

## **EKPHRASIS AND SEDUCTION: IMAGES IN LUIS ALBERTO DE CUENCA'S POETRY**

**FACUNDO GIMÉNEZ**

ORCID.ORG/0000-0002-7768-7467

Universidad Nacional de Mar del Plata

Centro de Letras Hispanoamericanas

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

facugimenez@gmail.com

**Abstract:** *The following paper analyzes the link between image and poetic writing in the Spanish writer Luis Alberto de Cuenca's work (1950). The construction of a referential universe closely linked to the culture of the image (painting, cinema, cartoons, etc.) will be approached, firstly, from the old genre of ekphrasis that connects his poetry to a rhetorical tradition. Moreover, taking into account recent theoretical works on this notion (Spitzer 1968, Heffernan 1991a y 1991b, Claus Clüver 1997, Webb 2009, Mitchell 2009 y 2016, etc.), we will explore the semiotic implications of this encounter between image and poetry in Luis Alberto de Cuenca's poetic corpus. Finally, our work will suggest a process of seduction (Baudrillard 1981) as an interpretive possibility of this area of Luis Alberto de Cuenca's production.*

**KEYWORDS:** SPANISH POETRY; VISUAL ARTS; COMIC; GAZE; INTERMEDIALITY

**RECEPTION:** 30/06/2022

**ACCEPTANCE:** 19/09/2022

## ÉCFRASIS Y SEDUCCIÓN: LAS IMÁGENES EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

**FACUNDO GIMÉNEZ**

ORCID.ORG/0000-0002-7768-7467

Universidad Nacional de Mar del Plata

Centro de Letras Hispanoamericanas

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

facugimenez@gmail.com

**Resumen:** El siguiente texto analiza la relación entre imagen y escritura poética en la obra del escritor español Luis Alberto de Cuenca (1950). La construcción de un universo referencial estrechamente vinculado con la cultura de la imagen (la pintura, el cine, la historieta, etc.) será tratada, en principio, a partir del antiguo género de la écfrasis, que conecta su poesía con una tradición retórica fuertemente consolidada. A su vez, atendiendo a los recientes análisis teóricos en torno a esta noción (Spitzer, 1968; Heffernan, 1991a y 1991b; Clüver, 1997; Webb, 2009; Mitchell, 2009 y 2016, etc.), se indagará en torno a las implicancias semióticas de este encuentro entre imagen y poesía en el corpus poético luisalbertiano. Finalmente, este artículo postulará un proceso de seducción (Baudrillard, 1981) como posibilidad interpretativa de esta zona de la producción luisalbertiana.

**PALABRAS CLAVE:** POESÍA ESPAÑOLA; ARTES VISUALES; HISTORIETA; MIRADA; INTERMEDIALIDAD

**RECEPCIÓN:** 30/06/2022

**ACEPTACIÓN:** 19/09/2022

No sería arriesgado proponer que la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se encuentra signada por una ostensible inclinación hacia lo visual. Desde sus primeros libros –*Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978)–, el poeta madrileño supo presentar un sistema referencial heterodoxo en el que conviven una literatura culta, hermética y de conatos vanguardistas, con algunos otros elementos no precisamente literarios, entre los cuales despuntaban el cine, la historieta y la pintura. Esa mixtura culturalista fue leída, durante la década de 1970, en las coordenadas de la estética novísima, en sintonía de la denominada línea *coqueluche* que había descrito José María Castellet (1970). Sin embargo, cuando en la década de 1980 inicia un giro hacia la referencialidad, la claridad expositiva y un tono más conversador, su poesía no abandonará esa tendencia a mezclar literatura con imagen. Por el contrario, mientras Luis Alberto de Cuenca establecía con sus lectores un pacto mucho más amistoso, a partir de la publicación de *La caja de plata* (1985), esa maquinaria cultural que ensambla elementos, en apariencia, tan disímiles como la historieta de superhéroes y la épica griega o el cine *noir* y el alejandrismo, lejos de refrenarse, supo adecuarse, buscar nuevas maneras y expandirse de forma definitiva. Y es que esta poesía “libérrima” y “promiscua” (Mora, 2009: 45) siempre aspiró, en última instancia, a una democratización posmoderna de los consumos culturales (Letrán, 2005); por esa razón, en ella, categorías como la de lo bajo y lo alto, lo popular o masivo y lo culto se entrelazan, colisionan, se contaminan y, en el mejor de los casos, acaban produciendo risas en sus lectores. Sade y Barbarella, Humphrey Bogart y Píndaro, Darwin y Paul Naschy, la movida y los alejandrinos, el patio de *The Globe* y las gradas del Bernabéu, todos tienen su lugar en esta fiesta de imágenes hechas con palabras. La escritura luisalbertiana, precisamente, acaba encontrando en ese diálogo entre textos e imágenes un espacio enunciativo en el que las partes de la cultura no pueden ya pensarse como compartimentos estancos, con límites infranqueables y divisiones ortopédicas. Esa apertura intersemiótica del texto poético, que piensa a partir de imágenes una dicción poética, es precisamente aquella que conduce a sus lectores por un derrotero muchas veces inesperado.

La tesis sobre la preeminencia de la imagen en su poesía ha sido formulada en numerosas ocasiones por la crítica especializada (Arroyo Almaraz, 2012; Bagué Quílez, 2018 y 2021; Garcí, 2013; Gutiérrez Carbajo, 2013; Lanz, 1991; Letrán, 2005 y 2015; Sáez, 2018; Merino, 2013 y 2019; Suárez Martínez, 2010) y

puede verificarse, tanto en las diversas referencias al universo de las imágenes que presentan sus poemas, como también en cierto efecto de lectura que –tal como proponen Patricia Lucas y Raluca Ciortea– parece indicar que sus poemas “más que traernos a la cabeza una cita, lo que evocan es una imagen” (Ciortea y Lucas, 2014: 15). A su vez, la postulación de la línea clara –expresión historietística utilizada por el autor para designar la adopción de estilo expositivo neoclásico, silogístico, cotidiano y comunicador– parece ratificar este interés de su poesía por lo visual. Las imágenes, en este sentido, conforman en su obra un robusto sistema referencial que, además de recrear una tradición visual multiforme en la que se codean Gustave Doré, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean Baptiste, Hergé o Howard Hawks, le permite reflexionar sobre el arte, la cultura e inclusive sobre su propia producción poética. En esta dirección, Adrián Sáez, en un exhaustivo ensayo sobre la écfrasis en su poesía, concluye acertadamente:

[...] pese a no contar con ningún poemario concebido como pinacoteca verbal, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca se multiplican las referencias a artistas, cuadros y museos de principio a fin, con una gama espectacular de formas y funciones que finalmente conforman un catálogo particular, pero con las que no se busca la acumulación *imaginaria* como Malraux sino la evocación y la reflexión más abiertas. (Sáez, 2018: 291)

Efectivamente, la inclinación visual de Luis Alberto de Cuenca, lejos de organizar un mero ejercicio compilatorio, parece traccionar una dimensión evocativa que tensa palabra poética e imagen. El universo de lo visual, de esta forma, se instala como una avenida de doble vía: recuperada, desde afuera, a partir de la corporalidad de una tradición visual heterodoxa, y construida, por dentro, mediante una escritura que intenta reponer verbalmente una mirada. Prueba de ello es que, pese a que sus libros incluyen imágenes dentro de su armazón paratextual (generalmente ilustraciones o pinturas), sus textos poéticos se acogen a una estructura neoclasicista –por lo menos los que escribirá desde la década de 1980– en la que podremos adivinar menos una imagen que ciertas zonas geométricas de versos medidos, generalmente endecasílabos blancos o alejandrinos. En otras palabras, su escritura plantea la singular condición de aspirar a una dimensión visual, pero, al mismo tiempo, hacerlo estrictamente prescindiendo de imágenes, es decir, desde lo textual o sonoro.

