

«NO QUIERO SEGUIR VIVO EN ESTE MUNDO»: EL SUICIDIO EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

TOMO C · CUADERNO CCCXXI · ENERO-JUNIO DE 2020

RESUMEN: Si la muerte es uno de los temas mayores de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, el suicidio aparece con un gran alcance, según funciones y sentidos diversos. Este trabajo rastrea la presencia del motivo suicida en la poesía cuenquista, que de entrada se divide en una serie de poemas suicidas («Peligrosa», «Isabel», «La mentirosa», «Eterno femenino», «Epigrama» y «Brujas suicidas en un bar») y diversas referencias fugaces que conviene explicar en cada caso, para examina su desarrollo *in crescendo* en relación con ciertos mecanismos preferidos (humor e ironía) y el juego de ficción autobiográfica, al tiempo que se traza una clasificación de las diferentes modalidades de suicidio en diálogo con la tradición y en comparación con otros poetas contemporáneos.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, poesía, muerte, suicidio, ironía, humor.

«NO QUIERO SEGUIR VIVO EN ESTE MUNDO»: SUICIDE IN LUIS ALBERTO DE CUENCA'S POETRY

ABSTRACT: Death being one of the major subjects of Luis Alberto de Cuenca's poetry, the theme of suicide appears in a wide range of forms and with diverse meanings. This article traces the presence of the suicide motif in Cuenca's work, both in poems dealing with suicide («Peligrosa», «Isabel», «La mentirosa», «Eterno femenino», «Epigrama» and «Brujas suicidas en un bar») and in a number of other fleeting references which require explicating in each case. The development *in crescendo* of the motif is then examined in relation to certain favoured devices of the poet (such as humour and irony) and to his playful recourse to autobiographical fiction. The article also outlines the different modalities of suicide in the light of tradition and in comparison with other contemporary poets.

Keywords: Luis Alberto de Cuenca, poetry, death, suicide, irony, humour.

No tengo ni idea de si el único problema filosófico verdaderamente serio es el suicidio como decía —con su exceso habitual— Camus (*Le mythe de Sisyphe*, 1942), porque engarza directamente con el sentido de la vida y «ce qu'on appelle une raison de vivre est en même temps une excellente raison de mourir».¹ En todo caso, es claro que el suicidio representa un desafío de los buenos por tratarse de una de las formas más extremas de muerte, con una gran fuerza de impacto. Seguramente se trate de un tema tabú donde los haya, que con el tiempo parece haber perdido su especial relación con el arte, tan de moda en su día con Werther y compañía, y ya no vale ni como pose poética, más allá de ciertos resabios ocasionales². En cierto sentido, pues, el suicidio es un tabú por partida doble, que rompe con la paradoja de las mil y una expresiones artísticas sobre la muerte que valen como imaginativos esfuerzos compensatorios o válvulas de escape frente a la desorientación y el mutismo causada por la nueva visión de la muerte en el siglo xx³: así, el suicidio es tanto la forma más potente de muerte como uno de los sujetos artísticos más peliagudos.

Cara al enigma agónico del suicidio —y de la muerte en general—, la poesía constituye una tentativa de elaboración de un discurso, con una actitud y unos criterios frente al desafío de la muerte que, sin embargo, no siempre logra «contribuir a la configuración de un sentir común que proporcione [...] una situación clara y estable ante la muerte» pese a «todo su poder imaginativo y verbal»⁴. En buena lógica, no hay muchos poemas suicidas, por

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Seuil, 1942, pp. 17 y 19.

² No aparece en el catálogo de motivos de Elizabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Madrid, Gredos, 1980 (original: *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1976). Ramón Andrés, «Semper dolens»: *historia del suicidio en Occidente*, Barcelona, Acantilado, 2015, p. 12) considera que «[a]l cercar la muerte voluntaria al terreno del pensamiento —o de la literatura— es desnaturalizarla y hacerla de las ideas, de nuestras ideas».

³ Ver respectivamente Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident: de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 687 y 726-727; y Norbert Elias, *La solitude des mourants*, trad. S. Muller y C. Nancy, Paris, Bourgois, 2012 (Original: *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982).

⁴ Luis Galván, «Poesía, historia y mito: el tema de la muerte en Antonio Machado y Federico García Lorca», *Bulletin Hispanique*. 113.2, 2011, pp. 751-775 (771).

lo que justamente cada ejemplo tiene un gran valor como documento y monumento.

De todas estas cosas de la vida y la muerte sabe mucho Luis Alberto de Cuenca, que tanto en *esprit* como en poesía se caracteriza por una constante y risueña búsqueda del bien y la esperanza, por tortuosos que sean los caminos⁵. Y es que la poesía cuenquista se mueve entre el amor y la muerte, según una poética de la felicidad más optimista con algún que otro paréntesis de desgarró afectivo⁶. Por ello, en este difícil equilibrio entre la fuerte conciencia de la muerte y la decidida apuesta por una solución dichosa se pretende explorar el alcance, la función y el sentido del suicidio en la poesía luisalbertiana.

⁵ En palabras del poeta, su poesía «apunta siempre al Bien» (en Ana Eire, «Conversación con Luis Alberto de Cuenca», en *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento, 2005, pp. 77-95, aquí p. 89).

