

La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca

Luis Miguel SUÁREZ MARTÍNEZ

IES Ornia (La Bañeza, León)
azor98@ono.com

Recibido: 9 de noviembre de 2013

Aceptado: 16 de febrero de 2014

RESUMEN

Este trabajo analiza la influencia de la tradición clásica en *El reino blanco* (2010) de Luis Alberto de Cuenca. Esta influencia afecta tanto a la forma como al contenido. Así, por un lado, el epigrama helenístico se convierte en el modelo formal de la mayoría de los poemas del libro. Por otra parte, Cuenca toma de la cultura grecolatina diversos episodios, tópicos, citas etc., que recrea, de forma muy personal (con frecuencia con humor e ironía), en sus versos, casi siempre ambientados en escenarios contemporáneos, y, por tanto, alejados del mundo clásico.

Palabras clave: Tradición clásica. *El reino blanco*. Luis Alberto de Cuenca. Epigrama.

SUÁREZ MARTÍNEZ, L.M., «La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 34.1 (2014) 143-166.

Classical tradition in Luis Alberto de Cuenca's *El reino blanco*

ABSTRACT

This paper examines the influence of the Classical Tradition in Luis Alberto de Cuenca's *El reino blanco* (2010). This influence affects both form and content. So, on the one hand, the Hellenistic epigram becomes the formal model of most of the poems in the book. Moreover, Cuenca takes from Greco-Roman culture several episodes, topics, quotes etc., that he recreates in a very personal way (often with humor and irony), in his verses, usually set in contemporary settings, and thus, away from the classical world.

Keywords: Classical Tradition. *El reino blanco*. Luis Alberto de Cuenca. Epigram.

SUÁREZ MARTÍNEZ, L.M., «Classical tradition in Luis Alberto de Cuenca's *El reino blanco*», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 34.1 (2014) 143-166.

SUMARIO: 1. La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. 2. La tradición clásica en *El reino blanco*. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

1. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

Recientemente la prestigiosa revista *Litoral* dedicaba un número monográfico al poeta Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) con el título de *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*. Quizás resulte sorprendente a priori ese rótulo –sin embargo, tan certero– que reúne a dos personajes procedentes de ámbitos culturales tan diversos como son la épica clásica y el tebeo. Pero en el caso de Luis Alberto de Cuenca ese hecho resulta natural, pues una de las señas de identidad de su poesía es precisamente la fusión de la ‘alta cultura’ y la cultura popular (Letrán 2005, p.32). Tal fusión, en todo caso, no resulta caprichosa, ya que es el resultado de una meditada reflexión intelectual de la que el autor ha dado cuenta en diversos artículos y ensayos, e incluso en sus propios versos¹.

Así pues, convergen en su poesía muy diversas influencias (a las ya señaladas podrían añadirse unas cuantas más: Mesopotamia, el medievo, la mitología germánica, Borges, Shakespeare...); sin embargo, el mundo grecolatino se erige en el referente decisivo, tanto en el aspecto temático como en el formal². Así lo ha señalado él mismo en diversas ocasiones. Basten como ejemplo estas líneas de un artículo dedicado a Calímaco de Cirene, en el que, además de señalar los autores más importantes en su formación clásica, subraya las raíces helenísticas de su propia poesía, ya desde sus inicios, y el magisterio decisivo del poeta de Cirene:

Lo he dudado mucho, pero al final su nombre se ha ido abriendo paso en cabeza del pelotón por los pasillos de mi educación sentimental, prevaleciendo sobre los de Homero, Eurípides, Virgilio y Horacio, que son, por muy diversas razones, los otros responsables máximos de mi *paideia* dentro del mundo clásico *stricto sensu*. Intentaré explicar el porqué de mi elección.

¹ Resulta fundamental, en este aspecto, su ensayo juvenil *Necesidad del mito* (1976), donde ya quedan establecidas las relaciones entre las distintas manifestaciones –antiguas y modernas, cultas y populares, literarias y no literarias– del mito. Como mínima muestra de esos estrechos vínculos que el poeta establece entre el mundo clásico –punto de partida de toda la tradición culta occidental– y las modernas manifestaciones de la cultura popular, podemos recordar aquí tres citas significativas. En un ensayo sobre Homero señala: «[La épica de Homero] sirvió de modelo y de arquetipo para toda la épica posterior de carácter ‘artístico’ (la *Kunstepik* de autores como Apolonio, Virgilio, Nonno, Tasso, Ercilla o Lord Byron), y sigue hoy sirviendo de paradigma insustituible para los novelistas de la imaginación y para los cultivadores de la llamada ‘épica fantástica’, que tanto floreció en las páginas de *Weird Tales* y otras míticas revistas norteamericanas de la edad dorada del *pulp*» (Cuenca 2006a, p.14). En otro lugar, recordando su aprendizaje de las lenguas clásicas en el curso preuniversitario y comparando a Homero con Virgilio afirma: «Una vez aprehendido, Homero es más sencillo, más directo, más inmediato (es como John Ford, por ejemplo)» (Cuenca 1999, p.196). Y en un poema de *La vida en llamas*, poniendo en relación el cine negro con la literatura antigua y medieval, afirma: «Los gánsters / son para el siglo XX lo mismo que los héroes / de Homero para el mundo micénico, o los nobles / y errantes caballeros de Chrétien para el siglo / XII. Ni más ni menos» (Cuenca 2006, p.29).