Esta conexión que su poesía establece con un corpus visual no es novedosa. En efecto, la inclinación de Luis Alberto de Cuenca hacia las imágenes lo emparenta con una tradición tan remota como actual. En dicho marco –y como resulta esperable–, el arco de interpretaciones de la relación entre imagen y palabra poética resulta amplísimo, y va desde la afirmación de que la poesía –como pensaba Simónides de Ceos– “es pintura que habla y la pintura, poesía muda”, hasta la de Sussane Langer, para quien no existirían en estos encuentros “matrimonios felices, solo violaciones exitosas” (Langer, 1957: 86),<sup>1</sup> es decir, una disputa y una imposición de una sobre otra (Mitchell, 2016; Pimentel, 2003). Históricamente, esta tradición se remonta a cierta zona común en la antigüedad grecorromana, que se inclinó por el concepto de *artes hermanas* para referirse a la conexión entre la escritura poética y la pintura. La idea de esta fraternidad se regía, en principio, por la capacidad de ambas para representar la realidad, pero acababa infiriendo la compatibilidad e intercambiabilidad de ambas artes.

Las diversas modelizaciones que ofrece esta perspectiva animan una serie de teorizaciones, entre las cuales se destaca, particularmente, la vertida por Horacio, quien, en su célebre *Epístola a los Pisones*, acuña el tópico “*ut pictura poeisis*”. El cual gozó de cierta popularidad, tanto en la poesía como en la pintura, durante la antigüedad clásica, y fue recuperado, con perceptible regularidad, en el transcurso del Renacimiento y el Barroco.<sup>2</sup> Es en el Renacimiento cuando, en esta sintonía, pensadores como Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci proponen la dinámica del *paragone*, con la que se designa

<sup>1</sup> Langer, en *Problems of Art* (1957), denuncia las “falsas analogías” (“*deceptive analogies*”) que, por momentos, encarnaron las relaciones entre diversas artes. Ahí escribe: “El principio de asimilación sucede de ciertas formas. La música, por lo general, incorpora palabras y acciones para crear opera, oratorio o canciones; la danza comúnmente asimila a la música. Sin embargo, esto no es una regla sencilla. A veces un poema también puede incorporar música, o inclusive danza; la poesía dramática, normalmente incorpora ambas. Nunca he conocido música que incorpore la danza, aunque podría suceder. Lo único que se puede afirmar es que cada obra tiene su dimensión primaria, conformando esas asimilaciones una dimensión secundaria. No hay matrimonios felices en el arte – solo violaciones exitosas” (Langer, 1957: 85-86; traducción propia).

<sup>2</sup> Existen algunos estudios que se encargan particularmente del caso español durante el periodo. Me refiero, por ejemplo, al libro *Écfrasis: visión y escritura* (2014), de Jesús Ponce Cárdenas, o a *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (1979), de Emilie Bergmann, por mencionar dos casos destacados de una bibliografía ciertamente extensa.

una “guerra de signos” que disputan en torno a conceptos como *naturaliza*, *verdad*, *realidad* y *espíritu humano* (Mitchell, 2016: 71). La afirmación del tópico horaciano y la tradición del *paragone* contribuyeron a la creación de una suerte de lugar común, problematizado hasta el siglo XVIII, cuando Gotthold Ephraim Lessing publica *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766). Fue el crítico alemán quien propuso una suerte de compartimentación semiótica de la imagen y las palabras, así como una posibilidad que encuentro ilusoria o poética entre ambas.<sup>3</sup>

Durante los siglos XX y XXI, con la consolidación de un entorno semiótico fuertemente asentado en la imagen, se dio una recalibración en este vínculo entre lo verbal y lo visual. Lo anterior, en sintonía con ciertos estudios relacionados con la comunicación de masas que, de la mano de Marshall McLuhan, comenzaron a interesarse en la interrelación entre mensaje y medio, surgió el marbete de *intermedialidad* o inclusive el de *transposición intermedial*.<sup>4</sup> La intermedialidad ponía de relieve la aparición

<sup>3</sup> Las conclusiones de Lessing podrían resumirse –muy esquemáticamente– en una diferencia entre espacio y tiempo. El espacio refiere a la pintura, a la escultura y a la imagen; en él se despliega la yuxtaposición, la simultaneidad, la duración constante, el juego de los cuerpos quietos, suspendidos en una virtualidad del pasado y otra del futuro, a partir de la cual el espectador debe recomponer una dinámica. Y el tiempo –ámbito de la poesía– avanza en una sucesión, despliega una duración completa, no simultánea, y logra recomponer lo que en la pintura es virtualidad. Es también el dominio de los sonidos y no de la gestualidad. Pese a esta diferencia, a estos límites, Lessing reconoce una instancia en la que las dos artes parecen encontrarse. Ese espacio, que reconoce como enteramente poético, no está dado por la descripción, sino más bien por la capacidad del lenguaje poético de “hacer tan vivas las ideas que despierta en nosotros, que nos figuremos, en nuestro entusiasmo, sentir de primer momento las verdaderas impresiones de los objetos mismos” (2000 [1766]: XVII-159). Esa ilusión produce un olvido de la diferencia del medio, un cese en la conciencia de sus límites.

