

José Enrique Martínez

REESCRITURAS: “EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO” DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Resumen: Dentro de la poesía española contemporánea los poetas llamados “novísimos” – nombre con el que podemos aludir a un grupo más amplio que los *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de Castellet– se caracterizaron por el carácter re creador de su escritura, sobresaliendo en este aspecto la figura de Luis Alberto de Cuenca, cuyo ejercicio re creador afectó tanto a textos ajenos como a textos propios. En este artículo se analiza la doble versión de una de sus composiciones poéticas, “El Caballero, la Muerte y el Diablo”, inspirada en un conocido grabado de Durero: la primera apareció en *Elsinore* (1972) y la segunda –un verdadero ejercicio de reescritura– en *Por fuertes y fronteras* (1996); el análisis explica la razón de la doble versión de un poema ecfrástico y complejo, valorándola como el recorrido desde una poética de la oscuridad a una poética de la luz, de acuerdo con la evolución general de su poesía.

Palabras clave: Reescritura, culturalismo, doble versión, écfrasis, *retractatio*.

Title: Rewritings: Luis Alberto de Cuenca’s “El Caballero, la Muerte y el Diablo”

Abstract: Within the contemporary Spanish poetry, the so-called “current” poets, a name which makes reference not only to the *Nine current Spanish poets* (1970) from Castellet but also to a broader group, were characterised by their recreating character of their writing. The figure of Luis Alberto de Cuenca stands out among them and his recreating practice has influenced a lot his and other people’s writings. The double version of one of his poetic compositions has been analysed in this article. Its title “The Knight, Death and Evil” has been inspired by one of Durero’s engravings. The first one appeared in *Elsinore* (1972) and the second- a great rewriting practice- appeared in *Por fuertes y fronteras* (1996). The analysis explains the double version of an ecfrasic and complex poem, and it considers it as a journey from poetry of obscurity to poetry of light, according to the general evolution of his poetry.

Key Words: Rewriting, double version, ecfrasic, *retractatio*.

En un sentido general, toda escritura es una reescritura. Si un acto lingüístico es posible únicamente por la existencia de otros discursos previos, toda escritura actúa a modo de reescritura. En la poesía contemporánea es muy viva la conciencia de que no hay nada nuevo que decir porque todo está dicho ya. Títulos como *Las tradiciones* (1982) y *El mismo libro* (1989), de Andrés Trapiello, por ejemplo, parecen aludir al poeta redundante, recreador de una tradición secular. Fuera de esta concepción globalizadora de la escritura como reescritura, hay poetas que han dejado marcas explícitas de la reescritura de una tradición determinada: versiones a lo divino, imitaciones, glosas, variaciones, parodias, pastiches, adaptaciones, recreaciones, reelaboraciones, revisiones, enmiendas... y toda suerte de procesos intertextuales cuyo resultado sea un segundo texto, incompatible con la noción de originalidad, que se debate entre la fidelidad-identidad por un lado y la novedad-alteridad por otro (véase Cots Vicente 1999: 481).

Para los novísimos –uso tal denominación más allá de la polémica antología de Castellet (1970)– se buscó una tradición básicamente “rupturista” y “extranjera” (Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens...), y cuando alguno, como Antonio Carvajal, trazó sus filigranas líricas desde la asunción personal de la tradición española barroca y antequerano-granadina, fue, en buena parte, incomprendido, al obviar la tensión dramática y la intensidad significativa que anidaban bajo el virtuosismo de sus versos, haciendo caso omiso a la vez de la “visión barroca” generacional que en otros poetas se muestra en el “desengaño y obsesión por la muerte” (Gimferrer) o en el hecho de poblar de máscaras “el vacío del desengaño” (Carnero) (García de la Concha 1986: 19). En la poesía novísima es perceptible el carácter recreador de la escritura. Rosa María Pereda observaba que no era raro que el poeta actuara como glosador de otros productos artísticos en muchos de los poemas recogidos en *Joven poesía española* (1979), con refactura de textos de la Antigüedad clásica y de “cuadros prerrafaelistas, renacentistas, paisajes ya tocados por los románticos y metafísicos, fotos con aura de *art nouveau*, ciudades fantasmiales, personajes carismáticos...” (1979: 25-26).

Desde el principio se anotó el carácter re-creador de la poesía de Luis Alberto de Cuenca. La propia Rosa María Pereda veía la escritura del poeta como “un re-ordenamiento de lo conocido, de lo amado y anterior”, unido a “la atracción por la cultura [que] le lleva casi a la erudición” (1979: 523-53). En realidad se trataba de una poética esteticista que había comenzado, en el caso de De Cuenca, con *Los retratos* (1971), integrándose en “una corriente cuyos impulsores principales comenzaban a abandonar”, como ha señalado Lanz (1994: 123). La corriente –añade el mismo crítico– derivó en una de sus raíces hacia la acentuación de los rasgos culturalistas, etapa a la que pertenece *Elsinore* (1972), que aumentó dichos rasgos hasta la exhibición erudita. Estos dos poemarios conformarían la primera etapa poética de Luis Alberto de Cuenca, que en *Scholia* (1978) –segunda etapa, muy dependiente de la anterior– aparece voluntariamente como mero glosador, como indica la nota del autor que precede a los “diecisiete escolios poéticos” de su libro, en la cual, tras aclarar el significado de *scholia* (“notas o comentarios que se adscriben a un texto para explicarlo”), señala que “glosar es hoy la única actividad creativa –en lo literario– que me parece honesta y divertida. La tan buscada ‘originalidad’ es una fábula sin el menor sentido, torpe y vulgar”. *Scholia*, que “marcaba un espacio de tránsito en la escritura poética

de De Cuenca y adelantaba un elemento, la concepción de la escritura como re-escritura, que se desarrollaría en su poesía desde los años ochenta" (Lanz 1998: 138), se sitúa en el quicio entre la etapa culturalista y la etapa realista o figurativa, a la que el propio crítico atribuye las características de narrativismo, clasicismo formal, modernidad poética, ambiente urbano, intimismo e ironía, y que se iniciaría con *Necrofilia* (1983) y hallaría expresión definitiva en *La caja de plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002) y *La vida en llamas* (2006). La etapa inicial suele adscribirse a una estética de ascendencia modernista. Si *Scholia* actúa de bisagra entre dos etapas diferenciadas, el espléndido homenaje "De y por Manuel Machado", que cierra *Scholia* en *Los mundos y los días* (1998)¹ ha sido visto como punto de inflexión hacia la interiorización del culturalismo. De *La caja de plata* se ha dicho que es de raigambre modernista (Lanz 2006: 33-34), pero con filiación en *El mal poema* de Manuel Machado, libro innovador y desenfadado, irónico y coloquial (Lanz 1994: 147). *El otro sueño* extrema los presupuestos del libro anterior: "narrativismo, clasicismo formal, modernidad poética, ambiente urbano, intimismo, elaboración de la ironía, etc." (Lanz 1994: 148), y algunos poemas reescriben textos o lenguajes ajenos previos, como el poema "Julia", que evoca la rima IV de Bécquer, o "Los gigantes de hielo", que reproduce el lenguaje del mundo del cómic (véase Lanz 1994: 149).