² Para una análisis más detallado de la tradición clásica en su poesía, *vid.* Suárez (2008 y 2010). Una aproximación sucinta pero no exenta de interés puede leerse en González Iglesias (2013). El influjo de la mitología clásica, en concreto, ha sido estudiado por Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010) y, de una forma más resumida, por García Gual (2013).

Entre 1969 y 1973 estudié Filología Clásica en la Universidad Autónoma de Madrid. El adalid de la especialidad era ni más ni menos que mi maestro Manuel Fernández-Galiano, príncipe de helenistas (...). Fernández-Galiano era un gran conocedor de casi todo en la antigüedad helénica, pero muy especialmente de la poesía epigramática compilada en la celebérrima *Antología Palatina*. Al comprobar, con el paso del tiempo, que le había salido un discípulo proclive al alejandrismo –publiqué por aquel entonces mis primeros libros de poesía, inspirados de cerca por la literatura griega de época helenística–, me propuso realizar mi Memoria de Licenciatura sobre los epigramas de Calímaco de Cirene, y yo acepté *ipso facto* su sugerencia (...).

Debo decir que en ese puñado de versos –no llegan a 300– aprendí a vivir y a escribir poesía (que en mí fue un único aprendizaje a dos bandas). Fue Calímaco quien me enseñó a valorar la concreción, la intensidad, el efecto sorpresa, el tono coloquial, la concisión expresiva (Cuenca, 2012a, pp.37-39).

Ciertamente la literatura alejandrina ha dejado una impronta fundamental en toda su trayectoria poética. Sin embargo, no será la poesía epigramática de Calímaco, sino la poesía hermética y erudita de otro gran escritor alejandrino, Euforión de Calcis –al que Cuenca dedicó su tesis doctoral–, la que marque la línea estética de sus primeros libros. En efecto, tanto *Los retratos* (1971) como *Elsinore* (1972) son un tributo al ideal de la *docta oscuridad* cultivado por el poeta de Calcis. De hecho, buena parte de los rasgos que, según Cuenca en su tesis doctoral, definen la estética de Euforión (1976a, pp.20-23) son los mismos que hallamos en los citados poemarios: la fusión y acumulación en el mismo poema de motivos muy diversos (a veces, de relación muy difusa entre sí) que forman una especie de *collage* culturalista; el gusto por la técnica *miniaturista*, que atiende más al detalle que a la precisión y a la claridad del conjunto; la preferencia por los motivos exóticos, el dato erudito y los nombres geográficos raros; la afición por el vocablo poco usual... Bien es cierto que el modelo de Euforión está convenientemente remozado por el magisterio de otros ilustres poetas ‘neolejandrinos’ del siglo XX, como Eliot y, sobre todo, Ezra Pound. En realidad, puede decirse que la poesía de los denominados –a partir de la célebre antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)– poetas *novísimos* o *venecianos*, en cuya corriente se inscribe la primera etapa de Luis Alberto de Cuenca, es, en buena medida, una estética ‘alejandrina’ (Villena 1978, p.521; Siles 1989, p.10).

Tras *Scholia* (1978), libro de transición en el que se mantienen algunos rasgos de su estética anterior a la vez que se apunta una evolución estilística, Cuenca iniciará ya en los años ochenta una nueva manera poética que denominará, tomando el término del lenguaje del cómic, de ‘línea clara’, caracterizada por la ambientación urbana, el carácter narrativo del poema, la sencillez expresiva, la regularidad métrica, el humor, la ironía... Esta nueva línea abarca todos los libros publicados desde aquellas fechas hasta hoy: *Necrofilia* (1983), *La caja de plata* (1985) –libro fundamental en la historia de la poesía española contemporánea–, *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996; 2ª edición ampliada 2002), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006) y *El reino blanco* (2010). El cambio estético está inspirado en buena medida, según asegura el propio poeta, por la lectura

de los epigramas de la *Antología Palatina* (Cuenca 1999, p.163)³. Será solo a partir de entonces cuando realmente su poesía refleje esos rasgos aprendidos en el poeta de Cirene: la concreción, la intensidad, el efecto sorpresa, el tono coloquial y la concisión expresiva. De manera que podemos decir que, aunque su trayectoria poética experimenta un giro importante a partir de los años ochenta, discurre siempre dentro de los cauces de una poética *alejandrina*, cuyo modelo será primero la poesía erudita y oscura de Euforión y, más tarde, la poesía epigramática, de tono menor, de Calímaco.

2. LA TRADICIÓN CLÁSICA EN *EL REINO BLANCO*

En esta línea epigramática y calimaquea se inscribe su último libro poético hasta el momento, *El reino blanco* (Madrid, Visor, 2010), objeto de nuestro trabajo. En él se recogen, ordenados en diez secciones, noventa poemas escritos entre 2006 y 2009; aunque alguno de ellos, como se advierte en la «Nota del autor» (Cuenca 2010, p.15), son anteriores a *La vida en llamas* (2006). En conjunto, este poemario ofrece una notable variedad de temas (el amor en todas sus vertientes, los recuerdos autobiográficos –casi siempre teñidos de melancolía, cuando no de angustia–, el paso inexorable del tiempo, la muerte...), de tonos (humor y gravedad; emoción y distanciamiento sentimental...) y de formas métricas (versos blancos, sonetos, pareados, seguidillas, haikus, poemas en prosa, poemas polimétricos...)⁴.