<sup>4</sup> Peter Wagner propone que el problema de la relación entre las imágenes y las palabras debería ser analizado a partir de la noción de *intermedialidad*, la cual, en sus palabras, sería “una subdivisión dentro de la intertextualidad” (1996). El autor alemán –partiendo de los trabajos de Norman Bryson– afirma que las imágenes no pueden ser “leídas” como textos. Es decir, si bien uno se puede llegar a sentir tentado a creer que pueden pensarse las unas en términos de los otros, la intertextualidad que poseen las imágenes dista de ser igual a aquella presente en los textos. A diferencia de estos últimos –continúa, Wagner–, las imágenes poseen un cuerpo (*embodiment*) que acaba enfrentando materia e información, distancia que opondrá una resistencia al mero proceso intertextual. Ello ha llevado a numerosos autores a sostener que la noción de *intermedialidad* es más adecuada que la de *écfrasis* para referirse a la relación entre imágenes y textos, en la medida en que, a diferencia de la primera, que antepone la existencia, real o ficticia, de un objeto visual, la última pone en la superficie la

de una serie de objetos novedosos para los cuales la écfrasis –en su comprensión tradicional– resultaba insuficiente. Sin embargo, lejos de operarse un reemplazo de un concepto por otro, écfrasis e intermedialidad han sabido convivir en el campo científico. Ello se debe, principalmente, al impulso dado por nuevos estudios que han revitalizado los alcances y la operatividad de la écfrasis, la cual, de esta forma, ha sobrepasado los límites del mero ejercicio retórico. En esta dirección, diversas aproximaciones, entre las que se destacan las de Thomas Mitchell (2009), James Heffernan (1991b), Leo Spitzer (1968), Claus Clüver (1997) y Ruth Webb (2009), han logrado devolverle a este término milenario una potencia metodológica apta para analizar producciones culturales actuales. De todas formas y más allá de este ligerísimo *racconto*, resulta importante destacar la importancia que adopta la relación entre el orden de lo discursivo y los diversos regímenes de lo visual, en una sociedad contemporánea –y España no es una excepción– que desde hace décadas se autocomprende a partir de alegorías cuyo eje es la gestión de las imágenes.

Precisamente, en atención al extenso recorrido de esta relación entre imagen y palabra, y a la complejidad semiótica que trae aparejada, he decidido organizar este análisis en tres partes. En la primera, trataré la relación de la poesía de Luis Alberto de Cuenca con el género tradicional de la écfrasis. En ese apartado no sólo desandaré una extensa tradición retórica cuyos inicios son milenarios, sino que, además, observaré qué implica para nuestro autor inscribirse en el mencionado género. Luego, en una segunda parte, desarrollaré una comprensión más amplia de la écfrasis que se servirá de los últimos

---

discrepancia entre ambos medios y sus respectivas representaciones (Cisneros, 2007; Mariniello, 2009). En otras palabras, quienes proponen reemplazar el término *écfrasis* por el de *intermedialidad* sostienen que el primero posee una marca de exterioridad y de anterioridad que el objeto descrito transfiere a las imágenes verbales. Así, tal como sostiene Silvestra Mariniello, “la intermedialidad habita una temporalidad compleja donde muchos medios están copresentes de manera anacrónica” (2009: 67), pero, a diferencia de la écfrasis, se encuentra en la resistencia a los compartimientos y oposiciones entre las disciplinas, las artes y los campos del saber, y constituye una crítica de la representación, el concepto y la práctica que sostiene, en simultaneidad, la modernidad. Ello porque la problemática de la representación implica, en cuanto tal, la transparencia de la técnica y la tecnología: “Las representaciones discursivas del mundo presuponen una concepción del lenguaje en tanto construcción, separada de la existente” (Mariniello, 2009: 69). La intermedialidad, en cambio, insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia, la diferencia.

desarrollos teóricos elaborados en torno a esta problemática durante el siglo xx y lo que va del xxi. En esta dirección, indagaré en la écfrasis como un motor reflexivo en el que disputan dos alteridades semióticas y cuyas implicancias, lejos de sostener una disminución de un cuerpo semiótico en otro, tienen un efecto multiplicador. Por último, propondré la noción de *seducción* como una posibilidad interpretativa para la relación entre imagen y poesía luisalbertiana.

## LUIS ALBERTO DE CUENCA Y EL GÉNERO POÉTICO DE LA ÉCFRASIS

Probablemente, el punto de inicio más apropiado para analizar la relación de la poesía de Luis Alberto de Cuenca y las imágenes sea la detección del antiguo motivo de la écfrasis en su obra. Respecto a este término (*ek*, “afuera” y *phrasein*, “decir, declamar, pronunciar”), es necesario indicar que se trata de un dispositivo poético y retórico, así como de un género literario, cuya primera aparición fue atribuida, en el siglo I a. C., a Dionisio de Halicarnaso, y que rápidamente se extendió como un ejercicio escolar de retórica. Las primeras teorizaciones hechas sobre él se encuentran en Hermógenes de Tarso (siglo II), dentro de *Ecphrasis Progymnasmata*, donde se le define como la “descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos” (Webb, 2009). El recorrido histórico del género de la écfrasis es evidentemente extensísimo y prácticamente innumerables son los autores que le han dedicado composiciones poéticas. Luis Alberto de Cuenca, gran conocedor de la cultura helénica –momento de gran popularidad del género–, parece conocerlo de primera mano. En esta dirección, diversos críticos han señalado la insistente presencia de textos poéticos luisalbertianos dedicados a diversas artes plásticas (Arroyo Almaraz, 2012; Bagué Quílez, 2018 y 2021; Garcí, 2013; Gutiérrez Carbajo, 2013; Letrán, 2015; Ponce Cárdenas, 2017; Sáez, 2018; Merino, 2013 y 2019; Suárez Martínez, 2010). Se trata, en algunos casos, de meras menciones y, en otros, de poemas ecfrásticos de factura –en mayor o menor medida– tradicional. En una lista que no pretende ser exhaustiva, podríamos mencionar los siguientes ejemplos: “Angélica en la isla del llanto”, de *Elsinore* (2017 [1972]: 145), que, tal como explica en detalle Jesús Ponce Cárdenas, remite –vía *contaminatio* literaria– al cuadro *Roger délivrant Angélique* (1819), de Jean-Auguste-Dominique Ingres (2017: 22); “Las tres hermanas. Palma il Vecchio” (2017: 165), también de *Elsinore*, que lleva al óleo sobre tabla *Le tre sorelle* (1520), de Jacopo Negretti, o “El caballero, la muerte y el diablo.



Albrecht Dürer”, inspirado en el grabado de *Ritter. Tod ind Teufel* (1513), de Durero, redactado en *Elsinore* (2017a: 219) y reescrito en *Por fuertes y fronteras* (2021a: 169); “Gustav Klimt: *Dánae*”, que recupera el óleo sobre lienzo de Gustav Klimt, titulado *Dánae* (1907), en *Scholia* (2017a: 283); “La Venus de Willendorf”, dedicado a la célebre estatuilla del periodo paleolítico, que podemos encontrar en *El hacha y la rosa* (2020a: 103); de *Sin miedo ni esperanza* (2021b), podemos mencionar “La sirenita” (2021b: 137), en la que aparece una mención a *La nascita di Venere* (1486), de Sandro Boticelli, o el tríptico de “Susana y los viejos” (2021b: 157), que remite a *Suzanne au bain* (1704), de Jean-Baptiste Santerre, así como “El cuervo”, de *El reino blanco* (2010: 133), el cual alude a un grabado de Gustave Doré.