⁶ María José Conde Guerri, «Luis Alberto de Cuenca. *El otro sueño*», *Ínsula*, 495, p. 13, entiende que se trata de una «estética matinal» de lo más alegre, pues la melancolía «no se desmiente con el vitalismo vinculado a Eros, sino que parece reafirmarse en él y con él» (M.^a Isabel Castro García, «*Los mundos y los días* de Luis Alberto de Cuenca: el yo poético y el mal de Saturno. Ecos de Manuel Machado», en *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999): Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, ed. J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2000, pp. 219-228, p. 223). Mientras tanto, Javier Letrán, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 267, considera que la actitud cuenquista es un radical «nihilismo esencialmente vitalista» y Adrián J. Sáez, «*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, pp. 7-24 (pp. 8-9), aprovecha el marbete de «mañanas triunfantes» para definir la poesía de Luis Alberto de Cuenca. Para una estupenda introducción al poeta, ver Araceli Iravedra, *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE / Visor Libros, 2016, pp. 379-384; y Olay Valdés, ««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)*, ed. R. Olay Valdés, Sevilla, Renacimiento, 2017, pp. 15-35. Un acercamiento al tema de la muerte se halla en Rafael Balanzá, «Tragedia y muerte en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín. Litoral*, 255, 2013, pp. 139-143, junto a la antología de Miguel Fernández-Pacheco («*En la cama con la muerte*»: 25 poemas fúnebres, Madrid, La Isla de Siltolá, 2011), pero ya Eire, «Conversación», p. 85, apunta la importancia del suicidio y otras formas de violencia.

«UN BUEN SUICIDIO»: POESÍA SUICIDA

Además de un par de guiños a Cleómbroto, la muerte por amor de Heinrich von Kleist junto a Henriette Vogel y Dada en la miscelánea de *Museo* (pp. 58-61, 190 y 252), el suicidio se presenta de dos maneras principales en la poesía cuenquista⁷: 1) pequeñas referencias ocasionales que aderezan ciertos textos y 2) poemas suicidas con todas las de la ley en los que se maneja la idea de la muerte *de soi-même* de diversas maneras.

Las primeras apariciones suicidas son únicamente rápidas menciones que pueden pasar un tanto de puntillas: de la muchacha que se retrata en el enigmático poema en prosa «L.W.J.» (*Elsinore*, 1972) se dice que –entre una serie de gustos bizarros– «[c]onsidera el reposo en un diván como el prelude de un suicidio» (31), en la «Evocación de Francisco Salas, cosmógrafo» también se comenta de pasada que el personaje revolvía en su cabeza «la idea del suicidio», mientras se alimentaba «de cazaba y de naipes entonces» sin que llegara «el deseado cargamento de mujeres francesas» (39), así como en «Alí Kan atraviesa los muros del misterio» se dice que «[l]entamente los búhos se suicidan» (41)⁸. Igualmente de refilón se encuentra «Blanca ola» («Como el coral asume su secreta belleza, como el viento sus ondas, con precisión y ritmo y lejanía, sin espejos de agua ni suicidios, así tu corazón enciende los objetos y atesora su llama en torbellinos y vitrinas», *Scholía*, 1978, 68, para Genoveva, primera mujer del poeta), el deseo de morir como *leitmotiv* («yo me quisiera morir», «me quiero morir», etc.) del protagonista de la canción «Garras humanas» (Orquesta Mondragón, *Bésame, tonta*, 1982).

⁷ Se cita por *Museo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

⁸ Manejo las siguientes ediciones: *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010; *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*. 4.ª ed. corregida y ampliada. Madrid: Visor Libros, 2012 [1998]; *Cuaderno de vacaciones*. 2.ª ed. Madrid: Visor Libros, 2015 [2014]; *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*. Jesús Ponce Cárdenas (ed.). Madrid: Reino de Cordelia, 2017a; *Canciones completas*. ed. C. Iglesias Díez, en preparación; *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018. Juan José Lanz (ed.), Juan José Lanz (ed.), L.A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 2016 [2006], pp. 46-49; y Javier Letrán (ed.), L.A. de Cuenca, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 2008, ofrecen anotaciones interesantes a una selección de poemas.

Al lado, hay otros siete posibles guiños suicidas: la metáfora erótica de «*Amour fou*» («Los reyes se aniquilan con sus hijas más jóvenes,/ se rompen, se destrozán cada noche en la cama», vv. 12-13), la decisión del personaje poético de «El regreso» («He venido a matarte o a morir a tus manos», v. 7), el pensamiento «de morir» de «Encuentro del autor con Fernando Arozena» (v. 6), el pago a un tercero para que lo mate de «La huida a Egipto» (vv. 1 y 4, todos en *La caja de plata*, 1985), la disposición al sacrificio *pro patria* del poema «España» («Por él [el lugar] daría mi sangre hasta la última gota», v. 8, *El otro sueño*, 1987), el hastío vital y la desesperación alcohólica de «*Remedia amoris*» («cansado de vivir», v. 10), en *El hacha y la rosa*, 1993), la caída liberadora del poema «Lo que somos (II)» («El puntito de fuego moribundo/ que aún se mueve en la calle/ después de veinte pisos de caída/ libre (y el adjetivo no es ocioso)» (vv. 11-14) de *El reino blanco* (2010), un deseo fugaz y desesperado de suicidarse en el «Sueño de la chica ornitófila» (vv. 30-33, en *Cuaderno de vacaciones*, 2014) y un intento frustrado de una mujer peligrosa en «Incendiaria y alcohólica» («trató de suicidarse de mil modos,/ pero era torpe y no lo conseguía (o no tuvo valor para lograrlo)», vv. 6-8, en *Bloc de otoño*, 2018).