Las referencias culturales –tanto explícitas como implícitas– en *El reino blanco* son, como es habitual también, numerosas y variadas. Entre ellas, el mundo clásico sigue ocupando un lugar relevante. Del mismo modo, en el aspecto formal, la influencia del epigrama helenístico sigue siendo muy clara. Ambos aspectos, el temático y el formal, se combinan de forma destacada en tres composiciones que resultan por ello quizás las más representativas del influjo de la tradición clásica en todo el libro. La primera, «Safo y Faón», reescribe una historia mítica:

SAFO Y FAÓN

Desengañaos, Faón era una chica.
Safo no conoció el amor de hombre.
Ni falta que le hacía. En su cortejo
de una niña de formas opulentas

³ A finales de los setenta Cuenca dedicaría una buena parte de su labor filológica a los epigramas helenísticos. En 1980 aparecería, en la editorial Gredos, la edición de Calímaco que preparó en colaboración con Maximo Brioso (Cuenca y Brioso 1980). Ese mismo año y en la misma editorial aparecería la *Antología Palatina* preparada por su maestro Fernández-Galiano y cuyo trabajo de revisión corrió a cargo del propio Cuenca. Por otra parte, en esa misma época, según confiesa él mismo (Cuenca 2010a, p.157) redescubre los tebeos de Tintín. Su creador, Hergé, es significativamente el padre de la historieta de *línea clara* (caracterizada entre otros rasgos por la simplicidad, la pulcritud y el trazo muy marcado del dibujo), estilo que el poeta intentará trasladar a sus versos. No es necesario insistir más en que ambas tradiciones culturales –el mundo clásico y el cómic– confluyen en el origen de su poesía de *línea clara*.

⁴ Entre las numerosas reseñas del *El reino blanco*, pueden verse las de Luján (2011) y Lanz (2012).

que llegó de Corinto, la llamaba
 Faón, en masculino, y la vestía
 de muchacho por morbo, comprimiendo
 sus pechos indomables con ayuda
 de un ceñidor y vendas a destajo.
 ‘Faón’, un día, se cansó de tanta
 presión y dejó a Safo por un chico.
 (2010, p.58)

Según la leyenda, Faón era un anciano barquero de Lesbos, pobre y poco agraciado. Un día la diosa Afrodita, disfrazada de anciana, solicitó sus servicios. El barquero no quiso cobrarle el pasaje y la diosa, en recompensa, le entregó un unguento que le permitió recuperar la juventud y adquirir una extraordinaria belleza. Todas las mujeres de la isla se enamoraron de él. Según una variante de la leyenda, también Safo sucumbió a su belleza, pero desdeñada por él, puso fin a su vida arrojándose al mar desde el promontorio de Léucade.

Partiendo de este relato tradicional, Cuenca propone, en clave humorística, una nueva versión –alternativa a las otras variantes que circularon desde la antigüedad⁵– del mito que lo racionaliza y lo convierte en una historia mucho más realista y vulgar. Esta reinterpretación de la leyenda conlleva, pues, un proceso de desmitificación, que es muy característico de la estética de ‘línea clara’ luisalbertiana y que afecta también al tono y al lenguaje.

En ello radica el carácter epigramático del poema; un carácter epigramático, además, claramente subrayado por la propia estructura compositiva. En efecto, si bien todos los versos destilan humor e ironía, la *punta* humorística de la historia se reserva para los versos finales en los que el poeta juega con el lenguaje mediante el recurso a la dilogía: la joven, hastiada por la presión –tanto psicológica (el cortejo de Safo) como física (el ceñidor y las vendas que oprimen sus formas opulentas)– abandona a la poetisa y se va con un joven. Esta nota final de ingenio y agudeza constituye el típico cierre del epigrama humorístico clásico⁶.

El segundo texto, «Para Foxá, a la manera de Calímaco», reescribe uno de los epigramas más emotivos del poeta de Cirene –el dedicado a la muerte de su amigo Heráclito– para rendir homenaje al escritor Agustín de Foxá. Transcribimos, a continuación del poema moderno, el epigrama griego y la traducción del mismo debida al propio Cuenca.

**Me he acordado, Foxá, de que llevas ya muerto
 mucho tiempo, y las lágrimas han nublado mis ojos.**
 Nunca te vi en persona, pero seguí tus huellas
 por aquí y por allá, sobre todo en los bares

⁵ Sobre las diversas leyendas del mito de Faón, *vid.* Barrigón Fuentes (2003).

⁶ Acerca del epigrama grecolatino y su uso en la poesía española actual, véase, por ejemplo, Ortega Villaro (2005).

donde tomaste copas y reinaste, hoy cerrados
 en su gran mayoría. Te viví en las anécdotas
 que de tí me contaba mi querido tío Alberto,
 anécdotas en las que brillaba tu sentido
 del humor, tu ironía, tu ingenio incomparable.
**Tú te has muerto, Foxá, para siempre, pero ellos,
 tus poemas, los ruiseñores de tu canto,
 no morirán jamás. La muerte, que termina
 con todo, no podrá terminar** con sus luces
 de plata, con el sol, con el cielo que guardan.
 Y tú, desde el sepulcro, en tu noche sin luna,
 verás brillar la luna cada vez que se acerque
 un lector a tus versos.

(2010, p.93)

Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόρον, ἔς δέ με δάκρυ
 ἤγαγεν· ἐμνήσθην δ' ὄσάκις ἀμφοτέρω
 ἥλιον ἐν λέσχη κατεδύσαμεν, ἀλλὰ σὺ μὲν πού,
 ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή·
 αἰ δὲ τεαῖ ζώουσιν ἀηδόνες ἦισιν ὁ πάντων
 ἀρπακτῆς Ἀΐδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

AP 7.80

Alguien me dijo, Heráclito, tu muerte y me brotaron lágrimas. Recordé cuántas veces vimos juntos la caída del sol en charla interminable. Y he aquí que ahora tú, en alguna parte, huésped de Halicarnaso, no eres más que vieja ceniza. Pero ellos sí, tus ruiseñores viven. Hades, que todo lo arrebató, jamás pondrá su mano sobre ellos⁷.