El propio Lanz (1998) ha analizado lo que hay de reescritura en *El hacha y la rosa* y *Por fuertes y fronteras*: reactualización de viejos tópicos, sea el *collige, virgo rosas* o el *ubi sunt?*, transposición, por diferentes procedimientos, del mundo homérico² al mundo contemporáneo, "variaciones" sobre textos de Horacio, el trovador Bertrand de Born y otros o sobre motivos tradicionales como el de "la mal maridada", etc., etc., en una labor en la que confluyen "el yo textual traductor, crítico y poeta" (Lanz 1998: 145). Pero la reescritura afecta también a los textos propios. En cada texto hay una labor oculta de reescritura, a veces palpable en borradores y revisiones que dan cuenta del proceso genético de un texto. Como ha señalado Túa Blesa, no es algo novedoso:

Conocemos bien el caso: son los casos de redacciones provisionales, borradores, etc., textos que son sólo diferentes estados de un único proceso de (re)escritura. Pero, en cuanto tales, forman una serie que los ordena en el tiempo, serialización que hace que cada nueva versión, cada corrección, suprima el estado anterior, puesto que, al llevar a cabo una superación del precedente, lo relega a un estado de inacabamiento. En fin, lo anula, pues cada uno de los trazados está en función de una satisfacción última, de una perfección de la perfección (1998: 92).

En la práctica, diferenciamos la corrección, cuyo resultado es un único texto, de la reescritura, que exige, al menos, dos textos como resultado, conservados o no. "Appelons

¹ "De y por Manuel Machado" fue publicado dentro del "Homenaje a los Machado" tributado por *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1976 (núms. 304-307), pero no fue incluido en *Scholia* (1978). Apareció dentro de la serie *Otros poemas* (1970-1979) en la edición de *Poesía 1970-1989* (Sevilla: Renacimiento, 1990) y cierra *Scholia* en la edición de *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (Madrid: Visor, 1998).

² Especial relieve cobra a este respecto el poema *Nausícaa* (Véase Miguel Ángel Garrido Gallardo 2001).

réécriture, d'abord, l'ensemble des manœuvres qui voient un écrit à se voir supplanté par un autre" (Ricardou 1989: 3), con lo que tenemos siempre un texto segundo, otro texto. La reescritura implica la percepción de huellas del texto primitivo; por eso es esencialmente palimpsestuosa. En determinados casos no se conserva el texto primitivo, pero quedan huellas suficientes en el nuevo para reconocerlo. Así ocurre, por ejemplo, en *Trilce*, de Vallejo, en el que la reescritura somete los textos primitivos a un proceso general de "envilecimiento o deterioro" de los versos; así, en el poema XV "la redacción primitiva es un soneto; la definitiva es un poema de dieciocho versos". No entro aquí en el significado que la reescritura de *Trilce* pueda tener como nueva manera de entender la poesía perceptible a nivel formal (véase Martínez García 1976: 116-124). Yo mismo estudié en su día (véase Martínez Fernández 2001: 161-166) la labor de reescritura llevada a cabo por Antonio Gamoneda sobre *León de la mirada* (1979), básicamente por supresión, hasta transformarlo en *Pasión de la mirada*, que trasciende los datos referenciales de aquél y que fue incluido con tal título en *Edad*³, en cuya elaboración llevó a cabo también "un proceso de reescritura muy intenso" (Casado 1987: 9). Un poeta que, por edad (nació en 1953) y por algunas prácticas poéticas (emparentables, por ejemplo, con las Talens), alguno aproximaría a los "novísimos otros", como es el caso de Ildelfonso Rodríguez, dio cuenta de "la razón de una reescritura" que es *Libre volador* (1988: 45-47). Hubo un primer *Libre volador*, del cual se publicaron algunos poemas y que, inédito como era y sigue siendo –hablo de la versión primitiva–, mereció atención crítica (Casado 1985). Son ejemplos de las distintas huellas de la escritura palimpsestuosa.

Daría para largo el análisis de la reelaboración a que somete Luis Alberto de Cuenca los textos de *Elsinore* al pasar primero a *Poesía 1970-1989*⁴ y después a *Los mundos y los días* (1998). Me ceñiré a un significativo caso de reescritura: la doble versión. Túa Blesa estudió casos de doble versión (o triple, cuádruple, etc.) en los cuales la segunda no llega a desplazar a la primera "pese a que la dejará conmocionada" (1998: 92). En el caso de Luis Alberto de Cuenca que voy a analizar aquí, la versión segunda actúa, en cierto modo, como *retractatio* de la primera. Se trata del poema titulado "El Caballero, la Muerte y el Diablo", cuya primera versión aparece en *Elsinore* (1972) y cuya segunda se publica, con algunas reelaboraciones intermedias, veinticuatro años después en el libro *Por fuertes y fronteras* (1996). La idea de la *retractatio* nos la ofrece el hecho de que la versión inicial no fuera recogida ni en *Poesía 1970-1989* (1990), ni en *Los mundos y los días*. *Poesía 1972-1998* (1998); pero, por otro lado, nos disuade de tratarla exactamente como *retractatio* su aparición, con mínimas correcciones de escasa significación, en *Joven poesía española* (1979) y, sobre todo, en *77 poemas* (1992), donde, contrariamente a lo que piensa Barrajón⁵, la puntuación y la reelaboración de determinados versos in-

³ *León de la mirada* consta de veintinueve poemas, de los cuales, por supresión, únicamente pasaron a *Edad* (1987) cinco composiciones, muy reelaboradas, dentro del quinto bloque de este último libro, bloque titulado "Exentos II", que lleva el epígrafe de "Pasión de la mirada" y que se compone de veinticuatro poemas en total.

⁴ El análisis de lo que supuso tal ejercicio de reescritura, así como su significación, lo llevó a cabo Jesús María Barrajón (1997).

⁵ El citado crítico alude a la versión de la composición en *77 poemas* afirmando que aparece "sin más modificaciones significativas que la de la incorporación de los signos de puntuación" (Barrajón 1997: 118).

roducen modificaciones muy significativas de cara al ritmo de lectura y al análisis hermenéutico. Como ya indiqué, *Elsinore* es la culminación culturalista del poeta y acaso de su generación. "No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales, libresco. La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después, a impedir que el plagio fuese perfecto", escribió Luis Alberto de Cuenca (1980: 250). En el "Envío" que precede a los poemas de *Elsinore* afirmaba taxativamente: "La erudición es la rúbrica de la inmortalidad". A la erudición llevada al poema se le ha llamado "culturalismo", aunque el culturalismo no sea sólo eso y pueda recibir diferentes interpretaciones; quizá la más socorrida en la actualidad sea la del culturalismo como máscara del sujeto⁶. De hecho, en *Elsinore* "la compleja trabazón cultural del libro intenta ocultar una historia personal de amor y muerte" (Lanz 1994: 132). El poemario tiene una estructura cuatripartita; cada una de las partes consta de trece poemas precedidos en cada caso por un título griego que intenta unificar lo diverso. Lanz (1994: 132) interpreta el conjunto como una meditación sobre la destrucción de la realidad, de forma que cada parte muestra un grado de destrucción diferente y mayor que el anterior. El poema "El Caballero, la Muerte y el Diablo" se encuadra en la tercera parte, *Ikor*, "linfa, y mito, y paisaje", aclara el autor en la "Nota explicativa"; pero frente a la inmortalidad, constancia y estabilidad del mito, los héroes de Cuenca ven negada la gloria del pasado por la decadencia de su presente (Lanz 1994: 135); la mencionada nota explicativa indica respecto al poema que comentamos: "De Alberto de Nuremberga es el grabado *Ritter, Tod und Teufel*, ya glosado por Borges; mi versión carece de perfiles metafísicos y, en cierto modo, recuerda los distritos medievales de Paul Wegener". Alberto Durero (Nuremberg 1471–1528) está considerado el mayor artista germano de todos los tiempos. Fue pintor y grabador. Sus grabados más famosos son *Melancolía* y *El Caballero, la Muerte y el Diablo*; éste, en concreto, es una obra maestra del grabado sobre plancha de cobre, realizada en 1513. Según parece, se basó en el *Enchiridion militis christiani*, de Erasmo, para grabar esa alegoría del caballero cristiano que, impávido ante la tentación y la muerte, simboliza la decisión firme, enérgica y activa de los cristianos.