Muy otro es el panorama en la serie poemática suicida, que coincide además con el giro artístico marcado a fuego por *La caja de plata*:

1. «Peligrosa», «Isabel», «La mentirosa» y «La pesadilla» (*La caja de plata*, 1985)⁹.
2. «Eterno femenino» y «Epigrama» (*El hacha y la rosa*, 1993).
3. «Soneto al volante de mi Ford Fiesta rojo, en heptasílabos» (*Por fuertes y fronteras*, 1996).
4. «El puente de la espada» (*Sin miedo ni esperanza*, 2002).
5. «Brujas suicidas en un bar», «Bella durmiente» y «La mujer sin cabeza» en *La vida en llamas* (2006).

⁹ El poema «Isabel» pasa a titularse «Beatriz» desde «*Abre todas las puertas*» (antología 1972-2014) (ed. V. León, Sevilla, Renacimiento, 2016). Sobre la cuestión de la reescritura y los retoques textuales, ver Luis Suárez Martínez, «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.

6. «Diálogo entre el señor y el esclavo» (*Cuaderno de vacaciones*, 2014).

7. Tres poemas de asunto clásico («Variación sobre un tema de Catulo», «Variación sobre otro tema de Catulo» y «Variación sobre un tema de Alcmán»), que se presentan en *Bloc de otoño* (2018) y adelantadas poco antes (2017b)¹⁰.

De entrada, en esta galería poética se puede deslindar entre un grupo de apariciones fugaces del suicidio como solución radical («Peligrosa», «La mentirosa», «Brujas suicidas en un bar» y las tres *variationes* clásicas) y los verdaderos poemas suicidas («Isabel», «La pesadilla», «Eterno femenino», «Epigrama», «Bella durmiente», «La mujer sin cabeza» y «Diálogo entre el señor y el esclavo») en los que esta forma de muerte es protagonista de la escena y se desarrolla por extenso. Es cierto que en ocasiones la frontera es más bien difusa, pero se verá que hay un detalle que permite separar ambos grupos.

Las resoluciones suicidas comienzan con «Peligrosa», uno de los poemas de la «Serie negra» que conforman un universo de *film noir* marcado por una alta dosis de erotismo y violencia donde domina una suerte de Humphrey Bogart *redivivo* que dialoga con una mujer con la que hace lo que le viene en gana¹¹: en este caso, el personaje se siente incómodo frente a las amenazas de

¹⁰ Son primas hermanas de la sección «Variaciones» de *El hacha y la rosa* (pp. 251-255) y otras reescrituras en las que Luis Alberto de Cuenca combina en perfecta armonía el arte de poeta y el oficio de traductor. De hecho, Catulo se cuenta ya en alguna de sus vulgarizaciones clásicas (Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar, *Antología de la poesía latina*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 24-30), y es una influencia mayor en la poesía del siglo xx (Norberto Pérez García, «Catulo y los poetas españoles de la segunda mitad del siglo xx», *Cuadernos de Filología Clásica*, 10, 1996, pp. 99-113). Varios de estos poemas («L.W.J.», «La mentirosa», «Eterno femenino», «Epigrama») forman parte del canon del romanticismo feroz típicamente luisalbertiano (Jesús Egido y Miguel Ángel Martín, *Hola, mi amor, yo soy el lobo y otros poemas de romanticismo feroz*, Madrid, Reino de Cordelia, 2017) y otros tantos más («Isabel», «La mentirosa», «La mujer sin cabeza» y «Eterno femenino») cuentan con una versión en cómic por Laura Pérez Verneti (*Viñetas de plata: poesía gráfica de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Reino de Cordelia, 2016, pp. 20-24, 31-34, 51-54 y 65-68).

¹¹ Es una de las poesías que no cuenta con precedente narrativo en las estampas «Las Lolos negras» (1979), luego es una creación nueva: ver al respecto Javier Gómez-Montero, «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de

su cómplice femenino («Yo soy más peligrosa que esos tipos», v. 4) y baraja la opción del suicidio entre otras posibilidades para salir de la situación («No sabía qué hacer. Quería irme./ Largarme a conducir por un sembrado./ Devolver la licencia. Suicidarme», vv. 5-7), pero al final el riesgo queda en un pequeño *happy ending* sellado amorosamente («Pero no me marché. Busqué sus ojos/ y le cerré la boca con un beso», vv. 8-9).

De modo parejo, en «La mentirosa» se propone «un buen suicidio» (v. 8) y el «olvido» (v. 13) como dos soluciones para las artimañas de la amada esquiva, que siempre tiene excusas para rechazar al locutor poético¹². La nota entre irónica y satírica combate contra las reacciones emocionales y patéticas frente al mal de amor en otros poemas, y anuncia el jugueteo humorístico predominante en buena parte de la poesía cuenquista. Así, por ejemplo, se presenta una fiesta como un «haraquiri etílico» (v. 18) en «Brujas suicidas en un bar», frente a las versiones más serias que se encuentran en las variaciones grecolatinas, con una declaración de muerte amorosa («Muramos juntos, Lesbia mía, amémonos/ [...] y, después, suicidémonos», vv. 1 y 8) en la primera versión catuliana y una solemne revelación desengañada («No quiero seguir vivo en este mundo», v. 9) en la segunda: ambos textos son buenos ejemplos de *imitatio cum variatione* de dos temas muy queridos por Catulo (la invitación al gozo amoroso y la petición de besos de los poemas «Viuiamus, mea Lesbia, atque amemus» y «Quaeris, quot mihi basiationes», núms. 5 y 7), en los que –entre otras cosas– se introduce de la nada el tema de la muerte y el suicidio, respectivamente como una sublimación del amor de pura inspiración artística (el suicidio a dúo de Heinrich von Kleist con Henriette y de Stefan Zweig con Lotte Altmann, vv. 8-12) y como despedida de un mundo desilusionante que no concede espacio a «los mitos y los héroes» (v. 11)¹³. Por fin, acaso se podría sumar a esta nómina de

Cuenca» en *Actas del IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992)*, ed. T. Blesa et al., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 133-151 (pp. 147-149) y Juan José Lanz (ed.), L.A. de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 2016, pp. 46-49.

