño*. Insistencia poética que hace identificar la obra de un escritor, singularizándola en un sentimiento estético que evoluciona pero sigue permaneciendo fiel a características esenciales. Ahora, ¿cuáles son éstas?, ¿se puede hablar de una singularidad lírica propia del autor?

En 1980, a una pregunta de Elena de Jongh², sobre los rasgos constitutivos de su poética, de Cuenca remitía a Bocángel: «Que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto sino inculto». Y también citaba el *Discurso Poético* de Juan de Jáuregui: «Ya veo que la ciega plebe se alarga a llamar cultos los versos más broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. ¡Bien interpretan la palabra «cultura!»³. Recordemos que, para esta fecha, ya ha sido publicado un poema tan voluntariamente erudito como «A. Persi Flacci Choliambi» en *Scholia*, y en el mismo volumen «La dama de Boston», precursora de la fascinación que por el cine revelarán otras composiciones, bien distintas, de *La Caja de Plata*. A principios de este año, publicado ya *el Otro Sueño*, su obra más abierta a futuras proyecciones, el poeta volvía a insistir sobre las diferencias entre lo culto y lo culturalista y en torno a la raíz

de su visión poética: «Lo culto no es lo oscuro». Creo que bajo esta definición puede explicarse la entrada en su poesía tanto de los elementos provenientes de una vasta erudición grecolatina como de la más moderna contemporaneidad que conjuga el canto a lo cotidiano de la última parte de *La Caja de Plata* con la irrupción de la fetichista musicalidad de la plaquette *Necrofilia*. Incluso ilumina amargamente definiciones de ciertos sectores que confunden «nocturnidad» con inconsciencia, y lúdicas perspectivas intelectuales con tópicos de «novísimos» desfasados. Baste la cita para centrar parte de la diversidad de materiales que maneja de Cuenca, y cuya estructura y evolución responden siempre al lema de Bocángel insertado en la contemporaneidad del poeta, lo que le obligará a una paulatina depuración de los elementos acumulados que figuran junto a otros de cuño propio.

En orden a esto, el primer libro objeto de estudio, será *Elsinore*. Y ya desde el principio, la cubierta de su primera edición que presentaba una imagen de Ofelia muerta meciéndose entre las aguas, apunta al cosmos retratado. El gusto por los clásicos grecolatinos, por la poesía provenzal, por la selección culta y exquisita, llena todos los versos, convirtiendo este castillo shakespeariano en otro «paraíso para cultos». Acierta pues Fanny Rubio⁴ cuando remite a la antología de Antonio Prieto *Espejo del Amor y la Muerte* en la que reivindica la finalidad fundamentalmente estética del poema y que, a tenor de los primeros versos leídos, comparte también Luis Alberto de Cuenca. Resulta evidente que todos aquellos rasgos antologizados hasta la saciedad como denotativos de una poesía novísima se dan en este libro. Es decir, el culturalismo que combina Grecia, Roma y Bizancio, con los mitos del cine y del cómic; la glosa erudita, y la preocupación por la forma del mensaje. Dentro del libro, «La chica de las mil caras» constituye un buen ejemplo de dichas claves, de la misma manera que parece insoslayable la alusión de «Germania Victrix» a la magnífica mujer germana y oriental, arábica y andaluza: «perla disuelta en vino rubio»; o la leyenda artúrica en «In the days of King Arthur»; o la preocupación por

² Florilegium. Poesía última española, Madrid, Espasa Calpe, 1982.

³ Op. cit., p. 42.

⁴ Poesía española contemporánea (1939-1980), Madrid, Alhambra, 1981.