Luis Alberto de Cuenca menciona al actor y cineasta alemán Paul Wegener (1874–1948); su conocida versión cinematográfica de *El Golem* se sitúa en la Praga medieval; esos distritos o espacios medievales, el barrio judío, con sus estrechas calles, son la imagen expresionista que el poeta recuerda del cine de Wegener. Menciona también una glosa de Borges; no alude, sin embargo, al poema "Durero" del Alberti de *A la pintura* (1948), poema en el que evoca los dos más célebres grabados, ya citados, del pintor alemán, *El caballero, la Muerte y el Diablo* ("Misteriosa escritura / que irrumpe en agua

⁶ Tal es la tesis sustentada por Marta Ferrari (1994). Por su parte, Guillermo Carnero (2001: 85) ha escrito: "Culturalismo significa la utilización de un procedimiento de manifestación del yo lírico que sustituye la mención de la primera persona, y la perspectiva biográfica y confesional que le es propia, por la proyección de ese yo en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente, por efecto de la analogía que el poeta percibe entre su personalidad y experiencia y la de aquéllos. A su pertenencia al mundo de la historia, en tanto que seres reales, o al del arte y la literatura cuando inventados, es decir, a su procedencia del acervo cultural que el poeta propone al lector como cauce de comunicación, corresponde el nombre de este artificio que permite al poeta hablar de sí mismo sin nombrarse, y por lo tanto romper el lenguaje cerrado y en buena medida lexicalizado del yo primariamente expresado".

fuerte / a caballo la Muerte / por una selva oscura”) y *Melancolía* (“Pintor en cirugía, / paciente inquisitivo. / Tú el ángel pensativo / de la Melancolía”)⁷. Conviene añadir que el modernista colombiano Guillermo Valencia es autor del poema “Melancolía (Grabado del Durero)”, incluido en *Ritos* (1899). La glosa de Borges mencionada es el poema titulado “Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*”, incluidas en *Elogio de la sombra* (1969). Desde mi punto de vista, la palabra “versiones”, en el caso de Borges, no alude al poema II como versión segunda del poema I, sino a dos interpretaciones poéticas diferentes del grabado de Durero: la primera es un soneto de carácter descriptivo, sin olvidar que en el fenómeno de la écfrasis el texto poético es siempre una interpretación y que el intérprete selecciona y valora: “esto es lo que sucede cada vez que un poeta habla de un cuadro o un pintor ilustra un poema” (Kibédi Varga 1989: 126). Y es lo que sucede en el caso de Borges, que selecciona una serie de figuras del grabado a las que añade un adjetivo caracterizador: “Bajo el yelmo quimérico el severo / Perfil es cruel como la cruel espada / Que aguarda. Por la selva despojada / Cabalga imperturbable el caballero...”. Los seis versos últimos, más explícitamente interpretativos, pretenden definir la actitud impávida y arrogante del caballero: “Caballero de hierro, quien te mira / Sabe que en ti no mora la mentira / Ni el pálido temor...”⁸. Si distinguimos, como hace Kibédi Varga (1989: 125), *écfrasis* –descripción de una pintura, un grabado, etc.– de *Bildgedicht* –poemas inspirados en un cuadro, grabado, etc.– la segunda versión de Borges pertenece al último tipo o “variación verbal libre” puesto que se trata de la personalización del motivo del grabado. Borges plantea dos caminos: el del caballero imperturbable “que cabalga, / Firme en su fe, por la dudosa selva / Del mundo [...] / y el otro, el breve, el mío”. Las asechanzas mundanas vencen al hombre mortal representado por el yo lírico, mientras que el arte salvará a ese caballero, que no existe, pero que proseguirá “mientras los hombres duren, / Imperturbable, imaginario, eterno”. En este modo de trascender el motivo del grabado de Durero residen, sin duda, los “perfiles metafísicos” que Cuenca parece atribuir a las glosas borgianas.

“El Caballero, la Muerte y el Diablo”, poema de Luis Alberto de Cuenca incluido en *Elsinore*, es un caso de écfrasis⁹. En más de una ocasión se ha referido el poeta a su interés por la pintura: “La pintura es un arte que me fascina sobre todo la pintura renacentista, barroca, neoclásica, romántica...” (Cuenca 2001: 196). El interés poético por el grabado de Durero, en concreto, tiene su origen en las copias que de “El Caballero...” y de “Melancolía” trajo de Berlín el padre del poeta, copias que desde la adolescencia vio colgadas en las paredes de su casa¹⁰, a lo que hay que unir la fascinación que Luis Alberto de Cuenca ha sentido siempre por el tema medieval de la Caballería. En su poesía hay, sin embargo, escasas alusiones pictóricas; es en *Los retratos* donde más abundan, sobre todo en el

⁷ Las citas de *A la pintura* proceden de la edición del libro en 1989. Madrid: Alianza Editorial.

⁸ Las citas de Borges proceden de *Obra poética*. Madrid: Alianza, 1972: 354-355.

⁹ No entro aquí en lo que el procedimiento ecfrástico de Luis Alberto de Cuenca pueda deber o no –en un libro adscrito al ascendiente modernista, como es el caso de *Elsinore*– al Modernismo, en el que la analogía entre las artes cobró gran interés, destacando, por poner un único ejemplo, los veintidós sonetos que en *Apolo* (1911) dedicó Manuel Machado a la interpretación poética de cuadros universalmente conocidos, pero entre los que no figura ninguno de Durero.

¹⁰ Agradezco al autor esta aclaración autobiográfica.

largo poema titulado "Donatien Alphonse François, Conde de Sade, llamado "Marqués de Sade": "Yo me debo a Boucher / hasta los veinte años. / Yo he convertido lo infinito / en los ojos de la lechera / de Jean-Baptiste Greuze". Además los nombres de Tàpies, Ingress, Van der Weyden, Grünewald, D. G. Rossetti, Wateau, Fragonard, David, Botticelli...; Brueghel aparece citado en "Apuntes para un posible autorretrato". *Elsinore* atrae los nombres de Botticelli y Burne-Jones. A partir de *La caja de plata* siguen escaseando las referencias pictóricas y los nombres de pintores, aún así encontramos citados a Arcimboldo, Bouguereau o Caspar David Friedrich. Pero Luis Alberto de Cuenca no practica la écfrasis salvo en las diferentes versiones de "El Caballero, la Muerte y el Diablo" y en el poema titulado "Gustav Klimt: Dánae", de *Scholia*, que al igual que el poema anterior queda excluido tanto de *Poesía 1970-1989* (1990) como de *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (1998). A este poema sobre la *Dánae* de Klimt se refirió Cuenca en su conocido artículo sobre "La generación del lenguaje", donde relata el procedimiento ecfrástico llevado a cabo por el grupo de amigos que jugaban a ser poetas:

Se suscitaba un tema, pongamos pictórico, la *Dánae* del antedicho Klimt, por ejemplo. Todos intentábamos trasladar el lienzo a un poema, lo que suponía también una suerte de plagio [...]. Naturalmente, nuestros traslados eran muy diferentes: cada uno veía la *Dánae* de Klimt desde una óptica diversa. Y eso era lo importante, porque podía representar conceptos como el de paréntesis dentro de texto, oasis dentro de desierto, casita de turrón dentro de bosque (1980: 250).