(Cuenca y Brioso 1980, pp.97-98).

Se utiliza aquí un principio compositivo típico de los epigramatistas de la *Antología Palatina*, la variación sobre un texto anterior; es decir, lo que se denomina *imitatio cum variatione*⁸. La variación, en este caso, viene impuesta sobre todo por

⁷ Cuenca ofrece otras dos versiones ligeramente distintas del cuarto verso. En su tesina (Cuenca 1974, s.p.) había traducido: «Y he aquí que ahora tú, en alguna parte, *huésped de Halicarnaso, desde hace tantas veces tanto tiempo eres ceniza*». En su artículo «Calímaco», citado al inicio de este trabajo, traduce, sin embargo, «Y he aquí que ahora tú, en alguna parte, *no eres más que ceniza*» (Cuenca 2012a, p.39).

⁸ Acerca del arte de la *variación* en el epigrama helenístico, véase Laurens (1989, pp.76-88). Es frecuente en el poeta madrileño este tipo de variaciones sobre poemas de otros autores. Limitándonos ahora solo a aquellos de inspiración clásica, encontramos en ellos diversos tratamientos del texto original, que van desde una versión casi cercana a la traducción –«Sobre una oda de Horacio», de *El hacha y la rosa* (1993, pp.82-83)– hasta versiones muy libres –«Álzate corazón» de *Por fuertes y fronteras* (2002, p.78)– en las que, a veces, resulta difícil descubrir el texto de partida o incluso pastiches tan logrados que se han convertido en apócrifos, como «A. Persi Flacci choliambi», de *Scholia* (1978, p.39) u «Optimismo» de *La caja de plata* (1985, p.35). Muy cercano en técnica a este «Para Foxá a la manera de Calímaco» resulta «Demasiado tarde», añadido en la segunda edición de *Por Fuertes y fronteras* (2002, p.84). Una panorámica bastante detallada sobre la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca puede verse en Letrán (2005, pp.109-172).

el cambio de protagonista, lo que conlleva, a su vez, un cambio en las referencias contextuales (vv. 3-10), ya que se trata de un escritor al que el poeta no conoció personalmente. Por el contrario, el principio de imitación explica que el nuevo poema conserve los elementos fundamentales del modelo: la misma idea central –la inmortalidad de la obra literaria⁹–; una estructura muy semejante –mismo orden en la exposición de las ideas–; incluso algunos fragmentos –que hemos destacado en negrita– reproducidos de casi forma literal (esta fidelidad al modelo explica la imagen de las lágrimas del poeta al recordar el tiempo que lleva muerto el conde de Foxá, que de otro modo, podría resultar incongruente). En realidad, al utilizar la falsilla del texto calimaqueo para crear el suyo, Cuenca rinde homenaje a los dos escritores del título: a uno como destinatario del mismo y otro como modelo literario imitado.

El tercero, «En la tumba de Soseki», escrito con motivo de la muerte de la mascota de su amigo Fernando Sánchez Dragó, recrea asimismo de forma admirable algunos aspectos del epigrama helenístico.

Para Fernando y Naoko

Soseki, nuestro tigre minúsculo, se ha ido,
sin billete de vuelta, a visitar el Hades
y las blancas praderas tachonadas de asfódelos,
donde incluso los reyes están tristes y hubiesen
preferido ser siervos arriba que monarcas
abajo, donde habita el olvido, y las sombras
se ciernen sobre el mundo, y no amanece nunca.
Y el Castillo del Frío, con sus escarabajos
de cara de dragón, sus bustos de Siddharta
y sus miles de libros, se ha quedado muy solo.
Quiera Bastet, la diosa gata del viejo Egipto,
proteger a *Soseki* en su hogar de tinieblas
y llevarle el perenne recuerdo de sus dueños,
que lo amaron en vida, y lo siguen amando
en muerte, y lo amarán mientras duren sus vidas.

(2010, p.126)

Ya el hecho de tomar como asunto un suceso de la realidad cotidiana, en apariencia insignificante, relacionado con el círculo de amigos del poeta, auténticos destinatarios del epitafio (por cierto, dentro de ese círculo, no sería este el único texto literario inspirado por la muerte de Soseki), constituye un primer punto de aproximación a esa estética de tono menor cultivada por alejandrinos y neotéricos. Asimismo, el género elegido –señalado en el propio título– lo relaciona con los epitafios de la *An-*

⁹ A propósito del poema de Calímaco, comenta el poeta madrileño: «En esa mínima elegía, Calímaco salvaba del desastre los poemas de su recién fallecido amigo. La “esotravida tercera” de Manrique ya asomaba la cara en el epigrama calimaqueo» (Cuenca 2012, p.39).

toología Palatina dedicados a la muerte de animales (*AP* 7.194-203)¹⁰ que, a su vez, estarán en el trasfondo del célebre poema de Catulo dedicado a la muerte del gorrión de Lesbia. Por último, su delicada sensibilidad —el epitafio está puesto en boca de los amos del gato, que muestran su amor y su recuerdo emocionado— y su aparente sencillez, bajo la que late, sin embargo, una notable estilización y un estricto cuidado compositivo, apuntan igualmente a esa estética.