el lenguaje en «Elisabeth-Jérôme». Por parecidos senderos poéticos caminaban entonces —y me remito a la erudición pertinente⁵— Jaime Siles o Luis Antonio de Villena, planteando incluso la necesidad, por parte de cierta crítica⁶, de una clasificación generacional. A mi juicio es cierta la matriz culturalista que absorben estos poetas, la admiración simultánea por el Pedro Gimferrer de Beverly Hills, sumidos en el gozo por lo críptico y privado de la evocación poética. Sin embargo, y me remito a una cualidad antes anunciada: la singularidad artística, tras ese héroe griego del mundo indoeuropeo, en *Elsinore* no asoma la mediterraneidad del triunfo del cuerpo joven o el festín de la decadencia, sino el interés por el mito que invade progresivamente desde sus más inquietantes facetas, aspectos de la realidad. El alacrán —palabra «tótem» para el autor, símbolo de la maldad— que tanto va a aparecer en posteriores libros, figura ya en el primer poema, «La chica de las mil caras», todavía impostado en la visión mítica: «Podría hacerte un nicho de lirios o de rosas,/ aunque preferiría cubrirte de alacranes». Asimismo, la referencia al cliché cinematográfico, indispensable para el utillaje novísimo se abre hacia referentes más personales que el propio marco estético. Es lo que ocurre al tomar el título de una vieja canción de la actriz Julie Andrews, «Here in the dark with you», contrastándolo con una temática vital. O viceversa, la muchacha retratada en «L.W.J.» responde a una pirueta irónica. Podría citar más ejemplos, pero me voy a detener en uno de los más significativos de lo que estamos diciendo, «South Wabash Avenue». Escrito con metro largo, en alejandrinos, reúne toda la apoteosis cultural del hermetismo erudito: «Once balas bastaron: huyamos a Wisconsin/ Quédate. Un alfiler de corbata en la lengua./ Diamantes y torneos. ¡Oh, sálvanos, New Deal!», pero —y esto es lo que importa porque aleja al poeta de moldes comunes— sirviéndole de punto de relación con el mundo exterior, incluso de relación física, sustitutiva quizá de otras anécdotas, aportando en todo caso una particular perspectiva. El paso siguiente en esta confluencia hombre-cosmos, vendrá dado en *Scholia*.

Scholia

Es un libro que se acaba de redactar en el año 77. O sea, que le separan siete años del anterior, bien per-

ceptibles en sus contenidos. Significativamente más breve en su extensión, sigue manifestando contenidos pertenecientes al libro anterior: «Tres momentos en la vida de Nino, príncipe de Asiria», «Agag de Amaleq» o «A. Persi Choliambi» podrían ser fácilmente atribuibles al volumen precedente, pero esta coincidencia no justifica en ningún caso la identidad entre ambos. Por ello no estoy de acuerdo, y lo siento, con Julio Martínez Mesanza cuando afirma que «*Scholia* revelaba cierto cansancio de las viejas fórmulas y daba alguna pista de lo que sería su modo de hacer en adelante»⁷. Si efectivamente *Elsinore* es un «libro de escuela» —y ya hemos hecho sobre esto las oportunas precisiones— creo que hay que efectuar un hiato entre las dos obras porque, siguiendo el juego de palabras, hay... demasiadas pistas. Pistas denotativas de un proceso que está llevando al escritor de una intensa erudición en los argumentos a una dramatización temática. Me estoy refiriendo en concreto al asedio al que cada poema está siendo objeto por parte de la narratividad que será luego gran hallazgo en *El Otro Sueño*. Resulta curioso observar cómo se desarrolla dicha tendencia en el libro. En «Idilio» surge, todavía de forma primitiva, a través de una comunicación amorosa: «Dice la dama: el frío ya no hiere mi cuerpo. (...) Él: comienza en tus ojos un combate sin tregua», llena de elementos cultos pero con forma de diálogo. Luego, las dualidades características del libro anterior: «no sé si voy a ser capaz/ de recordarte y recordarme», «nos amaremos alguna vez/ y nos amaremos tú y yo» («La chica de las mil caras»), funcionan ahora como una oposición dramatizadora que agiliza el verso. Esto se observa en «La dama de Boston» y «Alicia Liddell abandona el país de las maravillas para contraer matrimonio». La primera de ellas tiene su origen en una densa película de Otto Preminger, protagonizada por Liza Minnelli, *Dimme que me quiere, Junie Moon*; en la segunda, se rinde culto al personaje de Lewis Carroll. En ambas, de nuevo la alusión cinematográfica, libresca, aunque desprovista de anteriores rigideces para encauzarla en un marco ar-

⁵ Elena de Jongh, op. cit., p. 21.

⁶ «Poetas como Villena, Cuenca y Siles representan a mi juicio la transición hacia una nueva expresión poética, constituyendo un puente entre la generación de 1968 y la nueva promoción intimista, vitalista o si se quiere de 1975», Elena de Jongh, op. cit., p. 24.