¹² Lanz, *Poesía*, p. 57, relaciona esta situación de frustración amorosa con los poemas «Cuando vivías en la Castellana» y «Cataluña» (*La caja de plata*).

¹³ Se toman los pasajes de Catulo, *Poesías*, ed. bilingüe J.C. Fernández Corte y J.A. González Iglesias, 3.ª ed., Madrid, Cátedra, 2014.

traducciones suicidas el desalentado deseo final de la *variatio* sobre el tema del «sueño de la naturaleza» del griego Alcman (fragmento núm. 89): «A este paso, me temo que solo cuando esté/ muerto podré dormir tranquilo y sin angustia» (vv. 13-14), que considera la muerte frente al desvelo nocturno, al igual que en otros poemas luisalbertianos («Insomnio», *El hacha y la rosa*, 228).

La poesía suicida *comme il faut* comienza con «Isabel», una joyita destinada a una de las damas preferidas de la poesía cuenquista en la que el suicidio aparece de principio a fin del poema: la constatación inicial («Isabel se ha matado», v. 1) establece un tono solemne en la narración acorde con el lamento funeral, que pronto se destroza con las críticas a sus notas suicidas («cartas absurdas/ con recomendaciones y sarcasmos estúpidos», vv. 1-2), las manifestaciones de alegría del locutor poético y la celebración del éxito de un suicidio al parecer largamente deseado («Lo consiguió por fin, y me alegró por ella», v. 3) que supone una liberación («sufría demasiado», v. 4) frente a males amorosos (tenía «dentelladas/ cerca del corazón y a la altura del pubis», vv. 5-6), para explotar con la ironía del final («Isabel ha dejado de molestar», v. 14), que descubre a las claras la distancia juguetona del emisor poético frente al suceso trágico¹⁴.

Con todo, si bien es cierto que el poema propina un golpe de los buenos a las convenciones de la elegía fúnebre, el guiño cultural —y mínimamente efrástico— a un lance patético de la saga *Conan el Bárbaro* («sigue abierto un tebeo de Conan por la página/ en que matan a Bélit», vv. 11-12) y a algún episodio picante de la serie de *bondage Las aventuras de Gwendoline* (*sweet Gwendoline*, en el original) de John Willie («y otro de Gwendoline con manchas de carmín en las dulces heridas», vv. 12-13) (imágenes 1 y 2), con las que quizá se manifieste una cierta empatía con el suicidio isabelino¹⁵:

¹⁴ Para Lanz, *Poesía*, p. 56, hay un cierto «triunfo en la derrota, pues logra imponer su voluntad frente a la vida».

¹⁵ Al respecto, ver 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.



Imagen 1. Viñeta de *Muerte en la Costa negra*, *Conan el Bárbaro*, núm. 100.



Imagen 2. Viñeta de *Las aventuras de Gwendoline*.

Todavía más trágica es la visión del suicidio en «La pesadilla», que se detiene en el dibujo de un suicidio desde sus preparativos¹⁶: la primera sección del poema (vv. 1-4) principia con la resolución de quitarse la vida del personaje poético («Javier ha decidido suicidarse», v. 1), algunas de las condiciones («lejos de su casa», v. 2) y la motivación principal (problemas amorosos con Marta, v. 4), para pasar después a la presentación del suicidio (viaje, hospedaje en un hotel de Burgos y veneno, vv. 5-20) y el entrecruzamiento del sueño del poeta sobre el suicidio en cuestión («sueño que Javier se está matando», v. 24), que continúa en una dimensión ambigua con tintes dramáticos (el suicida dispara al sujeto poético y a dos camareros, vv. 24-35) hasta que le llega la muerte y la pesadilla se termina con un salvador encuen-

¹⁶ Lanz, *Poesía*, p. 58, considera que enlaza directamente con «La mentirosa».

tro erótico con Alicia, la amada del poeta (vv. 36-43), que contrasta directa y felizmente con la trágica historia suicida¹⁷.

A su vez, en «Eterno femenino» la situación idílica del comienzo salta en mil pedazos con los celos del sujeto poético («se me ocurrió que tanta maravilla/ no era real», vv. 21-22), que se decide a escapar tanto del consultorio de psicoanálisis como de la vida: «Cerré los ojos,/ me encomendé a mi madre y a mi novia/ y, dejando el diván, salté al vacío» (vv. 27-29). El suicidio (o despertar), por lo tanto, es el cierre rotundo y sorprendente con el que se despide el poema, la confirmación del giro trágico de una aparente situación ideal.

Las dos versiones más serias del suicidio son «Soneto al volante de mi Ford Fiesta rojo, en heptasílabos» y «El puente de la espada», de acuerdo con el período más melancólico en el que se encuadran: el primero se retrata el deseo de morir («me he quedado/ sin ganas de vivir», vv. 3-4) de un personaje poético tras el abandono de su novia, por lo que se siente desorientado y está decidido al suicidio («ha llegado/ la hora de morir», vv. 7-8) con el coche, que duda entre lanzarse al «puente o al vado» (v. 6); a su vez, el segundo reelabora en clave onírica –y con total libertad– un lance de la leyenda artúrica con un gran acento en la disposición a la muerte de la niña en la prueba de amor, que «se arroja/ a la cuchilla» del puente (vv. 22-23) sin pensárselo dos veces para reencontrarse con su malherido novio.