Signo patente de ese refinado tratamiento literario, al modo alejandrino, de un hecho real y cotidiano son las diversas referencias cultas, no siempre explícitas. En este sentido, de las tres partes en que se puede dividir el poema —descripción del país de las sombras en el que ahora está Soseki (vv. 1-7), soledad que deja su muerte en el hogar de sus amos (vv. 8-10) y petición a la diosa egipcia Bastet para que lo proteja (vv. 11-15)— la más extensa es la primera, llena de alusiones homéricas. Así, el país de las sombras al que viaja Soseki tras su muerte es el Hades griego —dejando aparte, claro está, otros ecos, como el de Bécquer y Cernuda en el verso 6—, tal como lo presenta Homero, con su prado de asfódelos (*Od.* 11.539, 11.573, 24.13...) y en el que resuenan las palabras de Aquiles a Odiseo, cuando este trata de consolarlo recordándole su gloria en vida y su reinado ahora entre los muertos:

μη δὴ μοι θάνατον γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ·
 βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἔων θητευέμεν ἄλλω,
 ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἶη,
 ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν¹¹.
 (*Od.* 11.488-491)

Por otro lado la presentación de ese mundo como un camino sin retorno —«Sin billete de vuelta» (v.2)— y poblado de sombras recuerda el *per iter tenebricosum, illud unde negant redire quemquam* (CATVLL. 3.11-12) del citado poema catuliano y los «silenciosos caminos de la noche» (σιωπεραὶ νυκτὸς ὁδοί) de dos epigramas de Tymnes dedicados a la muerte de animales (*AP* 7.199, 7.211). De este modo se está marcando su inserción en una tradición literaria muy concreta. De hecho, salvo por el «sin billete de vuelta» del verso 2 y por la alusión de los versos 8-10 a la residencia real del escritor Sánchez Dragó en Castilfrío de la Sierra (Soria), casi podría pasar por un auténtico epigrama alejandrino o por una auténtica composición neotérica.

Los tres textos comentados constituyen un buen ejemplo de los diversos modos de tratar la tradición clásica, sobre todo en lo que respecta a la perspectiva adoptada (seria o humorística y desmitificadora). Este segundo punto de vista será el predominante en *El reino blanco*, como viene siendo habitual en todos los poemarios de

¹⁰ Sobre estos epitafios dedicados a animales, ver Díaz de Cerio (1998).

¹¹ «No intentes consolarme de la muerte, esclarecido Odiseo: preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, a reinar sobre todos los muertos» (versión de Luis Segalá 2006, pp.232-233). Cuenca también había aludido a este episodio en el «Nartex» de *Elsinore*: «Odiseo, no intentes consolarme de la muerte» (1972, pp.14).

‘línea clara’. En parte, esto está motivado por el nuevo contexto en que se sitúan las referencias clásicas, pues el poeta se servirá de ellas para establecer paralelismos con sus propias experiencias reales o imaginarias. Eso implica una transformación muy peculiar del universo grecolatino para adaptarlo a la nueva situación. Así ocurre en una serie de textos que subrayan en su título esa ascendencia clásica, como en *Locus amoenus*»:

Yo, de mayor,
quiero ser el Calvario
de tu pasión
(2010, p. 72)

O en «*Tempus non fugit*», donde presenta un modo de abolir el tiempo abandonándose en los brazos de la amada.

Reloj de arena.
Me subo a tu cintura
y el tiempo cesa.
(2010, p.69)

O cuando propone su particular receta para alcanzar el equilibrio anímico o *ataraxia* que plantean como ideal diversas escuelas filosóficas clásicas (epicúreos, estoicos, escépticos...):

ATARAXIA

Tumbado al sol,
oyendo cómo late
tu corazón.
(2010, p.74)

Estos tres haikus ofrecen, sin duda, una relectura moderna y desmitificadora de la tradición literaria. No es la imagen canónica la que aquí se nos ofrece sino un reflejo distorsionado –y a la vez recreado– por la óptica personal del poeta.

Lo mismo ocurre en «*Puerta cerrada*», «*Descensus ad inferos*» y «*Paisaje con figura encadenada*». El primero –que forma una serie con los dos poemas inmediatamente anteriores titulados «*Puerta abierta*» y «*Puerta entreabierta*»– alude en su título a un tópico de la poesía amorosa helenística, el *paraklausíthron* (lamento del amante ante la puerta cerrada de la amiga)¹²:

¹² Como recuerda el propio Cuenca en su edición de los epigramas de Calímaco (Cuenca y Brioso, 1980, p. 116), el *topos* del *paraklausíthron* lo aborda ya Alceo (fr. 374 LOBEL-PAGE) y lo desarrollan en la *Antología Palatina* –además de Calímaco– Asclepiades, Posidipo, Estratón y otros. *Vid.*, por ejemplo, *AP* 5.145; 5.164; 5.167; 5.189; 5.191; 5.213; 12.23, 12.167, 12.252, etc. El *topos* pasará luego a la literatura latina: *HOR.Od.*3.10; *TIB.*1.2; *PROP.*1.16; *OV.Am.*1. 6...