A eso hay que unir, en el caso de la poetización de las figuras del grabado de Durero, las "visiones culturales" con las que los jóvenes poetas de entonces disfrutaban: "Una de las más tenaces fue la de la Edad Media. Un Medieval recreado y pintado a la medida de nuestro juego" (Cuenca 1980: 247), entendido todo ello como reescritura: "jugar a que lo reescrito resultase literatura" (Cuenca 1980: 248).

La versión incluida en *Por fuertes y fronteras*, sin perder la condición ecfrástica, tiene además el carácter de reescritura, y de reescritura doble: lo leemos por referencia tanto al grabado de Durero como al poema de *Elsinore*; más aún: una vez publicada la versión segunda nos obliga a leer la primera por referencia también a ésta. Tanto la écfrasis como la reescritura colaboran a esa circulación de textos que significan por contacto con otros, que rompen sus límites para entrar en un diálogo enriquecedor que se ha entendido como una de las señas de la postmodernidad¹¹.

Transcribo las versiones de "El Caballero, la Muerte y el Diablo" que aparecieron, respectivamente, en *Elsinore* (1972) y en *Por fuertes y fronteras* (1996):

¹¹ Margaret H. Persin (1991) entiende que algunos signos de la postmodernidad (desconfianza en la palabra, indeterminación, descentralización del texto literario, etc.) se observan inmejorablemente en la poesía ecfrástica, que afecta a toda una vasta problemática, como la intertextualidad (al yuxtaponer dos códigos distintos), la liminalidad (o traspaso de las fronteras del discurso poético), la heteroglosia y el dialogismo, el canon y sus límites, los géneros, etc.

EL CABALLERO, LA MUERTE y EL DIABLO

Albrecht Dürer

He aquí el antiguo caballero de la rosa y el triunfo
 príncipe de los labios que sugieren la duda o la sonrisa
 he aquí el irreprochable señor de las victorias
 caudillo en las batallas más azules
 portador del emblema sagrado de la raza y el sonido 5
 en el palor de brumas conductor de los pueblos en la brasa del odio y la conquista
 he aquí los laberintos de carcoma la sed de los atletas derrotados
 el cuervo de las simas inferiores la Discordia sangrienta
 los Carmina volubles que doblegan las alas del Misterio
 hasta la esclavitud de la ceniza destinando su pecho adolescente 10
 la enfebrecida sierpe del Imperio en el árbol maldito de la Sabiduría
 nunca más para siempre mañana tal vez desde sí hacia dónde
 los ángeles de Pacher Konrad Witz el recuerdo como un hacha de fuego
 ilumina la estancia débilmente del trono fugazmente oscurece
 el tránsito del viento por los patios helados 15
 detener con escudos nobiliarios los pasos enjoyados de la Muerte
 con poderosas lanzas abatir el Infierno sepultarlo en el mar

Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas y los magos
 el sepulcro tu espada las mujeres que amaran la seda de tus ojos
 la furia incontenible de tus noches la cruel impostura de tus besos 20
 las doncellas germánicas de nombres infinitos
 todo lo que conjura o desvanece la dorada zozobra de tu cuerpo desnudo
 y asevera –distiende las palomas de Nürnberg–
 ser la palabra si el dolor existe
 como yugo dulcísimo veneno en la copa esmaltada de los dioses 25
 (*Elsinore*, 1972)

EL CABALLERO, LA MUERTE y EL DIABLO

(Alberto Durero)

Aquí está el caballero de la cruz y la rosa,
 señor de la esperanza, príncipe de la fe,
 rey sin cetro, monarca sin corona, caudillo
 que conduce a sus hombres al triunfo en la batalla,
 portador del emblema sagrado de la estirpe 5
 en el palor de brumas y en la brasa del sol.

Aquí también los laberintos silenciosos,
 la sed de los guerreros moribundos, el cuervo
 que grazna en el abismo, la siniestra corneja,
 el áspid del orgullo en el árbol confuso 10
 de la sabiduría, la muerte y el diablo
 flanqueando la cuna de los recién nacidos.

Allí dentro la imagen de tu madre en el alma,
 la paloma al acecho del halcón, el veneno
 de aquel primer abrazo cuando el mundo era joven,
 las doncellas germánicas que hilaron en tu alcoba,
 la mujer que te quiso y aquella a quien quisiste,
 el dolor del amor que mueve las estrellas.

15

(*Por fuertes y fronteras*, 1996)

Entre las dos versiones transcritas de "El Caballero, la Muerte y el Diablo" hubo versiones intermedias a las que ya aludimos. La primera la encontramos en *Joven poesía española* (1979: 353-354); el poeta efectúa correcciones mínimas y poco representativas: consta de 28 versos (no de 25) por desdoblamiento de los vv. 6, 7 y 8; por lo demás, el v. 5 suprime "y el sonido" y el v. 10 dice: "y conducen su pecho adolescente hacia una esclavitud de polvo y sombra"; las correcciones marcan con claridad la organización del poema en tres partes separadas por blancos de línea, con mayúscula de inicio en cada parte: "He aquí el antiguo caballero..." / "He aquí los laberintos de carcoma..." / "Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas...". Es la estructura que conservan las versiones posteriores del poema, como la incluida en *77 poemas* (1992: 35-36), con correcciones de mucho relieve. Esta versión consta de 32 versos; a los desdoblamientos de los vv. 6, 7 y 8 que veíamos en *Joven poesía española* se añaden los de los vv. 13, 14, 20 y 25 de la versión inicial; pero hay algo mucho más novedoso: la versión del poema se efectúa en un momento en que la poética de Luis Alberto de Cuenca había virado hacia la claridad, el narrativismo, el orden compositivo y la estructura cerrada del poema. Habían aparecido ya *La caja de plata* (1985) y *El otro sueño* (1987). La reelaboración de "El Caballero, la Muerte y el Diablo" busca aquellas metas, facilitando la lectura por medio de la puntuación, y la comprensión de los pasajes más oscuros por medio de variaciones significativas.