Otra pequeña *chef d'oeuvre d'art* de la poesía cuenquista es «Epigrama», un divertido poema en el que se combinan y retuercen con gracia dos esquemas clásicos (epigrama y epitafio), distribuidos en dos secciones: primero está la confesión del locutor poético sobre el asesinato gratuito de su amada y su posterior suicidio (vv. 1-14), y luego viene la lección funeral que el muerto dedica al caminante a modo de *exemplum* sorprendentemente chistoso (vv. 15-20). Más en detalle, el emisor poético revela su afición a las fantasías eróticas sobre imaginarias aventuras de su «chica» (vv. 1-7) que se le van de las manos al punto de hacerle perder la cabeza («traspasé el límite», v. 8) y matar a su amada por simples imaginaciones sin razón alguna («Lo tomé tan en serio/ que tuve que vengar mi honor nunca ofendido en el plano real, que es el que menos cuenta», vv. 8-10) al estilo de los dramas de

¹⁷ De hecho, se puede entender el poema como «un sueño dentro del sueño (la verdadera “pesadilla”) en el que amor y muerte se yuxtaponen» (Lanz, *Poesía*, pp. 58-59).

honor de Calderón y el descubrimiento de las razones –entre el amor y la pose artística– del suicidio: «La maté [...] / y luego me maté, por si cupieran dudas / de mi amor, silenciando críticas venideras» (vv. 11 y 13-14)¹⁸. Por si fuera poco, la ironía crece todavía más en la coda epitáfica y, donde se esperaría alguna recomendación de *meditatio mortis*, se regala un consejo humorístico: «Mátala solo a ella, trocea su cadáver / y búscate otra chica para seguir soñando» (vv. 19-20)¹⁹. Esto es: «Epigrama» es un ejemplo perfecto de poema *post mortem* en el que un asesino explica sus pecados y, mediante un agudo *détournement* poético, la lección ofrecida comprende solamente el descarte del suicidio y una invitación al disfrute de la vida, pero ninguna condena del crimen cometido²⁰.

En contraste directo con el precedente pesadillesco, el haiku «Bella durmiente» describe sin decir un suicidio centrándose en la acción (ojos cerrados, v. 1) y la sensación experimentada:

¹⁸ La conexión calderoniana se remacha en «Cuanto sé de mí» (*El reino blanco*, pp. 157-158), que remite a *El médico de su honra*.

¹⁹ Este cierre inesperado (*aprosdoketon*) (Suárez Martínez, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, p. 253) hace que el epigrama abandone su habitual función didáctica (*docere*) para divertir (*delectare*) (José Manuel Trabado Casado, *La lectura lírica: asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Universidad de León, 2002, p. 106). Se puede entender el tríptico formado por «Un amor imposible», «Tenacidad» y «Epigrama» como la materialización de los temores frente a la amada presentadas en «La visita», al tiempo que representa perfectamente el modelo femenino ideal de la poesía cuenquista (Lanz, *Poesía*, p. 104). Por su parte, la ruptura de expectativas del final guarda más de un parecido con el cierre de «La malcasada» (*El otro sueño*, 1982), que supone una suerte de «liberación final» (Susana Rodríguez Rosique y Luis Bagué Quílez, «Verso y reverso: teoría pragmática de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea», *Bulletin Hispanique*, 11.1, 2012, pp. 411-438, aquí p. 431-432). Acerca de otras cuestiones formales, ver Begoña Ortega Villaro, «Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas», en *Orfeo XXI: poesía española contemporánea y tradición clásica*, ed. P. Conde Parrado y J. García Rodríguez, Gijón, Libros del Peixe, 2005, pp. 11-28 (pp. 23-26); y Sabrina Riva, «El epigrama clásico en dos “poetas de la experiencia”: variaciones posmodernas», en *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (La Plata, 2007)*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2009, pp. 647-657 (pp. 650-652).

²⁰ Ahora, no creo que haya «una justificación del asesinato» como quiere Suárez Martínez (*La tradición clásica*, p. 252).

Ojos grapados.
 Aguja del tiempo.
 Caída libre.

Con el mismo tono oscuro de la «Serie negra», «La mujer sin cabeza» presenta el monólogo dramático –con el paréntesis de una conversación telefónica– de un personaje que descubre el cadáver decapitado de su mujer (vv. 1 y 11) y parece reaccionar con calma frente a la tragedia (aviso a la policía, vv. 2-9), pero la sangre fría y los detalles poco a poco revelados sobre la forma de muerte (el limpio «hachazo», vv. 12-13) y la satisfacción frente a la tragedia («besar tu boca, que por vez primera/ en muchos años no me torturaba/ con su insípida charla», vv. 14-16) descubren que se trata de un nuevo uxoricida que sigue al pie de la letra el patrón del asesino-amante («un hombre que quiere a su mujer», vv. 10-11): «decirte adiós e ir a pegarme un tiro/ antes de que llegaran los maderos» (vv. 18-19)²¹. El suicidio aquí es el final lógico para un homicidio pasional, dentro de la estética del cine y la novela más oscuras.

La cosa acaba con el «Diálogo entre el señor y el esclavo», en el que se va un paso más allá de la simple meditación sobre la muerte: según un modelo de ideas y consejos, el coloquio desemboca en la muerte y el señor piensa por un momento en una doble muerte («romper tu cuello y, luego, suicidarme, y arrojar tu cabeza y la mía a ese río», vv. 30-31) pero luego descarta el suicidio («no me mataré, v. 34) y el poema queda abierto con la pregunta capital del esclavo («¿vas a poder vivir sin mí a tu lado?», v. 38).