⁷ Prólogo a Poesía (1970-1989), Sevilla, Renacimiento, 1990, p. 8.

gumental. Sea el paso del tiempo en «La dama de Boston»: «No diré mas. Los años devoran la memoria/ como dulces pirañas de olvido»; sea la progresión espaciotemporal dada por el carácter de soneto de «Alicia Liddell». El sentido de dinamización parece evidente y se une con un carácter, muy poco estudiado en Luis Alberto de Cuenca, pero sumamente significativo de posteriores etapas. Nos referimos al sentimiento de desolación subjetiva, que no culturalista, que flota a veces en sus versos. Para estas ocasiones, el poeta huye de la acumulación metafórica de factura barroca: «arabescos de encaje en las camisas de lino puro,/ desnudo el pecho selvático, risueño el corazón;/ la furia de los vientos apresada en el istmo por/ argonautas holandeses,/ sobre lujosos alambiques mar- este primer conjunto en un ejemplo de perfecta concordancia con las tendencias líricas en boga en los años setenta. Nada que objetar en este sentido, excepto que una excesiva recreación de lo ya conocido puede conducir a la mimesis. Quizás el poeta lo vio también así porque a medida que avanzan los versos, junto a la sangre y las lanzas míticas, comienza a introducir parte de aquellos elementos, atisbados antes como denotativos de una progresiva narratividad. Ceñida ésta sólo en un principio al terreno amoroso mediante trágicas oposiciones: «he venido a matarte o a morir en tus manos» («El regreso»), «la luz que da la vida o da la muerte» («La herida»), «de amarte y de sentirme desamado» («Conversación»), manifiesta poco a poco una intención de narratividad que supera los lugares comunes del culturalismo para acceder a una perspectiva personal. Jekyll y Shakespeare empiezan a desaparecer para dar lugar a imágenes de más profunda interiorización. Y así, junto a «pluma violeta», «el broche con la perla», «eras la rosa pálida tiñéndose de rojo,/ la rosa del veneno que devuelve la vida» («Nocturno»), encontramos: «Cada vez que te hablo, otras palabras/ escapan de mi boca, otras palabras./ No son mías. Proceden de otro sitio» («Conversación»). La respuesta a esta evolución se encuentra en la segunda parte del libro: «Serie negra».

Realmente, es lógico que cuando la crítica⁸ recibió el volumen, fuera este conjunto de versos el mejor recibido por lo inédito. Ya desde el título se ha cambiado el altivo «puente de la espada» por el rotular «serie negra», y los nocturnos chopinianos se han visto disueltos en el violento léxico de «agredida», «muerta», «loca», «bri-

llante», «deseada», «peligrosa», «degollada», «en peligro», e incluso «casada». Frente a la supuesta novedad que se les atribuye, puede aducirse que el fondo argumental que aquí se trata ya pertenecía a la fascinación que los posmodernos sentían por ciertas facetas de la sociedad de consumo, como la llamada paraliteratura latente en las películas detectivescas de la serie B⁹. Ciertamente, aunque ¿cómo explicar entonces que poetas más jóvenes por sus años y cronología de su actividad literaria, antologizados en otro marco, incluyan el nombre de «Serie negra» en sus poemas¹⁰? Creo que debemos huir de estrictas clasificaciones, hablar de «fluencias» —término además muy adecuado para el devenir poético— y extraer de los nueve poemas su rasgo significativo: la nanos destilando la/ Historia» («Evocación de Francisco de Salas, cosmógrafo»), concentrándose en visiones de aguda sinestesia que acuden a la paleta semántica del blanco y el frío: «Brilla en la sombra un coágulo de plata» («La dama de Boston»), «El mundo es una catedral helada» («Tus ojos»). Digo esto porque la «plaquette» *Necrofilia* me parece una clara vía de transición entre este grupo de poemas anteriores y el surgimiento de *La Caja de Plata*. Un camino corto, cuatro poemas, en los que se avanza en dos líneas emotivas: el último homenaje al amor de adolescencia desaparecido, clamor más conceptual que físico, y la inquietante desesperación que a ello subyace. O lo que es lo mismo en sus versos: metro corto, oraciones yuxtapuestas de elevada concreción y fonismos sinestésicos: «la vela baila» («la vela»), donde predomina un ritmo lúdico, a veces siniestro («El asesino»).

Llegamos así a *La Caja de Plata*, la obra que mereció el Premio de la Crítica y que supone la segunda etapa en su obra, entendiéndola como la comprensión de antiguos materiales y su trascendencia hacia otros nuevos dentro de un conjunto inédito. A lo largo del libro aparecen ecos de leyendas pero enfocados con mayor nitidez, destacándose una estética ya consolidada. No hay que olvidar que el momento de publicación del volumen,

⁸ José Luis García Martín, *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, 1988, p. 33.

⁹ VV.AA., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985; Julia Barella, *Después de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1987.

¹⁰ «Serie Negra» se titula uno de los poemas de *Los nadadores*, primer libro de Justo Navarro, en José Luis García Martín, op. cit., p. 33.