La ausencia de puntuación suele posibilitar distintas lecturas de un poema, como se sabe desde Mallarmé y, en nuestra poesía, desde los ultraístas; al lector se le ofrece la posibilidad de efectuar diferentes engarces, de modificar o rectificar una lectura inicial, sugiriendo diferentes interpretaciones, como puede ilustrar la lectura del último verso —hablo de la versión inicial del poema en *Elsinore*—, donde el superlativo *dulcísimo* puede calificar a "yugo", a "veneno" o simultáneamente a los dos sustantivos: depende de la opción de lectura. La ausencia de puntuación tiene efectos rítmicos, pues impulsa la aceleración del *tempo* de lectura (Núñez Ramos 1992: 150), además de subrayar la imagen del poema como totalidad sin rupturas y la mayor iniciativa del lector en la ejecución oral del poema y en la construcción del sentido (Núñez Ramos 1992: 128); bien es verdad que previamente a la ejecución oral, el poema de Cuenca es un objeto visual en el que la supresión de la puntuación colabora a dar la impresión de que todo queda en la misma monotonía sin relieve, una monotonía subrayada por la sucesión enumerativa que presta al poema un cierto carácter litánico, como los pasos repetidos del caballo sobre el que cabalga imperturbable el caballero. Hay algo más: la ausencia de puntuación puede dar lugar a equívocos; depende de la enciclopedia del lector la percepción o no de que los nombres propios del verso trece, Pacher Konrad Witz, aluden, no a una única persona, sino a dos pintores del siglo XV, el austriaco Michael Pacher y el germano

Konrad Witz, los cuales preludian el arte de Durero o, mejor, de Albrecht Dürer, porque se habrá observado que el afán erudito de la primera versión lleva al poeta a respetar el nombre germano del pintor –frente a la versión última: Alberto Durero– y de la ciudad donde vivió, Nürnberg (v. 23). En la versión incluida en *77 poemas* (1992) la coma que separa los nombres propios de los pintores “Pacher, Konrad Witz” deshace el posible equívoco, pero, además, permite interpretar –así me lo aclaró personalmente el poeta– “los ángeles de Pacher” en alusión a los de sus cuadros y retablos, mientras que con el nombre de Konrad Witz se alude a su obra en conjunto, no a sus “ángeles”. Por otro lado, la puntuación y la reescritura de los últimos versos de la composición, tal como los leemos en *77 poemas* tienden a facilitar el acceso al pasaje de mayores dificultades hermenéuticas. Cotejemos una y otra versión:

y asevera –distiende las palomas de Nürnberg–
 ser la palabra si el dolor existe
 como yugo dulcísimo veneno en la copa esmaltada de los dioses
 (*Elsinore*, 1972)

y afirma –cuellos rotos de palomas de Nuremberg–
 que palabra y dolor son la misma palabra,
 el mismo dulce yugo, veneno que desborda
 de la copa esmaltada de los dioses
 (*77 poemas*, 1992)

El sentido de la versión inicial es impenetrable. Sólo con la ayuda impagable del propio poeta los versos pueden ser comprendidos, desde dos claves interpretativas: la primera tiene que ver con la aseveración de que el dolor es idéntico a la palabra (“ser la palabra si el dolor existe”), por cuanto en indoeuropeo “dolor” y “palabra” se remontan, al parecer, a la misma raíz; la otra clave es de signo autobiográfico y permite la hermenéusis de la frase parentética del v. 23: “–y distiende las palomas de Nürnberg–”: fue un Luis Alberto de Cuenca adolescente el que viajó a Nuremberg y el que, ya poeta, convirtió las palomas de la ciudad alemana de Durero en imagen de aquella adolescencia, una adolescencia cuya complejidad delata el acercamiento semántico –bien que de etimología común– de dolor y palabra; son las palomas las que distienden y relajan la tensión anímica de lo complejo; la violencia hiperbática –un verdadero encabalgamiento conceptual– revela la lucha entre la tensión y la distensión anímica. En la versión aparecida en *77 poemas* (1992) se declara la identidad semántica de dolor y palabra, aunque no se aluda a su remota comunidad de origen, y el pasaje viene a significar que cuando el dolor y la palabra tienen la misma dimensión semántica, se acaba realmente la adolescencia y empieza el sentido de la finitud del hombre. “Cuellos rotos de palomas en Nuremberg” es imagen que remite al fin de la adolescencia.

Sin ánimo de ser exhaustivo, el resto de las variantes que la composición presenta en *77 poemas* son menos significativas: supresión del nombre de Alberto Dürer bajo el título, algunas alteraciones del orden sintáctico: v. 8: “la Discordia sangrienta” → “la sangrienta Discordia”; v. 14: “ilumina la estancia débilmente del trono” → “débilmente ilumina la

estancia del trono"; cambios adjetivales: v. 11: "la enfebrecida sierpe" → "la febril sierpe"; "escudos nobiliarios" → "escudos heráldicos"; sustituciones como la del v. 15: "el tránsito del viento" → "El viento de pasea", y otras que tienden a facilitar la comprensión de determinados versos: v. 9: "los Cármina volubles que doblegan las alas del Misterio" → "los hechizos que quiebran las alas del misterio"; v. 10: "hasta la esclavitud de la ceniza destinando su pecho adolescente" → "y conducen su pecho adolescente hacia una esclavitud de polvo y sombra" (verso corregido ya de esta forma en *Joven poesía española*); v. 17: "con poderosas lanzas abatir el Infierno" → "derrotar al Diablo con poderosas lanzas"; supresión de adjetivos suntuosos: v. 16: "los pasos enjoyados de la Muerte" → "los pasos de la Muerte"; cambio significativo de tiempos verbales, pasando del uso afectado y arcaizante de *amaran* al indicativo *amaron*: v. 19: "las mujeres que amaran la seda de tus ojos" → "las mujeres que amaron la seda de tus ojos".

Transcribo la versión incluida en *77 poemas*:

EL CABALLERO, LA MUERTE y EL DIABLO

He aquí el antiguo caballero de la rosa y el triunfo,
príncipe de los labios que sugieren la duda o la sonrisa.
He aquí el irreprochable señor de las victorias,
caudillo en las batallas más azules,
portador del emblema sagrado de la raza, 5
en el palor de brumas conductor de los pueblos,
en la brasa del odio y la conquista.

He aquí los laberintos de carcoma,
la sed de los atletas derrotados,
el cuervo de las simas inferiores, 10
la sangrienta Discordia,
los hechizos que quiebran las alas del misterio
y conducen su pecho adolescente hacia una esclavitud de polvo y sombra,
la febril sierpe del Imperio en el árbol maldito de la Sabiduría
(nunca más, para siempre, mañana, tal vez, desde, sí, hacia dónde), 15
los ángeles de Pacher, Konrad Witz.
El recuerdo, como un hacha de fuego,
débilmente ilumina la estancia del trono.
Fugazmente, oscurece.
El viento se pasea por los patios helados. 20
Detener con escudos heráldicos los pasos de la Muerte
Derrotar al Diablo con poderosas lanzas, sepultarlo en el mar.

Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas y los magos,
el sepulcro, tu espada, las mujeres que amaron la seda de tus ojos,
la furia incontenible de tus noches, 25
la cruel impostura de tus besos,
las doncellas germánicas de nombres infinitos,
todo lo que conjura o desvanece la dorada zozobra de tu cuerpo desnudo

y afirma –cuellos rotos de palomas de Nuremberg–
que palabra y dolor son la misma palabra,
el mismo dulce yugo, veneno que desborda
en la copa esmaltada de los dioses.

30

(*Elsinore*)

Como puede observarse, a pesar de las correcciones, el poema sigue siendo fiel a la versión inicial a grandes rasgos, desde el entorno métrico al desarrollo del poema, por más que la puntuación y determinadas variantes tiendan a hacerlo más asequible, es decir, a facilitar el ritmo de lectura y la lectura misma. De hecho, en *77 poemas* la composición se remite, finalmente, a *Elsinore*. De ahí que el resto de mi estudio se centre en el profundo ejercicio de reescritura que supuso la versión del poema en *Por fuertes y fronteras* (1998), por cotejo con la versión inicial de *Elsinore* (1972). Hablaré, pues, de primera versión (la de *Elsinore*) y de segunda versión (la de *Por fuertes y fronteras*).