«MURAMOS JUNTOS»: SUICIDIOS EJEMPLARES

En verdad «il n'ý a pas un suicide, mais des suicides», por lo que conviene deslindar las variaciones suicidas según diversos parámetros²². Primeramente, el alcance determina la potencia del suicidio, que va de la amenaza («Peligrosa», «La mentirosa», «Diálogo entre el señor y el esclavo», las

²¹ A decir de Letrán, «Los versos en llamas de Luis Alberto de Cuenca», *Adarve: Revista de crítica y creación poética*, 4, 2009, pp. 52-65 (p. 61), se trata de una «especie de Perseo psicópata y degradado».

²² Émile Durkheim, *Le suicide: étude de sociologie*, Paris, PUF, 2013 [1897], p. 312.

dos variaciones catulianas) y la metáfora («Brujas suicidas en un bar») a la consumación («Isabel», «Epigrama», «La consumación») que puede llegar a delinearse en vivo y en directo («La pesadilla», «Eterno femenino», «Bella durmiente»). Asimismo, se puede tener en cuenta el grado de conciencia, ya que en muchos casos el suicidio deriva de un estado de enajenación («Peligrosa», «La mentirosa», «Eterno femenino») mientras que otros se cometen con toda la intención del mundo («Isabel», «La pesadilla», «Epigrama», «La mujer sin cabeza»).

Según la motivación se pueden establecer cinco variedades suicidas²³:

1. El suicidio por amor (*fides et amor*), que muchas veces adopta la forma de desesperación amorosa (*remedia amoris acerbi*), como en «Peligrosa», «La mentirosa» y el ejemplo *par excellence* de «Epigrama», que presenta la muerte como una confirmación del amor frente a posibles críticas futuras (vv. 13-14), con arreglo a un esquema que se recupera en la primera «Variación sobre un tema de Catulo»: «Y, después, suicidémonos [...] / [...] para que/ nadie pueda decir que nuestro amor,/ como el de tanta gente, fue fugaz» (vv. 8 y 10-12).

2. El tópico suicidio anómico a la manera de Werther que se comete guiado por el desencanto, empujado por la pérdida de unas condiciones de vida estimadas o por no haberlas logrado, según se presenta con todo lujo de detalles en el Javier de «La pesadilla».

3. La liberación del suicidio egoísta, en el que se imponen los deseos personales sobre otros límites sociales, tal y como ocurre en la muerte de «Isabel», que también parece responder a causas pasionales y a alguna suerte de desencanto.

4. Primo hermano es el suicidio fatalista, que responde a un sentimiento de impotencia frente al destino o la sociedad, y que entra en acción en el salto final de «Eterno femenino» y el deseo de huida de «Variación sobre otro tema de Catulo».

²³ Esta tipología combina la perspectiva clásica (Francisco Navarro Antolín, «El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos», *Emérita*, 65.1, 1997, pp. 41-45) y sociológica (Émile Durkheim, *Le suicide: étude de sociologie*). Ver además el panorama de M.^a Beatriz López García, Rafael Hinojal Fonseca y Julio Bobes García, «El suicidio: aspectos conceptuales, epidemiológicos y jurídicos», *Revista de derecho penal y criminología*, 3, 1993, pp. 309-411.

5. Para rizar el rizo está finalmente el suicidio criminal, en el que se añade el asesinato previo, caso de los poemas «Epigrama» y «La mujer sin cabeza».

Significativamente, no aparecen las variantes del suicidio altruista y responsable de quitarse de en medio al estilo de Catón, el suicidio expiatorio o purificador (*de pudor et castitas*) ni el suicidio por *vendetta* que busca causar remordimientos en el culpable del dolor. Y tiene mucho sentido porque se ve a las claras que el suicidio en la poesía cuenquista conecta con los dolores de la vida, el desengaño y especialmente con todas las variantes del amor, pero camina muy lejos de toda consideración moral y de cualquier posible intención dañina.

Por lo demás, prevalece el suicidio del personaje poético en primera persona («Peligrosa», «La mentirosa», «Eterno femenino», «Epigrama», «La mujer sin cabeza» y las dos versiones latinas) frente al relato de otros suicidas («Isabel», «La pesadilla», «Brujas suicidas en un bar», «Bella durmiente»), y las formas de muerte son casi siempre las mismas: el veneno («La pesadilla») y otros excesos alcohólicos («Brujas suicidas en un bar»), el salto al vacío («Eterno femenino», «Bella durmiente»), un disparo («La mujer sin cabeza»), una posible combinación de medios (el bebedizo de los Zweig y el tiro de Kleist en «Variación sobre un tema de Catulo») y una marcada preferencia por la muerte sin detalle alguno («Peligrosa», «Isabel», «La mentirosa», «Epigrama» y «Diálogo entre el señor y el esclavo»).

En otro orden de cosas, el suicidio es un tema que casa a las mil maravillas con la ficción autobiográfica característica de la poesía luisalbertiana, porque con esta forma de muerte se abre claramente un juego con el emisor poético que no tiene nada de autobiográfico ni vitalista, y sí mucho de ironía desenfadada y hasta de guiños intertextuales²⁴. Aunque no entre en la faceta personal, el suicidio se maneja siempre según una estrategia de compensación mediante el humor, que resta seriedad a la cosa a la vez que permite

²⁴ En torno a este gusto por la representación, ver Lanz, «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, 1994, pp. 159-171. Letrán, *La poesía postmoderna*, pp. 51-54, indica que se da un proceso doble de «ficcionalización de la realidad y realización de lo ficticio».

marcar distancias con la muerte²⁵. Así, quedan fuera las habituales relaciones de la muerte con el existencialismo y los recuerdos agónicos, sin que tampoco se considere el recurso de la religión²⁶.