PUERTA CERRADA

¿Me abrirías la puerta? Era importante
 pensar qué llevarías puesto entonces.
 O qué no llevarías. O si aquello
 se quedaría en un *paraklausithyron*.
 Pasé todo un verano imaginando
 cómo te dirigías a la puerta,
 cómo manipulabas los cerrojos,
 cómo, al fin, te mostrabas a mi vista
 y me decías: «Pasa, no te quedes
 ahí. La noche es larga, interminable.
 En esta casa no se duerme nunca.»
 (2010, p.51)

En efecto, la peripecia amorosa del protagonista, si no consigue vencer las re-nuencias de la amada –simbolizadas en esa puerta cerrada– puede convertirse en un moderno ejemplo del *paraklausithyron* de la tradición literaria, como se dice de forma explícita en el verso 4.

Por otro lado, en el penúltimo verso («La noche es larga, interminable») resuena un eco homérico, las palabras con que Alcínoo instaba a Odiseo a continuar el relato de sus andanzas: «La noche es muy larga, inmensa, y aún no llegó la hora de recogerse en el palacio» (Νὺξ δ' ἦδε μάλα μακρὴ ἀθέσφατος· οὐδέ πω ὤρη / εὔδειν ἐν μεγάρῳ, *Od.* 11.373-374)¹³.

En «*Descensus ad inferos*» de nuevo el rótulo latino alude a otro motivo ampliamente difundido en la literatura universal, desde la epopeya acadia de *Gilgamés* hasta la *Divina Comedia*, pero con particular desarrollo en la literatura griega: el *Viaje al Más allá*, que constituye, según García Gual, «la empresa definitiva del héroe mítico» (1996, p.37). Se trata aquí, sin embargo, de un sueño del poeta expuesto en forma de diálogo con un interlocutor, cuya identidad inicialmente queda velada:

–¡Oye!
 –¿Qué?
 –¿Dónde estoy?
 –Coge una silla. Siéntate. Y deja de preguntar tonterías.
 –¿Qué es esto?
 –La casa de tu infancia.
 (2010, p.29)

Él será quien le explique que los personajes que desfilan por allí son los varones de su familia (el padre y los tíos) ya fallecidos, a los que el protagonista es incapaz de reconocer y cuyas acciones es incapaz de ver. Casi en los versos finales, clama-

¹³ Cuando escribió este verso, estaba pensando indudablemente en este pasaje homérico, pues en su conferencia «Mito y poesía alrededor de la *Odisea*» (Cuenca, 2010), traduce el pasaje en cuestión: «*La noche es larga, interminable, y aún no llegó la hora de dormir en palacio*». A este mismo episodio le había dedicado un haiku, «En la corte de Alcínoo», en *La vida en llamas* (2006, p.73)

rá: «Todo está tan oscuro (...). ¿Estás ahí, Virgilio? Ayúdame a orientarme» (2010, p.29). Se desvela así la identidad de su acompañante, lo que convierte, por tanto, este *descensus ad inferos* en un eco paródico de las andanzas de Dante y Virgilio por el infierno en la primera parte de la *Divina Comedia*. Por otro lado, la forma dialogada del poema recuerda, en cierto modo, la estructura de algunos epigramas de la *Antología Palatina*, por ejemplo, el de Calímaco sobre Cáridas (AP 7.524) en el que el transeúnte dialoga con el amigo muerto para informarse sobre el Hades¹⁴.

«Paisaje con figura encadenada», por su parte, ofrece una visión insólita del mito de Prometeo.

Te imagino en el Cáucaso, desnuda
y encadenada, como Prometeo,
pero en mujer moderna y bronceada.
Con un buitre a tu lado que no roe,
ni muerde, ni desgarras, porque está
colado por tus huesos y tu carne.
Y se limita a vigilar tu sueño,
a evitar que se agolpen los mirones,
a impedir que te piquen las avispas
y a esperar que los dioses de mi mente
te trasladen del Cáucaso a su nido.
(2010, p.53)

Sin duda, puede resultar sorprendente la utilización del mito: el paisaje de la trágica leyenda del titán –la roca del Cáucaso donde sufre el castigo por haber robado el fuego para los hombres– se transforma en la imaginación del poeta en el lugar donde sitúa su ensoñación erótica. La mujer de sus sueños se convierte ahora en un trasunto –femenino y moderno– de Prometeo, mientras él mismo se transmuta, a su vez, en el buitre enviado por Zeus para devorarle el hígado¹⁵. De esta manera, el mito ha perdido no solo su carácter trágico sino incluso cualquier atisbo de seriedad.

En los textos hasta aquí analizados, la perspectiva clásica afecta, de un modo u otro, al conjunto del poema. En otros casos, sin embargo, se trata de referencias más puntuales. En orden de importancia, por la extensión y relevancia de las mismas, debemos comenzar por «Uno y todas». La protagonista aparece caracterizada en los primeros versos como una persona muy culta –lo que nos sugiere la figura de la *docta puella* de la lírica amorosa latina– y muy versada, además, en el mundo clásico; pero también aficionada (como el mismo Cuenca, que sin duda proyecta sobre ella sus propias aficiones literarias) a otro tipo de literatura tradicionalmente excluido del canon culto, la novela policíaca:

¹⁴ En el libro VII encontramos otros ejemplos de epigramas en forma de diálogo (entre el caminante y el difunto, o entre el caminante y la tumba...): AP 7.64, 7.115, 7.163-165, 7.522, etc.

¹⁵ García Gual subraya la originalidad de la referencia al Titán Prometeo en lugar de a la imagen tópica de la bella Andrómeda encadenada a la roca esperando la llegada de su salvador Perseo, «acaso porque el poeta no pretende revestir el papel del oportuno héroe clásico que acude presuroso en corcel volador» (2013, p.166).