La primera versión consta de veinticinco versos; la segunda, de dieciocho. El poeta ha operado básicamente por supresión. La *detractio* afecta también a la métrica, regular en la versión segunda: ésta organiza el poema sobre tres sextetos en alejandrinos blancos. La mayor libertad métrica de la versión primitiva se somete, sin embargo, al ritmo endecasilábico, en el que el sistema de la silva impar modernista (versos de 5, 7, 9, 11 y 14 sílabas) se amplía con versos compuestos de dos o más hemistiquios con el mismo ritmo endecasilábico; para algunos este verso libre compuesto y de ritmo endecasilábico es el que debe recibir el nombre de versículo (Márquez 2000). “El Caballero, la Muerte y el Diablo” en su primera versión es un poema compuesto en versículos, es decir, en un metro más apto que la regularidad alejandrina y estrófica para la expansión discursiva, para la acumulación enumerativa.

La organización de la segunda versión en tres estrofas regulares se corresponde con las tres partes temáticas subrayadas por el comienzo anafórico de cada estrofa (*aquí, aquí, allí*), aspecto en el que sigue la pauta de la versión primitiva; en ésta, la primera parte se corresponde con los seis primeros versos; la parte segunda agrupa los versos 7-17, y la tercera viene marcada por un blanco de línea. La segunda parte la establecemos, en primer lugar, por cotejo con la versión segunda del poema; los versos “Aquí también los laberintos silenciosos, / la sed de los guerreros moribundos...” son huella indudable del verso siete de la versión inicial: “he aquí los laberintos de carcoma la sed de los atletas derrotados”; pero, además –como ya indicamos líneas atrás–, en *Joven poesía española* (1979), la antología de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, el poema aparece organizado en tres partes separadas por blanco de línea y con mayúscula de inicio en cada parte, organización que se conserva en *77 poemas*.

A la claridad organizativa de la segunda versión hay que unir la sencillez en la organización sintáctica del discurso, prácticamente construido sobre enumeraciones asintéticas dependientes del verbo *estar*, explícito en la primera parte (*Aquí está...*) e implícito en las siguientes (*Aquí también...*; *Allí dentro...*), con matizaciones que se dirán oportunamente¹². Es la huella de reescritura dejada por la versión primitiva, con enumeraciones

¹² Algún crítico ha llamado a las de L. A. de Cuenca “borgianas enumeraciones” (García Martín 2001); es un procedimiento retórico muy estudiado en el autor de las “Dos versiones de *Ritter, Tod und Teufel*” (Dehennin 2000). De igual forma, la reescritura es característica propia de la obra de Borges (Lafón 1990).

dependientes de la locución adverbial *he aquí* (vv. 1, 3, 7 y 18); pero tales enumeraciones no vienen marcadas en dicha versión inicial por la puntuación.

Tras el cotejo correspondiente puede observarse que la parte inicial de una y otra versión difieren menos que las dos partes siguientes. Se centra dicha primera parte (6 versos en cada caso) en la figura sobresaliente del grabado de Durero: El Caballero, haciendo abstracción de las demás figuras. Su arrogancia queda subrayada con todas las connotaciones positivas: decidido, victorioso, guía del pueblo, símbolo de una estirpe. Es la interpretación del poeta respecto a un héroe cuyo pasado se destaca en la primera versión mediante el adjetivo "antiguo" ("el antiguo caballero de la rosa y el triunfo"). De su facha física sólo un rasgo ambiguo que desaparece en la segunda versión: "labios que sugieren la duda o la sonrisa". En el paso de la primera a la segunda versión aumentan los sustantivos en aposición, pero disminuye la expansión sintáctica de los mismos; aún así, los sustantivos generan complementos equivalentes a adjetivos (o bien una oración de relativo): "caballero de la cruz y la espada", "señor de la esperanza", "príncipe de la fe", "rey sin cetro", etc. Esta versión es, en algún aspecto, redundante: "señor de la esperanza" – "príncipe de la fe"; "rey sin cetro" – "monarca sin corona"; estas dos últimas *adiectio* de la segunda versión son muy significativas, pues afirman la carencia de los signos externos del poder terrenal, a favor de unos valores espirituales más profundos (Lanz 2006: 130); pero, con respecto a la primera versión el poeta opera en general por supresión, como se desprende de la visión gráfica del cotejo:

<i>Primera versión</i>	<i>Segunda versión</i>
– He aquí el antiguo caballero de la rosa y el [triunfo	– Aquí está el caballero de la cruz y la rosa
– príncipe de los labios que sugieren la duda [o la sonrisa	– príncipe de la fe
– he aquí el irreprochable señor de las victo- [rias	– señor de la esperanza
– caudillo en las batallas más azules	– caudillo / que conduce a sus hombres al [triunfo en la batalla
– portador del emblema sagrado de la raza [y el sonido	– portador del emblema sagrado de la estirpe
– en el palor de brumas conductor de los [pueblos en la brasa del odio y la conquista	– en el palor de brumas y en la brasa del sol.
	– rey sin cetro [<i>adiectio</i>]
	– monarca sin corona [<i>adiectio</i>]

Cuadro 1

La segunda parte de uno y otro poema tiene como núcleo significativo las asechanzas, las tentaciones, los riesgos, los peligros que acechan al caballero –a los caballeros–; de las figuras enunciadas en el título "El Caballero, La Muerte y el Diablo", la primera parte se nucleaba en torno al caballero; la segunda, en torno a la muerte y el diablo. El poeta establece una serie de asociaciones intuitivas –tocadas de leve irracionalismo en la versión primitiva–, en las que deja fluir la visión del fruto último de los peligros (atle-

tas derrotados / guerreros moribundos), peligros que vienen expresados por signos tradicionalmente funestos (el cuervo, la siniestra corneja, la sierpe o el áspid), a los que se oponen –en la versión primera– los signos que sin duda expresan la firmeza resolutive del caballero frente a la muerte y el diablo (“detener con escudos nobiliarios los pasos enjoados de la Muerte / con poderosas lanzas abatir el Infierno sepultarlo en el mar”).

Esta segunda parte nos permite medir el hondo ejercicio de reescritura que supuso la versión incluida en *Por fuertes y fronteras*: la *detractio* es la operación básica, que afecta por entero a ocho versos (vv. 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16 y 17). Tales versos han sido suprimidos en la versión segunda, que presenta como *adiectio*, en cambio, la segunda mitad del verso 11 y el verso 12: “la muerte y el diablo / flanqueando la cuna de los recién nacidos”. La reducción de los once versículos a seis alejandrinos impuso una drástica poda que afectó a un versículo confuso, el 12, a la confusa sucesión de nombres propios, v. 13, al juego de contrastes en quiasmo del v. 13 (“ilumina débilmente...fugazmente oscurece”) y a la solemnidad de los vv. 15, 16 y 17. No me detengo en la operación sustitutiva, muy significativa sin embargo, que, en general, tiende, al igual que la *adiectio*, a facilitar el entendimiento del poema (“atletas derrotados” → “guerreros moribundos”; “laberintos de carcoma” → “laberintos silenciosos”; “el cuervo de las simas inferiores” → “el cuervo que grazna en el abismo”; “la Discordia sangrienta” → la siniestra corneja”, etc.).