En principio, puede pensarse que el motivo efrástico se inscribe en una zona de la producción del poeta de carácter abiertamente clasicista (Suárez Martínez, 2010), incluido como una posibilidad retórica más, no muy distinta de las elegías, canciones, epitafios, etc. Más allá de esa razonable hipótesis, esta búsqueda de un horizonte semiótico diverso implica, a su vez, una instancia que excede la mera alusión tradicional, pues, en efecto, el entrecruzamiento, tan insistente, entre el universo verbal del poema y el universo referencial de la imagen acaban por instaurar una forma de mirada que se producirá precisamente en el poema. El crítico argentino Jorge Monteleone señala, en un artículo titulado “Mirada e imaginario poético”, un punto clave para comprender la singularidad de este diálogo con las imágenes que inicia una y otra vez Luis Alberto de Cuenca. Para Monteleone, lejos de ofrecerse de forma no conflictiva, “la mirada se establece en ese espacio de inadecuación entre el discurso y lo visible, entre el sentido de lo visto y su propio desborde, o para decirlo con una noción cinematográfica, la mirada también obra en el ‘fuera de campo’ de la percepción” (2004: 33).<sup>5</sup> De este modo, ese gesto

<sup>5</sup> La noción de *mirada*, desde esta perspectiva –que abreva del psicoanálisis de Freud y Lacan, así como de la fenomenología existencialista de Maurice Merleu-Ponty y Jean Paul Sartre–, desdubla un fenómeno doble. Por un lado, se constituye en una fuente de sentido del mundo, en la medida en que despliega una red de visibilidad en la que el sujeto se constituye también en objeto de la mirada del otro. Por otro, el tratamiento del mundo visible que propone la mirada se vehiculiza captando sus objetos, como objetos de deseo; en otras palabras, la mirada, lejos de comprender una lógica de captura, somete a los objetos visuales al desborde de una carencia que les es exterior a ellos. Esto último se vuelve evidente si observamos un fenómeno como el de la *pulsión de ver*, que Freud

de apropiación del “otro visual” (Scott, 1991: 302) implica, en principio, un desacople, una intromisión de lo verbal que, en su acercamiento, en lugar de inscribirse en lo visual, constata su ausencia. Es que, efectivamente, en estos ejercicios, hay una dimensión expansiva que, si bien respeta la tradición ecfrástica —la de la descripción—, a partir de ese movimiento, acaba encontrando una zona donde la escritura se moviliza: nos enseña a mirar desde la palabra y, al mismo tiempo, aprende de la mirada a autoperibirse.

Ello se vuelve evidente si observamos la reflexión de Luis Alberto de Cuenca en torno a las implicancias del género. Así lo apreciamos en un texto escrito junto a Miguel Ángel Elvira, dedicado tanto a *Las imágenes* de Filóstrato el joven y Filóstrato el viejo, como a *Las descripciones* de Calístrato. En el volumen que, sugerentemente, titulan como *Voyeurs del arte grecorromano*, la mirada, por un lado, se sexualiza (a partir de la mención de la parafilia del voyeurismo) y, por otro, acaba describiendo menos una relación con la imagen, en su producción, que con la propia escritura:

Ningún lector puede olvidar que estos *voyeurs* de la Segunda Sofística se preocupan fundamentalmente de la forma en que escriben sus descripciones, no de los objetos descritos. Por extraño que pueda parecernos su método, el lector debe recordar que lo que pretende el sofista es subrayar las emociones y sentimientos que caracterizan el tema objeto del cuadro, y que su *voyeurisme* es todo lo que se quiera menos complacencia en volúmenes, formas, pinceladas, texturas, luces y sombras. *Voyeurisme* de sentimientos sería acaso el término adecuado, y de unos sentimientos fácilmente reducibles a fórmulas retóricas, a veces muy “sofisticadas”. (Cuenca y Elvira, 2019: 20)

A partir de este breve recorte y reversionando el célebre *dictum* lacaniano, me veo tentado a indicar que, para Luis Alberto de Cuenca, entre imagen y

---

introduce en *Tres ensayos sobre la teoría sexual* de 1905, y que posteriormente desarrolla Lacan, bajo el rótulo de *pulsión escópica*, según la cual, en esa transacción imaginaria, no sólo se percibe lo que es, sino también “lo que falta”: lo ausente e, incluso, lo oculto (Monteleone 2004). El fenómeno doble que describe Jorge Monteleone opera bajo la fascinación de una mirada que, por un lado, funda el mundo de lo visible, pero que, por otro, indica una carencia o falta que le es constitutiva. Sobre esa privación —que no es sino la resistencia de lo real a ser capturado—, progresará una perspectiva fantaseada que sólo podrá imaginar los objetos.

palabra “no hay relación”. El voyeurismo textual se desentiende del cuerpo de las imágenes y comienza un recorrido que lo arremolina dentro de su estructura semiótica. El texto poético genera, retóricamente, una mirada; mirar implica—desde la postura luisalbertiana— olvidar “volúmenes, formas, pinceladas, texturas, luces y sombras” (Cuenca y Elvira, 2019: 20) y engranar una sofisticada maquinaria retórica que la supla. Este “*vouyerisme*” textual consistiría, entonces, en desarrollar las condiciones de lo visual en la letra, inclusive con el costo de despojarse de lo estrictamente visual. Ello evidentemente nos lleva a reflexionar sobre una dimensión un tanto más amplia de la écfrasis que vendría a designar, además de un género poético, una forma de elaboración de lo visual en el texto.

### LA ÉCFRASIS COMO ESCRITURA DE LO VISUAL

Generalmente, la crítica está de acuerdo en que la palabra *écfrasis* es definida de distintas maneras y utilizada también de formas diversas, y en que esa definición, por lo general, depende de la argumentación que los ensayos despliegan. En las últimas décadas, diferentes autores se han acercado al problema de la relación entre imágenes y palabras a partir de esta noción, reformulada en numerosas ocasiones. Leo Spitzer, en este sentido, es uno de los precursores de esta reformulación. Su ensayo sobre “Ode on a Grecian Urn”, de John Keats, publicado en 1955, definía la écfrasis como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultural” (Spitzer, 1968: 72), lo que ampliaba la definición tradicional del término y habilitaba el estudio de un nuevo fenómeno literario, diverso de la antigua écfrasis e, inclusive, de la mera descripción (Webb, 2009: 16-17). A partir de entonces, la definición de écfrasis ha ampliado su campo de acción a partir de la noción de *representación*, como en los casos de James Heffernan (1991b: 297) y de Thomas Mitchell (2009: 151-52)<sup>6</sup> o, desde la perspectiva de Claus Clüver, se ha habilitado inclusive el