Era muy culta. Había recibido
 una formación clásica muy sólida.
 Sabía quiénes eran los aqueos
 y quiénes los troyanos, y sus nombres,
 y hasta podía recitar entera
 la primera rapsodia de la *Iliada*,
 aunque sin renunciar a Agatha Christie,
 ni a S.S. Van Dine, ni a Phillips Oppenheim,
 ni a Jardiel, ni a Mihura, ni a Wodehouse.
 Llevaba gafas, para subrayar
 unos ojos enormes y miopes
 que recordaban a los de Atenea.
 (2010, p.123)

Puesto que ambos protagonistas comparten la pasión por Homero resulta lógico que se recurra a aquel en busca de símiles. Así, los ojos de la mujer le recuerdan los de Atenea –*γλαυκῶπις* ('de ojos brillantes') es el epíteto homérico más habitual para la diosa–; o para referirse a su historia de amor, compara a su compañera con las mujeres que, en la *Odisea*, aman a Ulises, mientras él asume el papel del héroe:

(...) Y nos hicimos
 a la mar del amor, como si fuésemos
 Ulises y Penélope, o Ulises
 y Nausícaa, o Ulises y Calipso,
 porque yo no lograba ser más que uno
 y ella, en cambio, era todas las mujeres.
 (2010, p.124)

Esa personalidad múltiple que asume la amada –Penélope, Nausícaa, Calipso– simboliza uno de los motivos más recurrentes en la poesía luisalbertiana, el eterno femenino, es decir, las distintas figuraciones del arquetipo de la mujer (de ahí ese verso final «ella, en cambio, era todas las mujeres») ¹⁶. En cambio, la incapacidad del poeta para transformarse en otro –sumido como está en la absoluta fascinación por la mujer– oculta un juego paradójico. Odiseo, como ha recordado el propio poeta (Cuenca 1991, p.73) ¹⁷, es a la vez Nadie –así dice llamarse, οὐτις, para huir del Cíclope, (*Od.*9.366)– y «Todos» –el adjetivo homérico πολύτροπος, 'de multiforme ingenio',

¹⁶ Véase, por ejemplo, la sección «La Diosa Blanca» de *El hacha y la rosa* (1993, pp.15-28) o poemas de *Elsinore* como «Schönheit, Liebe und Verbrechen» (1972, pp.41-43) –incorporado a sus poesías completas con el significativo título de «La chica de las mil caras» (2012, pp.19-20)–, «What you will» (1972, p.69), etc.

¹⁷ «Ulises u Odiseo se hizo llamar Nadie para escapar de Polifemo, y no hay que ser un lince para darse cuenta de que ese Nadie es Todos, de que en su historia se refleja la historia del héroe de entonces, de ahora y de mañana, de que su relato es todos los relatos y su sueño todos los sueños» (Cuenca 1991, p.73). Igualmente, en un haiku de *La vida en llamas* titulado «El héroe» describe así el arquetipo heroico: «Vivió. Murió. / Supo ser nadie y todos / al mismo tiempo» (2006, p.71). Esa capacidad de transformarse en otro es también una condición del verdadero poeta, según recuerda Cuenca citando a Borges: «El auténtico poeta, como diría Borges, puede ser, a la vez, 'otro y el mismo'» (2006, p.15).

equivale, según Cuenca (1991, p.97), a ‘el de las mil caras’–, pues encarna el arquetipo del héroe de todos los tiempos. Así pues, el poeta solo consigue ser *Uno*, a pesar de que asume el papel de Ulises, que representa precisamente al héroe de las mil caras, capaz de ser *Todos*. De esta forma sutil se sugiere la superioridad de la amante, auténtica heroína –pues ella sí es capaz de asumir otras caras (Penélope-Nausícaa-Calipso)–, que tiene el poder incluso de anular la capacidad del poeta-Ulises de transformarse, es decir, de asumir su papel de héroe.

En «Leer en voz alta» el poeta nos descubre una afición personal y recuerda que esa forma de lectura era la propia de los griegos¹⁸.

Siempre ando con un libro en las manos. Ya sea
 uno viejo y gastado del siglo XIX
 con láminas y pauta final para ubicarlas
 en el texto, ya sea otro nuevo e intrépido
 que recibí ayer mismo y huele todavía
 a tinta fresca y joven, ya sea un libro antiguo
 que viajó por el tiempo hasta esa estantería
 de mi cada vez más poblada biblioteca...
 El vicio de leer suele ser solitario,
 pero puede, también, compartirse. Los griegos
 de la época de Sócrates leían en voz alta.
 Lo mismo hacía Nietzsche. A mí me gusta mucho
 leer en compañía y en voz alta los grandes
 libros de nuestra tribu, esa tribu perversa,
 racista y miserable que disfruta creyéndose
 superior. De ese modo, recuerdo haber leído
el Poema del Cid, Beowulf, los Nibelungos,
la Divina Comedia, los Psalmos, la Canción
de Rolando, La isla del tesoro y la Iliada,
 tal y como los griegos leían hace siglos,
 alto y claro, lanzando las palabras al aire,
 porque la voz añade temblor de biografía
 personal y caduca a tanta eternidad,
 al vértigo solemne de tanta permanencia.
 (2010, p.116)

Esta aclaración, reiterada dos veces (vv. 10-11 y v. 21), no constituye un simple detalle erudito. En realidad, el poeta no solo está prestigiando su propia costumbre, poco común en el mundo actual, relacionándola con la Grecia clásica –aquí referente de *auctoritas*–, sino que además está reafirmando orgullosamente así su pertenencia a la civilización occidental («esa tribu perversa, / racista y miserable que disfruta

¹⁸ Aunque, como es bien sabido, algunos textos del siglo V a. C. atestiguan que en Grecia se practicaba la lectura en silencio, probablemente fuese una práctica excepcional durante siglos. La lectura en voz alta era casi sistemática. *Vid.* Svenbro (1997).

creyéndose / superior», afirma con ironía)¹⁹. Añadamos como curiosidad que cita la *Iliada*, y, en cambio, no la *Odisea* entre los libros fundamentales de la literatura occidental leídos en voz alta, como hacían los antiguos griegos²⁰.