El resultado del cotejo es el siguiente:

<i>Primera versión</i>	<i>Segunda versión</i>
– He aquí los laberintos de carcoma la sed de [los atletas derrotados	– Aquí también los laberintos silenciosos, / La [sed de los guerreros moribundos
– el cuervo de las simas inferiores la Discordia sangrienta	– el cuervo / que grazna en el abismo, la [siniestra corneja,
– los Carmina volubles que doblegan las alas [del Misterio	[<i>detractio</i>]
– hasta la esclavitud de la ceniza destinando [su pecho adolescente	[<i>detractio</i>]
– la enfebrecida sierpe del Imperio en el árbol maldito de la sabiduría	– el áspid del orgullo en el árbol confuso / de [la sabiduría
– nunca más para siempre mañana tal vez [desde sí hacia dónde	[<i>detractio</i>]
– los ángeles de Pacher Konrad Witz el [recuerdo como un hacha de fuego	[<i>detractio</i>]
– ilumina la estancia débilmente del trono [fugazmente oscurece	[<i>detractio</i>]
– el tránsito del viento por los patios helados	[<i>detractio</i>]
– detener con escudos nobiliarios los pasos [enjoados de la Muerte	[<i>detractio</i>]
– con poderosas lanzas abatir el Infierno [sepultarlo en el mar	[<i>detractio</i>]
	[<i>adiectio</i>] –la muerte y el diablo / flanqueando [la cuna de los recién nacidos.

Cuadro 2

La parte última del poema es otra serie enumerativa que parece asociada a la muerte ("sepulcro") o bien –en la segunda versión–, al recuerdo que mora "en el alma" del que fue vencido por la muerte, uniéndose inextricablemente dolor y amor, el dolor del alma que recuerda a quienes amó y le amaron, "el dolor del amor que mueve las estrellas", cita significativa del verso final de la Divina Comedia ("L'amor che move il sole e l'altre stelle"), acorde con el ambiente poetizado del caballero medieval cristiano. Si mi interpretación es correcta, el poema trazaría una secuencia temporal que iría desde la arrogancia impetuosa del caballero vencedor, a la muerte, con el intermedio del acoso de las tentaciones del mundo. Responde esta visión última a lo que Lanz (1994: 135) subraya respecto a los héroes de la tercera parte de *Elsinore*: están vistos en el pasado, de manera que "la gloria precedente, que los hizo héroes, se ve negada por la decadencia de su presente. Son héroes derrotados", sumidos en el recuerdo de otras glorias –de otras pérdidas: el amor, la madre...– o en el sepulcro. Es el héroe que camina en *Por fuertes y fronteras* hacia la "Puesta de sol" –así se titula la parte en que se inscribe el poema–, al igual que "la amazona de Mordor" –título de otro poema de la serie–, que "ha dejado atrás la primavera y se dirige / al país de la noche permanente". La visión del héroe derrotado, hombre al fin, permite una aproximación humana, que se refleja en las palabras dirigidas no a "el caballero", en tercera persona, sino a este hombre cercano que refleja el posesivo de segunda persona *tú*: "tu espada", "tus ojos", "tus noches", "tus besos", "tu cuerpo desnudo" (primera versión), "tu madre", "tu alcoba", "te quiso" (segunda versión). Si, por medio del deíctico espacial *aquí / he aquí*, las palabras de las partes anteriores remiten a las figuras del grabado, el deíctico de la tercera parte ofrece matices especiales: en la primera versión *he aquí* va precedido de la conjunción adversativa *mas*, que contrapone el enunciado a los enunciados anteriores; en la segunda versión varía el deíctico con respecto a los de las dos partes precedentes: *allí*, como los precedentes *aquí*, es también espacial, pero señala algo diferente: al caballero en su acabamiento final.

La tercera parte del poema muestra más explícitamente que las anteriores la tendencia de la écfrasis a sustituir la representación pictórica por el relato de lo que antecede o sigue a lo representado (véase Riffaterre 1994); la "ilusión descriptiva" de la écfrasis se palpa en la distancia entre lo que vemos en el grabado y lo que leemos en el poema; suprimido en parte lo que vemos, queda su huella impregnando la visión poética: la función última del grabado ha consistido en espolear la fantasía del poeta.

La tercera parte fue sometida también a un implacable ejercicio de reescritura. Los largos versículos 18, 19 y 20 se transforman por *inmutatio* en tres alejandrinos de tono menos rotundo y de contenido más íntimo; y algo semejante ocurre con los versículos 22 a 25, reducidos a dos alejandrinos, con brevísimas huellas de aquellos (el "dolor" de amor).

El resultado del cotejo es el siguiente:

<i>Primera versión</i>	<i>Segunda versión</i>
<ul style="list-style-type: none"> – Mas he aquí la tiniebla de las enredaderas [y los magos – el sepulcro tu espada las mujeres que [amaran la seda de tus ojos – la furia incontenible de tus noches la cruel [impostura de tus besos 	<p>[<i>inmutatio</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> – Allí dentro la imagen de tu madre en el [alma, la paloma al acecho del halcón, el veneno de aquel primer abrazo cuando el mundo era [joven
<ul style="list-style-type: none"> – las doncellas germánicas de nombres [infinitos 	<ul style="list-style-type: none"> – las doncellas germánicas que hilaron en tu [alcoba
<ul style="list-style-type: none"> – todo lo que conjura o desvanece la dorada [zozobra de tu cuerpo desnudo – y asevera –distiende las palomas de Nürnberg– – ser la palabra si el dolor existe – como yugo dulcísimo veneno en la copa [esmaltada de los dioses 	<p>[<i>inmutatio</i>]</p> <ul style="list-style-type: none"> la mujer que te quiso y aquella a quien quisiste¹³, el dolor del amor que mueve las estrellas.

Cuadro 3

El ya largo camino poético recorrido por Luis Alberto de Cuenca lo definió Lanz con este lema: “De la estética de la oscuridad a la estética de la luz”. Según la interpretación de Lanz (1994), siguiendo la “poética de lo imaginario”, la poesía primera de Luis Alberto de Cuenca responde a una poética de lo nocturno que se manifiesta en cuatro formas de exotismo: espacial (anhelo de otras tierras distintas para la poesía), temporal (anhelo de recrear otros tiempos), cultural y mítico (anhelo de un tiempo mítico). Unida a la simbología de lo nocturno iría una concepción panteísta de la realidad que se muestra como “armonía de contrarios” y en una visión-construcción analógica de la realidad-poema que supone la creación de un pensamiento metafórico negador del sistema lógico-racional. La poética de lo diurno (estética de la luz), que ya Conde Guerri (1988) había llamado “estética de lo matinal”, sustituiría a las cuatro formas de exotismo por el ámbito de lo real: espacio urbano, tiempo presente, referentes culturales extraídos de lo cotidiano y elevación de lo cotidiano a un nivel mítico; el poema respondería a una concepción silogística que conlleva rasgos formales como estructuras poéticas cerradas, pensamiento silogístico-discursivo en estructuras sintácticas complejas, etc. Tal caracterización conviene de alguna manera al paso que va de la versión primitiva a la versión última, si bien limitada por el proceso efrástico, pues el poema no nos sitúa en el ambiente urbano característico de la poesía última de Cuenca, sino dentro del motivo que se deriva del grabado de Dürero.