<sup>6</sup> James Heffernan propone la idea de una “representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1991a: 297) y Thomas Mitchell, en la misma sintonía, habla de una “representación verbal de una representación gráfica” (Mitchell, 2009: 151-52). El libro de Heffernan *Museum of words* propone un recorrido literario de la écfrasis que va desde la antigüedad hasta el siglo xx y, por lo tanto, recupera para esta noción una flexibilidad que le permite tratar el problema de lo visual desde diversas perspectivas (Heffernan, 1991b). En cuanto a los libros *Iconología y Teoría de la imagen* de Thomas Mitchell, el problema de la écfrasis se encuentra vinculada a lo que podríamos

ingreso de relaciones con objetos no necesariamente contruidos a partir de ese parámetro (Clüver, 1997: 35-36), lo que incluiría objetos problemáticos como el arte abstracto, la arquitectura o la danza no narrativa. En todo caso, parece haber un acuerdo en que los textos de las écfrasis no son necesariamente literarios y en que los objetos de las écfrasis no son estrictamente obras de arte pictóricas.<sup>7</sup> Por lo tanto, la écfrasis obliga a incorporar objetos diversos a los que podríamos llamar museísticamente “artísticos”, así como también a calibrar un dispositivo retórico que ya no puede circunscribirse a la mera descripción. Por el contrario, esta nueva disposición del término, evidentemente, parece adherirse a una comprensión de las dinámicas que entablan los textos cuando –por ponerlo en palabras de Thomas Mitchell– intentan “hacernos mirar”. Esta perspectiva, sin lugar a dudas, resulta relevante no sólo cuando observamos el uso que hace Luis Alberto de Cuenca de las imágenes en poemas estrictamente ecfrásticos –como observamos en el apartado anterior–, sino, además, cuando advertimos la importancia que adopta la mirada en sus textos. No deja de llamar la atención cómo esta dimensión visual de su poesía, de manera paradójica, prescinde de formas tradicionalmente vinculadas a la relación entre imágenes y poesía, como, por ejemplo, el caligrama. Por esta razón, resulta importante reflexionar en torno a cómo las palabras pueden citar los objetos visuales.

En esta dirección, Gilles Deleuze, recuperando el célebre análisis de las *Meninas* de Velázquez, hecho por Michel Foucault, observa un aspecto que resulta pertinente recuperar. En la relación entre lo visible y lo enunciable, para el filósofo francés, existe un binarismo que, por un lado, afirma una irreductible

---

llamar una “opacidad” de los medios de representación, que, tal como lo demuestra su minucioso trabajo sobre la obra de William Blake, implica la desaparición de una materialidad exclusivamente visual o verbal. En este último sentido, es evidente que el acercamiento de la imagen al texto activa una dimensión autorreflexiva sobre la propia materialidad de cada régimen semiótico, al mismo tiempo que una compleja interrelación entre ambos, que va desde la separación más pronunciada (“imagen/texto”), pasando por formas relacionales (“imagen-texto”), hasta llegar a formas compuestas o sintéticas (“Imagentexto”) (Mitchell, 2009 y 2016).

<sup>7</sup> Peter Wagner propone, por su parte, una dimensión ciertamente paradójica de la écfrasis, a la que comprende bajo una figura de dos rostros posibles. “La écfrasis”, explica, “tiene una presentación jánica: como una de las formas de la mimesis, escenifica una actuación paradójica, prometiendo dar voz a la presuntamente silenciosa imagen inclusive mientras amenaza con neutralizar su poder a partir de su transformación e inscripción en lo textual” (Wagner, 1996: 13).

heterogeneidad de las dos formas, y, por otro, presenta una actividad de captura mutua, una insistencia por acercarse y volverse recíprocas. No hay homología, ni forma común entre el *ver* y el *hablar*, y, sin embargo, estas dos naturalezas irreductibles se insinúan la una en la otra: “los enunciados y las visibilidades se enlazan directamente como luchadores, se fuerzan o se capturan” (Deleuze, 1987: 95).

Este movimiento de repulsión y atracción, captura y evanescencia, a su vez, ha sido detectado con notable precisión por el teórico de la imagen Thomas Mitchell, quien, al analizar el motivo efrástico en la poesía, describe tres momentos (2009: 137-148). El primero es el de la *indiferencia efrástica*, que nace de la percepción común de que la écfrasis es imposible. Las palabras –nos dirá Mitchell– pueden citar, pero nunca lograrán llegar a ver su objeto. La segunda fase, paradójicamente, entraña una *esperanza efrástica*, a partir de la cual la imposibilidad antes descrita se supera con la imaginación o la metáfora, cuando descubrimos que existe un “sentido” en el que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido: “hacernos ver”. Si la écfrasis enfrenta a los textos con sus “otros” semióticos, la esperanza efrástica se muestra como el intento de superación de la alteridad. Una vez que entra en juego el deseo de superar la “imposibilidad” de la écfrasis, las posibilidades y expectativas puestas en la representación verbal de las representaciones visuales se vuelven casi interminables. Sin embargo, éste es el momento en el que ocurre la tercera fase, la del *miedo efrástico*. Este momento de resistencia o contradeseo tiene lugar cuando sentimos que la diferencia entre la representación visual y la verbal corre el riesgo de desplomarse y que el deseo imaginario y figurativo de écfrasis podría hacerse real y literal: es decir, si la écfrasis revelara su objeto, perdería sentido como producción verbal. Por esta razón, éste es el momento en el que la diferencia entre la mediación verbal y la visual se vuelve un imperativo moral y estético, en lugar de (como sucedía en la primera fase) un hecho natural del que podemos depender. De esta forma, la imagen efrástica se presentaría como una especie de “agujero negro” inabarcable e irrepresentable en la estructura verbal, ausente por completo de ésta, pero dándole forma y afectándola de manera fundamental. La imposibilidad de hacer ver –en un sentido literal– niega su objeto, pero, al mismo tiempo, habilita la condición necesaria a partir de la cual irrumpe la voz.

En su poesía, este devenir en objeto de la mirada resulta ciertamente evidente si observamos algunas titulaciones de libros o secciones que buscan

poner en escena una materialidad del libro como objeto, como es el caso de sus libros *Cuaderno de vacaciones* (2014) y *Bloc de otoño* (2018), el de la sección “Álbum de recortes” (2020a:109) o el del poema “Memorabilia” (2020a:129).<sup>8</sup> Al mismo tiempo, secciones como “Viñetas” (2020b: 91) o “Carteles de cine” (2006b: 25) habilitan un pacto de lectura ambiguo, en el que los textos contenidos por ambas secciones se ofrecen menos a un lector que a un espectador. Este pacto, a su vez, aparece en la constitución de diversos textos que hacen de la imitación del montaje cinematográfico o historietístico un mecanismo textual, como sucede en el caso del poema “Visión de agosto”, en el que la voz poética narra un sueño a partir de la sucesión de planos:

Las mórbidas visiones del verano gallego.  
 En una de ellas, la más nítida de todas,  
 consigo liberarme por fin de los grilletos  
 que me ataban al banco de los remeros, y  
 surjo de la penumbra y le arrebató el látigo  
 al cómitre, que no se espera mi embestida,  
 y grito como un loco: “¡Se acabó el cautiverio!  
 ¡Galeotes, a mí! ¡La nave es nuestra, amigos!”  
 En el plano siguiente, un juez dicta sentencia  
 ante un público hostil. El silencio se puede