CARA A CARA CON LA MUERTE

La idea poética del suicidio cuenquista se perfila mejor si se enfrenta a otras visiones artísticas del entorno más cercano, que únicamente se espigan de aquí y allá, a la espera de una mirada de conjunto que permita calibrar la importancia del motivo. Por de pronto, hay que tener en cuenta que más allá de meditaciones generales sobre la muerte (con la poesía de Blas de Otero al frente), el suicidio parece limitarse a asomar de tanto en tanto en la poesía española de los siglos xx y xxi, salvo un manojo de excepciones.

Un caso extremo se encuentra en los hermanos Panero, trío que tiene mucho de *poètes maudits* y cuenta tanto con varios intentos suicidas a sus espaldas como con una serie de poemas al suicidio y los suicidas²⁷: en la poesía del primero de la saga (Juan Luis) hay suicidas un poco por todas partes, desde el «Epitafio ante un espejo» (*A través del tiempo*, 1968), siete «Epitafios suicidas» (*Los trucos de la muerte*, 1975) sobre figuras célebres (Hemingway, Pavese y otros) a juego con «Dos disparos en el silencio» (*Desapariciones y*

²⁵ Aunque sea a otro respecto, sobre el distanciamiento del dolor ver Trevor J. Dadson, «Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos», en «*Breve esplendor de mal distinta lumbre*»: estudios sobre poesía española contemporánea. Sevilla: Renacimiento, 2005, pp. 105-139 (Original: «Art and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja de plata* and its Golden-Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna*. 50.2, 1997, pp. 363-381).

²⁶ Ver Galván, «Poesía, historia y mito»; y «Diferencia, entropía y *Punto cero*: la muerte en la poesía primera de José Ángel Valente», *Romanische Forschungen*, 124, 2012, pp. 346-357.

²⁷ Federico Utrera, Federico Utrera, «*Después de tantos desencantos*»: vida y obra poéticas de los Panero, Las Palmas de Gran Canaria, Hijos de Muley Rubio, 2008, pp. 109-131. Se espigan los textos de estas ediciones: Juan Luis Panero, *Enigmas y despedidas*, Barcelona, Tusquets, 1999; y *Poesía completa (1968-1996)*, Barcelona, Tusquets, 2000; Leopoldo María Panero, *Poesía completa (1970-2000)*, ed. T. Blesa, 5.ª ed., Madrid, Visor Libros, 2013; y *Poesía completa (2000-2010)*, ed. T. Blesa, 2.ª ed., Madrid, Visor Libros, 2014.

fracasos, 1978, sobre Rodolfo de Habsburgo), el díptico «Mensaje de Antonio a Cleopatra» y «Mensaje de Cleopatra a Antonio» (*Antes que llegue la noche*, 1985) y «Unas palabras para Joseph Roth» (*Enigmas y despedidas*, 1999), «Oficio de suicidas, «Una envidiable forma de morir (Epitafio romano)» (ambos en *Antes que llegue la noche*) y alguna cosa más («la terquedad suicida» de «En un hotel de Roma. Agosto de 1983 (Carlos Barral)», *Enigmas y despedidas*, v. 13), mientras los poemas suicidas de Leopoldo María son «Da-sein» y «Mancha azul sobre el papel» (*Narciso en el acorde último de las flautas*, 1979), «El hombre que mató a Leopoldo María Panero (The man who shot Leopoldo María Panero)» (*Tres historias de la vida real*, 1981), «Regalo de un hombre» (*Contra España y otros poemas de no amor*, 1990), el fragmento «Suicidio» (*Piedra negra o del temblar*, 1992), «Suicidio o no moriré jamás» (*Los señores del alma*, 2002), «Después de suicidarme» (*Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul*, 2004) y acaso «Réquiem por un poeta» (*Contra España...*, 1990) y «He escrito estos versos para que muera el hombre» (*El hombre elefante*, 2005)²⁸. Un simple vistazo al catálogo precedente permite decir que el mayor de los Panero se enfrenta constante y seriamente a la muerte y contempla el suicidio como una «buena práctica» («Una envidiable forma de morir...», v. 1), en contraste radical con la visión desquiciada de Leopoldo María que –entre locura y locura– entiende la muerte como una liberación de la vida, que es «peor que el suicidio» («Da-sein», v. 19)²⁹.

Esta intensa catarata de suicidios no vuelve a presentarse con tanta fuerza, y de hecho parece que el tema suicida decae en poesía, ya que la obsesión por

²⁸ Ver también la sección «Cómo escribía antes de matarme» (*Narciso...*, 148-154). En palabras de José Luis García Martín, *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 25, la obra del primero es una «poesía temporalista que canta los repetidos fracasos de una vida desarrollada bajo la atenta mirada de la muerte». Ver además Sergio Augusto Sánchez Bustos, *Leopoldo María Panero: enfermedad mental y literatura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 60-63 (tesis doctoral inédita, en red), sobre el segundo. De Michi, el pequeño, solamente se pueden recordar sus comentarios sobre las tentativas suicidas de sus hermanos y poco más (Utrera, «*Después de tantos desencantos*», pp. 114, 116-117 y 125-126).