La reescritura del poema ha tendido a facilitar su intelección, en esa apuesta por la claridad que explicitó Luis Alberto de Cuenca en el título de su poesía completa en italiano, *Linea chiara* (1995), y reafirmó en otras ocasiones: “El concepto que más valoro a la hora de escribir poesía es la sinceridad [...]; pero no me interesa la sinceridad si no va acompañada de la claridad” (Cuenca 1998). El poema segundo responde, además, a la

¹³ “La mujer que te quiso y a quien quisiste” (segunda versión) puede corresponderse con “las mujeres que amaran la seda de tus ojos” (primera versión, v. 19).

importancia concedida a la regularidad métrica a partir de *La caja de plata* (1985), que contribuye a limitar el primitivo vuelo de la libre asociación y a ofrecer una estructura más compacta y cerrada y una línea argumental más clara, en tres tiempos bien marcados centrados sucesivamente en el caballero, en los riesgos mundanos y en la vivencia interior del alma en el momento final del caballero, subrayada ésta por el cambio de deíctico espacial, *aquí-aquí-allí*, y en contigüidad éste último deíctico con el adverbio *dentro: allí dentro*, semánticamente equivalente, pienso, a "en el alma", que cierra el verso: "Allí dentro la imagen de tu madre en el alma", verso que humaniza al caballero, pues tiene también su mundo interior, su intimidad, lo que aproxima su figura a la del hombre común. Lejos de la retórica de la primera versión, el poema gana en cercanía y vida. La reescritura ha tendido, creo, a hacer legible un poema lastrado por la erudición y por la acumulación, más que enumeración¹⁴. En otras palabras, la distancia entre una y otra versión reside en lo que va de la tendencia a convertir la materia poetizada en mito a la tendencia a humanizar lo que en dicha materia pueda propender al mito. La primera versión es un ejemplo más, ni mejor ni peor, de la dimensión culturalista en la que se movía la poesía de Luis Alberto de Cuenca a principios de los setenta; la segunda –sin desprenderse de los condicionamientos efrásticos– acerca la cultura y la historia al sentimiento del hombre. Sólo reescrito, el poema pudo reincorporarse al mundo nuevo de *Por fuertes y fronteras* (1996), dentro de la serie más desesperanzada del libro, "Puesta de sol", y a una obra pensada como completa hasta aquel momento, *Los mundos y los días* (1998). En este sentido, la versión última de "El Caballero, la Muerte y el Diablo" ha operado, con las salvedades que se quieran, como *retractatio* de la primera. La reescritura se ha llevado a cabo, como diría Barrajón (1997: 125), "matando al padre", aunque las huellas del padre permanezcan de algún modo.

BIBLIOGRAFIA

- BARRAJÓN, Jesús María (1997) "La poesía de Luis Alberto de Cuenca, diversa y semejante". *Revista de Literatura* (Madrid). Vol. LIX (117): 113-125.
- BLESA, Túa (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- CARNERO, Guillermo (2001) "Intimismo y culturalismo: el grupo *Cántico*". En: Salvador Montesa (ed.) *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea: 77-88.
- CASADO, Miguel (1985) *Esto era y no era: lectura de poetas de Castilla y León*. Valladolid, Ámbito.
- (1987) "Introducción". En: A. Gamoneda *Edad*. Madrid, Cátedra: 7-65.
- CASTELLET, José María (1970) *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral Editores.

¹⁴ No es muy clara la diferencia entre *acumulación* y *enumeración*. La acumulación es, quizá, más abierta y menos lógica en el orden de los elementos y en la relación entre ellos (véase Marchese y Forradellas 1991: 17-18).

- CONDE GUERRI, María José (1988) "Luis Alberto de Cuenca. *El otro sueño*". *Ínsula* (Madrid). No. 495: 13.
- COTS VICENTE, Montserrat (1999) "Reescrituras en verso y prosa". En: Miguel Ángel Márquez *et al.* (coord.) *El retrato literario. Tempestades y naufragios, Escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Huelva, Universidad: 481-486.
- CUENCA, Luis Alberto de (1971) *Los retratos*. Madrid, Azur.
- (1972) *Elsinore*. Madrid, Azur.
- (1978) *Scholia*. Barcelona, Antoni Bosch.
- (1980) "La generación del lenguaje". *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética* (Madrid). Nos: 5-6: 245-251.
- (1982) *Necrofilia*. Madrid, Cuadernillos de Madrid.
- (1985) *La caja de plata*. Sevilla, Renacimiento.
- (1987) *El otro sueño*. Sevilla, Renacimiento.
- (1990) *Poesía 1970-1989*. Sevilla, Renacimiento.
- (1992) *77 poemas*. Sevilla, Universidad.
- (1993) *El hacha y la rosa*. Sevilla, Renacimiento.
- (1996) *Por fuertes y fronteras*. Madrid, Visor.
- (1998) *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*. Madrid, Visor.
- (1998) "Desde mis poemas: poética e inéditos. En: Trevor J. Dadson y Derek Flitter (eds.) *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*. Birmingham, University of Birmingham Press: 1-2.
- (2001) "Luis Alberto de Cuenca". En: Salvador Montesa (ed.) *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*. Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea: 185-198.
- (2002) *Sin miedo ni esperanza*. Madrid, Visor.
- (2006) *La vida en llamas*. Madrid, Visor.
- DEHENNIN, Elsa (2000) "Borges entre 'Aventura y Orden'. Una pesquisa estilística acerca de la enumeración". En: Robin Leyere (ed.) *Borges en Bruselas*. Madrid, Visor: 91-110.
- FERRARI, Marta (1994) "El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero". En: Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari (coord.) *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires, Biblos: 149-169.
- GAMONEDA, Antonio (1979) *León de la mirada*. León, Espadaña.
- (1987) *Edad*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986) "La renovación estética de los años sesenta". *Los Cuadernos del Norte (El estado de las poesías)* (Oviedo). No. 3: 10-22.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (2001) "Doble filo". *El Cultural* (Madrid). 14 de septiembre.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2001) "Luis Alberto de Cuenca: *Nausícaa*". En: Peter Frölicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden, Itziar López Guil, Bern, Meeter Lang (eds.) *Cien años de poesía. 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. 735-744.

- KIBÉDI VARGA, Áron (1989) "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". En: Antonio Monegal (coord.) *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros: 109-135.
- LAFON, Michel (1990) *Borges et la réécriture*. París, Le Seuil.
- LANZ, Juan José (1994) *La llama en el laberinto (Poesía y poética en la generación del 68)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (1998) "En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca". En: Trevor J. Dadson y Derek Flitter (eds.) *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*. Birmingham, University of Birmingham Press: 136-167.
- (2006) "Introducción". En: Luis Alberto de Cuenca *Poesía 1979-1996*. Madrid, Cátedra: 9-141.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1991) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2000) "El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico". *BHS*. Vol. LXXVII: 217-234.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001) *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1976) *César Vallejo: acercamiento al hombre y al poeta*. León, Colegio Universitario.
- MORAL, Concepción G. y PEREDA, Rosa María (1979) *Joven poesía española*. Madrid, Cátedra.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992) *La poesía*. Madrid, Síntesis.
- PEREDA, Rosa María (1979) "Introducción". En: Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (eds.) *Joven poesía española*. Madrid, Cátedra: 9-56.
- PERSIN, Margaret H. (1991) "La imagen del / en el texto: el ekfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX". En: Biruté Ciplijauskaitė (ed.) *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*. Madrid, Orígenes: 43-63.
- RICARDOU, Jean (1989) "Pour une théorie de la réécriture". *Poétique*. Vol. LXXVII: 3-15.
- RIFFATERRE, Michael (1994) "La ilusión de ékfrasis". En: Antonio Monegal (coord.) *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros: 161-183.
- RODRÍGUEZ, Ildefonso (1988) *Libre volador*. Arenas de San Pedro, Libros de la Peonza.