<sup>8</sup> Evidentes en este punto, deben indicarse las recurrentes descripciones de libros que aparecen en sus poemas. Me refiero a la mención de diversos volúmenes dispuestos a partir de lo que él llama *bibliofilia* (2014: 49), como disparadores de una reflexión o como meros artículos de un espacio interior. En un homenaje homónimo del poema “El cuervo”, por ejemplo, podemos leer: “(...) Muy solo, muy cansado, hecho polvo, / sin ganas de vivir, paseando la mirada / sobre un libro de Dover con *The Raven* de Poe. / Un libro que incluía las estremecedoras, / formidables, siniestras, locas ilustraciones / de Gustavo Doré, y que justificaba / por eso su existencia, porque era una edición / vulgar, sin interés, de esas que sobreamundan / en los expositores de los Vips. (Recordé / haber leído también la traducción francesa, / hecha por Mallarmé, del poema de Poe, / y fui en su busca. Nada. Ni rastro de ese libro / lo había extraviado para siempre jamás.) / Tuve que conformarme con la edición de Dover / y sus extraordinarias estampas de Doré. / Fui pasando las páginas como si aquello fuese / un incunable...” (2010: 133-135). Ediciones *princeps*, libros autografiados o las diversas ediciones de un mismo título parecen dar cuenta de una preocupación por el libro como objeto concreto, que será comparada con el fetichismo en una de las seguidillas que integran el libro *El reino blanco*: “Son tus pies sin zapatos / como una *princeps* / sin cubiertas; no valen / lo que tú dices. / Pero con ellos / -altos, negros, de aguja- / No tienen precio” (2010: 88).

cortar con un cuchillo cuando dice: “Culpable”.  
 Una mujer, llorando, se dirige a la puerta  
 de la sala. Hay murmullos, cada vez más intensos,  
 que anuncian rebeldía. Un ujier me conduce  
 a una celda cercana, donde siempre es de noche.  
 Los párpados me pesan. El sueño me domina.  
 Otro plano: las damas a las que una vez quise  
 se dan cita en las sombras, después de haber tirado  
 sus almas al vacío. Llevan vestidos negros  
 como la muerte. Están terriblemente pálidas.  
 De su conversación sólo llegan a mí  
 frases aisladas: “Nunca me quiso de verdad”,  
 “Vampirizó mi alma”, “Malgastó mi belleza”,  
 “Me arrojó por la borda”, “Fundió mis ilusiones”  
 “Deshizo mi esperanza”, “Me sumió en la locura”.  
 Último plano: un niño partiéndose de risa  
 en el pasado, en el presente, en el futuro. (2021b: 145-146)

La sucesión de planos que explicita el poema parece parodiar el montaje cinematográfico de un filme surrealista. La aparición de la figura del plano es una estrategia textual sutil que le posibilita a la voz poética la recuperación de cierto imaginario onírico –en particular, de lo que podríamos llamar *la sintaxis del sueño*–, sin por ello someterse a la retórica de la escritura surrealista. A su vez, la aparición de este mecanismo posibilita que el poema devenga en una suerte de pantalla o cine que puede hacer ver al lector. En otras palabras, lo que hace el texto luisalbertiano es poner en escena una mirada y, mediante esta puesta en abismo, desentrañar su propio carácter como dispositivo visible. El poema, de esta forma, no sólo produce la ilusión efrástica de un objeto determinado, sino que, además, se involucra a sí mismo como objeto de visión.

Esta insistencia sobre la capacidad de montaje del texto, en términos visuales, puede observarse en una serie de epigramas que aparecen en diversos libros del poeta madrileño y que tienen como característica más evidente la repetición de un patrón estrófico particular. Nos referimos a “Serie negra” (2018: 57-75), “El enemigo oculto” (2021: 213-237) y, parcialmente, “Amor indestructible” (2014: 119-134), secciones todas ellas en las que Luis Alberto de Cuenca ensaya un tipo textual idéntico. La repetición de un patrón estrófico regular

en estas secciones –se trata de poemas de nueve versos endecasílabos– parece favorecer la comprensión de cada texto como una unidad de montaje, es decir, como pequeños “cuadros cinematográficos”, como los calificará Juan José Lanz (Cuenca, 2006a: 181), que avanzan sobre una cinta narrativa y temática. El primero en aparecer, “Serie negra”, desarrolla un argumento policial *noir*, y el segundo y el tercero, “El enemigo oculto” y “Amor indestructible”, respectivamente, proponen una trama amorosa; en los tres casos, la asociación de estas unidades se ofrece al lector bajo la forma de un relato sostenido, unas veces, por un eje temático, otras por la continuidad narrativa o por la persistencia de un elenco de personajes. Cada poema, devenido en cuadro o fotograma, se resignifica en el conjunto; el ordenamiento de cada una de sus piezas y el avance de la lectura imitan el montaje del texto poético. La recuperación de esa lógica favorece una ilusión de compatibilidad entre la operación de lectura y la de mirada, que diluye la especificidad de la práctica lectora en una dimensión narrativa, en cierta forma, independiente de sus soportes.

### LA IMAGEN Y LA PALABRA: UNA POSIBLE SEDUCCIÓN

Como ya se anticipó, las diversas aproximaciones de la poesía luisalbertiana a la imagen tienden a neutralizar la diferencia semiótica de esta última, lo que fuerza una reducción del universo de lo visual a una serie de recursos que intentan emular sus efectos dentro del texto. Esta lectura textualista –en la que la otredad de la imagen aparece, de alguna manera, silenciada– no puede, sin embargo, ocultar una suerte de seducción que une operaciones como las de *mirar* o *leer*, y que, al mismo tiempo, entrelaza cuerpos textuales y cuerpos visuales en una articulación que los expone a su diferencia, a la ilusión de su encuentro y a un equilibrio muchas veces tambaleante. Me refiero al término *seducción*, en el sentido que le otorgara Jean Baudrillard, es decir, el de “una repentina reversibilidad o absorción en sus propios signos” que amenaza a todo discurso (1981: 8). Esta noción implica una artificiosidad –súgnica y ritual– que chantajea la naturaleza de lo verbal y lo visible, y pone en riesgo su producción coherente de sentido: nos hace ver lo que pronunciamos y escribir lo que vemos.<sup>9</sup> En esta dirección,

<sup>9</sup> En su libro *De la seducción*, Jean Baudrillard explica la utilización de este término como una suerte de contraproducción artificial que los sistemas de producción de sentido intentan –muchas veces



lo que resulta llamativo del acercamiento luisalbertiano a las imágenes es que, pese a que sea innegable, al mismo tiempo, su modalidad de aparición en el texto parece operar como marco, como un intruso ecrástico, paratextualmente, es decir, desde afuera. El texto luisalbertiano, de esta forma, está estrictamente separado de la imagen: las fotografías, las pinturas, las historietas aparecen sólo en los paratextos, cubiertas, inscripciones al borde de la página.