²⁹ Este poema posee una segunda versión con una mínima variante de interés: «vivo/ peor que el suicidio, peor que/ la tierna desesperación, y que cuanto/ gime todavía suplicando innoble a la sucia vida desde el fondo» (vv. 19-23).

la muerte no siempre llega al suicidio. Sin embargo, no puedo más que ofrecer algunas calas significativas para contrastar con la poética suicida cuenquista, que –insisto– debería redondearse en otro lugar teniendo un panorama más amplio. Sea como fuere, y al margen de alguna versión poética del suicidio de personajes ilustres que suele estar a la orden del día (Pavese en «El compagno» de Jon Juaristi, *Tiempo desapacible*, 1996), la *selbstmord* todavía es una preocupación mayor para Luis Antonio de Villena, que reflexiona sobre el asunto en algunos ensayitos (recogidos *La felicidad y el suicidio*, 2007) y le dedica el poema «Infancias y suicidios» (*Las herejías privadas*, 2001), que es un elogio de la difícil lucha autobiográfica que le hace conocer y superar la tentación suicida: «Del suicidio no quedó, lógicamente,/ más que una notoria disposición a la bruma/ y la fraternal nostalgia hacia todas las caídas» (vv. 27-29)³⁰.

Con las tres versiones de Manuel Vilas (*El hundimiento*, 2015) el suicidio se convierte en un puro mecanismo de huida, que se maneja con la ironía marca de la casa: en «El inmaculado» viene a ser una forma de permanencia en el ideal paraíso infantil («Si volviera a tener nueve años,/ pediría ahogarme en aquel río/ donde mis padres me llevaron/ en unas felices y radiantes/ vacaciones de verano», vv. 1-5), de modo parejo al salto por la ventana evocado por dos veces en «*La fenêtre*» («Tu mundo salta en mil pedazos/ y tú no sabes saltar por la ventana», vv. 8-9, que se amplían en vv. 21-24), mientras en «Los nadadores nocturnos» es un desencantado gesto heroico («Si falla alguno, pensamos con alegría que se ha atrevido,/ que al fin alguno de nosotros lo ha hecho,/ que se ha levantado la tapa de los sesos,/ hasta que al día siguiente desaparece», vv. 14-17)³¹. Por el contrario, Olay Valdés ofrece una mirada melancólica en «Oficio de tinieblas» (*La vispera*, 2014), donde rinde sentido homenaje a la muerte del poeta Miguel Ángel Velasco, que toma partido por la opción suicida del asunto³²:

³⁰ En el mismo poemario apenas se comenta la «rabia suicida» de un muchachito («Compañeros de curso», v. 9). Se emplean los textos siguientes: Jon Juaristi, *Poesía reunida (1985-1999)*, Madrid, Visor Libros, 2002; Luis Antonio de Villena, *La belleza impura (Poesía, 1970-1989)*, Madrid, Visor Libros, 1996; *Las herejías privadas: infancia y daño en un pequeño país oscurecido (1998-2001)*, Barcelona, Tusquets, 2001; y *La felicidad y el suicidio*, Barcelona, Bruguera, 2007.

³¹ Se cita por Manuel Vilas, *Poesía completa (1980-2015)*, Madrid, Visor Libros, 2016.

³² Olay Valdés, *La vispera*, Sevilla, La Isla de Siltolá, 2014.

Cómo entender
 que tú, que no encontraste motivo, eres motivo,
 que en ti creció despacio, maduro, amargo un fruto
 cierto, que nos dejaste las palabras precisas.

Abrevando hoy tus lágrimas adormezco la sed.

Ojalá que las mías
 te pudieran salvar.

(vv. 18-24)

PUNTO Y COMA

En suma, este recorrido suicida por la poesía cuenquista muestra algunas constantes en el tratamiento del asunto. Por de pronto, se aprecia un firme interés por esta forma de muerte y una mayor tendencia suicida: si bien se mira, el motivo apenas asoma en los primeros poemarios (*Los retratos, Elsinore, Necrofilia y Scholia*), gana fuerza al compás de la nueva poética de «línea clara» inaugurada con *La caja de plata*, aunque con toda lógica decae y se trata de manera seria durante la etapa más dolorida del poeta (entre *Por fuertes y fronteras* y *Sin miedo ni esperanza*) para volver con ganas y la habitual socarronería desde *La vida en llamas*³³. En este sentido, el tratamiento jocoserio del suicidio acaso se pueda ver como un mecanismo de conjuración de la muerte que permite superar el doloroso tema de la amada exánime que tanto predomina en los primeros poemarios.

Si la muerte es uno de los temas mayores de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, al punto de sacarse de la manga en las reescrituras helénicas, el suicidio no conoce frontera alguna y se presta a una amplia horquilla de variaciones con ciertas constantes de interés: de las primeras referencias al paso se llega hasta la descripción pormenorizada de una historieta suicida («La pesa-

³³ Así, se da la razón al cambio de «poesía que dice palabras» a «poesía que dice cosas» (Julio Martínez Mesanza, «Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Zarza Rosa: revista de poesía*, 7, 1986, pp. 21-35, aquí p. 26), aunque hay que advertir la verdadera función de gozne de este poemario (Olay Valdés, «Volveremos a vernos», p. 19).

dilla») a juego con otra versión en miniatura («Bella durmiente»), se presenta en toda forma posible (del haiku al poema en prosa, con preferencia por esquemas con valor narrativo) y concede espacio para el elemento onírico y hasta maravilloso («Brujas suicidas»), con el aderezo de los habituales juegos intertextuales que pueden adquirir un valor modélico (las formas de muerte de von Kleist y los Zweig). Estos suicidios poéticos se combinan con todo tema a su alcance, con una descarada predilección por el amor más pasional (ese romanticismo feroz), para contemplarse siempre según una sabia estrategia de ironía y humor que permite contemplar las mayores desgracias con una mirada sonriente. Y es que la poesía cuenquista puede abrir todas las puertas a un mundo feliz «aunque nada haya dentro» (v. 18).

ADRIÁN J. SÁEZ

Università Ca' Foscari Venezia