Alejado ostensiblemente de experiencias poéticas como las de la poesía visual, que exploran las posibilidades materiales de la página y de la grafía o comprenden el poema como espacio concreto, la poesía de De Cuenca, por el contrario, apela a lo que podríamos llamar *el oído*. El uso casi exclusivo de moldes estróficos tradicionales –en particular, de aquellas vertidas en endecasílabo blanco– y la frecuente aparición de poemas con rima imponen un criterio auditivo. Lo que resulta paradójico es que, pese a tratarse de una poesía que invita a ver, lo hace de manera ajena a lo visual, es decir, a base de negárselo a sí misma en su proceso creativo. ¿Cómo entender este acercamiento cauteloso de lo auditivo a lo visual? ¿Cómo es posible que la poesía de Luis Alberto de Cuenca nos haga oír las imágenes? El poema “Imágenes”, que cierra el poemario *Sin miedo ni esperanza* (2002), parece exponer este problema de forma clara:

Imágenes, imágenes, imágenes.  
 Idílicas, obscenas, horrorosas.  
 Más veloces que el viento, más heroicas  
 que una canción de gesta, más estúpidas  
 que el dolor, la piedad y la traición,  
 más lentas que la espina que atraviesa  
 el corazón del pájaro, más locas  
 que el amor, más sutiles que el deseo.  
 Conmigo vais y moriréis conmigo. (2021b: 94)

---

sin éxito– desarticular o, al menos, neutralizar: “La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio –nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual. Por ello todos los grandes sistemas de producción y de interpretación no han cesado de excluirla del campo conceptual– afortunadamente para ella, pues desde el exterior, desde el fondo de este desamparo continúa atormentándolos y amenazándolos de hundimiento” (1981: 7).

La triple repetición de la palabra *imágenes* con la que se abre el texto monopoliza todo el ancho del verso, como si en esa reiteración se pudieran reponer las yuxtaposiciones de un montaje visual. “Imágenes, Imágenes, imágenes”: insiste como si corriera la cinta de celuloide o como si articulara la plana de una historieta. Esta búsqueda de lo visual –envuelta en el aura repetitiva de un mantra o de una invocación ritual– afirma paradójicamente, desde la construcción lingüística, su carácter sucesivo. Al mismo tiempo, la perfecta construcción de un endecasílabo, en su intento por acercarse a lo visual, ratifica el primado de lo sonoro. Esta insistencia, además, se corresponde con la proliferación anafórica de estructuras comparativas, lo cual parece dar cuenta de la ineficacia de lo verbal, que otra vez se aglutina, se encadena, en otras palabras, dura, para dar cuenta, de manera paradójica, del carácter instantáneo de las imágenes. La actividad de mostrar o de ver, así, se daría sólo bajo la forma de un repliegue de lo sonoro. En este punto, el hipotexto al que remite la repetición inicial adquiere una dimensión ciertamente importante. La repetición luisalbertiana remite –y trastoca– un célebre verso shakespeariano, aquel que repite Hamlet cuando Polonio le pregunta qué está leyendo:

*Polonius.* What do you read, my lord?

*Hamlet.* Words, words, words.

*Polonius.* What is the matter, my lord?

*Hamlet.* Between who?

*Polonius.* I mean, the matter that you read, my lord. (1951: Acto II, escena II: 1294-1299)

En la tragedia de *Hamlet*, la repetición de la palabra *words* apela a la vaguedad, vacuidad o sinsentido de lo que, en ese momento, está leyendo el príncipe danés. Ahora bien, la imitación del verso shakespeariano –una reescritura que imita, al menos, la sintaxis– implica, en el caso de Luis Alberto de Cuenca, en principio, la recuperación de un doblez verbal en el que la dimensión de lo visual se pliega. En este último sentido, las “imágenes” luisalbertianas, son, al mismo tiempo, “palabras”: una sintaxis con una historia, es decir, con una tradición. Sin embargo, en este doblez verbal despunta una condición que podríamos llamar de una suplementariedad o exterioridad que, en determinado punto, funda dicha escritura. Las imágenes saturan el hipotexto, lo trastocan, lo vuelven insuficiente: lo transforman aun más en

“palabras, palabras, palabras”. Así, lo que en principio fueran adjetivos (“Idílicas, obscenas, horrorosas”), inmediatamente se transformen en estructuras comparativas que, sin embargo, apelan a un universo fuertemente codificado por la tradición escrita (“Más veloces que el viento”). De allí, además, el hecho de que esas imágenes no tengan más materialidad ni referencia que la palabra poética, la cual, por otra parte, no puede restituir las más que como duración y como ausencia. De esta forma, la invitación del poema a las imágenes les sobreimprime un universo simbólico que les resulta perfectamente ajeno y que construye una fenomenología sustentada en la percepción del sujeto, observación verificada hacia el final en la repetición del pronombre personal *conmigo*.<sup>10</sup> Si –como sostiene Thomas Mitchell– la imagen es un signo que no quiere ser signo, la palabra es su *otro*, una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que perturba la presencia natural al introducir elementos no naturales del mundo: el tiempo, la conciencia, la historia y la intervención alienante de la mediación simbólica (Mitchell, 2016: 66). Las imágenes en el texto de Luis Alberto de Cuenca se resisten a ingresar en el espacio simbólico de la representación, como lo demuestra la insistente estructura comparativa en la que se subordinan los adjetivos. El poema pareciera decirnos que las imágenes *son más* que las palabras o, por lo menos, que vienen de un *más allá* de lo representacional. Por ello, podríamos llegar a afirmar que el proceso de adjetivación al cual se enfrentan las imágenes parece dar cuenta de su carácter fantasmático. La imagen podría pensarse, por lo tanto, como un punto de fuga, un espacio que fuerza al lenguaje hasta los límites de lo representable.

<sup>10</sup> Al mismo tiempo, es ineludible la referencia al poema de Antonio Machado titulado “Campos de Soria”, en el *leit motiv* “conmigo vais”. En el poema machadiano, esta fórmula tiene un carácter memorístico, se pliega sobre los objetos y entabla una mirada retrospectiva en la que la poesía recupera el cuerpo de las cosas, del espacio natal: “¡Campos de Soria / donde parece que las rocas sueñan, / conmigo vais! ¡Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas!” (VII); “álamos del amor cerca del agua / que corre y pasa y sueña, / álamos de las márgenes del Duero, / conmigo vais, mi corazón os lleva!” (VIII); “¡Oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria, / tardes tranquilas, montes de violeta, / alamedas del río, verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra, / agria melancolía / de la ciudad decrepita.” (IX).

## CODA FINAL

Una mirada general de la obra de Luis Alberto de Cuenca parece indicar al menos dos zonas bien demarcadas: la de su poesía escrita durante el decenio de 1970 y la producida a partir de la década siguiente hasta la actualidad –la más conocida–. Los contrastes evidentes entre ambas producciones y el progresivo borramiento que el autor hizo de sus primeros libros contribuyen a pensar en dos corpus radicalmente diversos. Sin embargo, durante los últimos años, tanto por parte de Luis Alberto de Cuenca, como por parte del mundo editorial y crítico, se ha dado una reconciliación entre ambas producciones, la cual puede observarse en la reedición de sus primeros textos, editados por Reino de Cordelia y Huerga y Fierro (2009), o en la ampliación del corpus luisalbertiano que –como en el caso de los estudios de Suárez Martínez, Sáez o Ponce Cárdenas– han empezado a pensarse a partir de ciertas continuidades, para las cuales resulta al menos ocioso dividir su producción. Entre ellas, evidentemente, se encuentra el problema crítico analizado en este artículo. Y es que, en efecto, la relación entre imagen y palabra es uno de los ejes fundamentales de su escritura y no puede circunscribirse a un momento específico de su obra. Por el contrario, una y otra vez vemos ese movimiento de acercamiento, de captura, de seducción entre las palabras y las imágenes. Este análisis ha querido evadir la mera correlación referencial –argumental, en la mayoría de los estudios– entre objetos visuales y poema, para sostener la interrogación acerca de las implicancias semióticas de este encuentro. En este sentido, el uso de la écfrasis en el presente artículo ha querido centrarse, particularmente, en el fenómeno escriturario que desarrolla este movimiento hacia las imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arroyo Almaraz, Antonio (2012), “Poética posmoderna transversal a las artes y la literatura: línea clara”, en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico-Rico (eds.), *Literatura i espectacle/Literatura y espectáculo*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 53-62, disponible en [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/literatura-i-espectacle-literatura-y-espectaculo/20312ee4-ccc3-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf#page=54>], consultado: 2 de marzo de 2022.
- Bagué Quílez, Luis (2021), “Una écfrasis ‘en acción’: pasadizos intermediales en la poesía española actual”, *Philologia Hispalensis*, vol. xxxv, núm. 2, pp. 19-39.

- Bagué Quílez, Luis (2018), “‘Es sólo cine, pero me gusta’: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez (ed.), *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 25-47.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- Bergmann, Emilie L. (1979), *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.
- Castellet, José María (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- Ciorrea, Raluca y Patricia Lucas (2014), “Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 5, pp. 181-193.
- Cisneros, James (2007), “Remains to be seen. Intermediality, ekphrasis and institution”, en Marion Froger y Jürgen Müller (eds.), *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*, Munster, Nodus Publikationen, pp. 15-28.
- Clüver, Claus (1997), “Ekphrasis reconsidered on Verbal Representations of Non-Verbal Text”, en Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund y Erik Hedling (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Art and Media*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, pp. 19-33.
- Cuenca, Luis Alberto de (2021a), *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2021b), *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2020a), *El hacha y la rosa*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2020b), *El otro sueño*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2018), *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2017a), *Elsinore Scholia Necrofilia*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2017b), *Los retratos*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de (2014), *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2010), *El reino blanco*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de (2006a), *Poesía (1979-1996)*, edición y notas de Juan José Lanz, Madrid, Cátedra.
- Cuenca, Luis Alberto de (2006b), *La vida en llamas*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de y Miguel Ángel Elvira (eds.) (2019), *Voyeurs del arte grecorromano. Imágenes y descripciones*, Madrid, Reino de Cordelia.
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, Barcelona, Paidós.
- García, José Luis (2013), “Kinéfilo y pop”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 95-97.

- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2013). “El cine en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 102-106.
- Heffernan, James (1991a), “Ekphrasis and representation”, *New Literary History*, vol. II, núm. 22, pp. 297-316.
- Heffernan, James (1991b), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Langer, Susan (1957), *Problems of Art*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons.
- Lanz, Juan José (1991), *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria Navegante.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2000 [1766]), *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción de Enrique Palau, Barcelona, Folio.
- Letrán, Javier (2015), “El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Luis Alberto de Cuenca, *Un alma de película de Hawks. Poemas de cine*, edición y selección de Javier Letrán, Santander, Creática Ediciones/Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, pp. 3-22.
- Letrán, Javier (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- Mariniello, Silvestra (2009), “Cambiar la tabla de operación. El *medium* intermedial”, traducción de Esther Cohen, *Acta Poética*, vol. II, núm. 30, pp. 59-85.
- Merino, Ana (2019), “La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Haré un poema de la pura nada: la intertextualidad en la obra de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 511-531.
- Merino, Ana (2013), “El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos”, *Litoral*, núm. 255, *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín* (Monográfico), edición de Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, pp. 130-133.
- Mitchell, Thomas (2016), *Iconología: imagen, texto, ideología*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Mitchell, Thomas (2009), *Teoría de la imagen*, Barcelona, Akal.
- Monteleone, Jorge (2004), “Mirada e imaginario poético”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, pp. 29-43
- Mora, Vicente Luis (2009), “Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic”, *El Otro Lunes*, núm. 8, pp. 45-47.
- Pimentel, Auroe (2003), “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías*, núm. 4, pp. 281-295.

- Ponce Cárdenas, Jesús (2017), “Tríptico de tinieblas”, en Luis Alberto de Cuenca, *Elsinore Scholia Necrofilia*, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-122.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2014), *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.
- Sáez, Adrián (2018), “‘Conmigo vais y moriréis conmigo’: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián Sáez (ed.), *Las mañanas triunfales*, Sevilla, Renacimiento, pp. 264-296.
- Scott, Grant (1991), “The rhetoric of dilation: Ekphrasis and ideology”, *Word & Image*, vol. iv, núm. 7, pp. 301-310.
- Shakespeare, William (1951), *Obras completas*, traducido por Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- Spitzer, Leo (1968), “The ‘Ode on a Grecian urn,’ or content vs metagrammar”, en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, pp. 67-97.
- Suárez Martínez, Luis Miguel (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo.
- Wagner, Peter (ed.) (1996), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter.
- Webb, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Surrey, Ashgate Publishing.

**FACUNDO GIMÉNEZ:** Es investigador y docente especializado en Literatura española contemporánea. Pertenece al grupo de investigación “Semiótica del discurso”, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), dirigido por la Dra. Laura Scarano. Ha publicado diversos artículos y reseñas en revistas nacionales e internacionales; asimismo, ha participado en diversas actividades de gestión académica e institucional, entre las que se destacan la organización de jornadas, congresos y conversatorios, y en el asesoramiento como consejero titular del Departamento de Letras de la UNMDP. Cuenta con experiencia en evaluación y corrección de estilo en revistas indexadas. Se especializa en el diálogo de la literatura española con las culturas populares y masivas. Recientemente ha publicado su libro *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca* en la editorial Renacimiento (Sevilla).

D. R. © Facundo Giménez, Ciudad de México, enero-junio, 2023.