La presentación de paisajes imaginarios contruidos con retazos clásicos, como se ha visto en ejemplos ya analizados, se repite en otros textos. El mundo grecolatino se convierte de nuevo en un espejo del que se extraen diversas imágenes que funcionan como metáforas, comparaciones o símbolos para enaltecer y mitificar determinadas figuras, objetos o situaciones. Así, en «En mujeres en ninguna parte» el poeta imagina un paisaje habitado por las chicas de sus sueños. Ente ellas unas se comparan con las ninfas; otras se caracterizan como cariátides; y otro grupo se sitúa en un paisaje idealizado que se identifica con el *locus amoenus*:

Entre las propietarias, las hay jóvenes
y orondas, como ninfas de Boucher.
Otras, más maduritas, se han vestido
de cariátides griegas y han optado
por sostener la nada que anonada
y se va echando encima. Otras, más frívolas,
viven en una primavera eterna,
con su jardín de risas infinitas,
con su *locus amoenus* de postín,
digno de Garcilaso.

(2010, p.101)

La tradición clásica aparece aquí irisada en otros referentes pictóricos y literarios: las ninfas son semejantes a las de los cuadros de Boucher –célebre por sus voluptuosas escenas mitológicas–, y el *locus amoenus* se relaciona con Garcilaso. De esta manera se ensanchan también las referencias cultas del poema.

Referencias clásicas y pictóricas se combinan igualmente en los versos finales de «Encuentro con Teresa» para describir un paisaje imaginado:

(...) El océano, al fondo,
muestra un embaldosado vermeeriano

¹⁹ En una entrevista comentaba Cuenca: «Mi tribu es Occidente y estoy muy orgulloso de pertenecer a esa tribu» (Amestoy 2006). Por otro lado, en la versión del poema que apareció en la revista *Ars Medica. Revista de Humanidades*, (2007; 1, p. 120), los versos 16-17 decían: «superior (*y lo es*). De ese modo recuerdo / haber leído *Drácula*, *Melmoth* y *Frankenstein*». En *El reino blanco*, además de suprimir esa afirmación –tal vez políticamente incorrecta– de la superioridad de la civilización occidental, elimina del canon las tres novelas de terror (uno de sus géneros favoritos) que figuraban inicialmente. En todo caso, en el canon personal del poeta los tres títulos forman parte sin duda de «los grandes libros de la tribu», al lado de la *Iliada* o la *Canción de Rolando*. Un ejemplo más de ese gusto del poeta tanto por la alta literatura como por la popular.

²⁰ Muestra de esta manera una preferencia personal: «De la obra de Homero no dudaría ni un segundo en preferir la *Iliada* –que, para no pecar de original, a mí también me parece lo más impresionante que han producido las letras universales– a la *Odisea*» (Cuenca 1999, p.197). Recientemente ha publicado en una traducción de los cantos I y II de la *Iliada* (Cuenca 2011), que con anterioridad habían aparecido en los números 25 (1985-1986) y 38 (1992) de la revista *Poesía*.

de donde surge Venus (o Afrodita)
 llamando a Safo, trenzas de violeta,
 para que le resuma en dos palabras
 qué es el amor.

(2010, p.97)

Puesto que esta composición –luego hemos de volver sobre ella– trata sobre el eterno femenino y el ideal amoroso, resulta natural que se evoque a Venus, la diosa del amor, y a Safo, la poetisa del amor, para intentar definir ese concepto (unos versos antes había aparecido como icono del ideal amoroso Diana Palmer, heroína del cómic americano *The Phantom*, imagen de la moderna mitología popular, que convive aquí con la mitología clásica). El calificativo que se aplica a Safo, ‘trenzas de violeta’, es, además, un eco de Alceo, que en dos ocasiones (fr. 103 y 141 Reinach) aplica ese adjetivo (ἰόπλοκος) a su compatriota.

En «La Venus de los tacones» se parte de una deificación de la protagonista, equiparándola con la diosa Venus para ponderar así su belleza, y, luego, se recurre al mito del minotauro para sugerir metafóricamente el juego erótico:

Me han regalado en el bazar del sueño
 estos zapatos para ti: la punta
 traspasaría yelmos y corazas
 si sirviera de flecha, y el tacón,
 con sus quince centímetros, podría
 clavarse en tu garganta sin que apenas
 brotara sangre. Tiéndete en el suelo,
 cierra los ojos, pierde la memoria
 e intenta no pensar y no sentir,
 que quiero pasear al Minotauro
 de mis tacones por tu laberinto.

(2010, p.59)

Con anterioridad hemos visto que en algunos textos –«En la tumba de Soseki», «Puerta cerrada» o «Encuentro con Teresa»– se insertaban citas o alusiones clásicas no marcadas como tales. En otros, sin embargo, las citas se van a incorporar de forma explícita, bien mediante una simple alusión o bien mediante su reproducción más o menos literal²¹. Un ejemplo del primer procedimiento lo encontramos en «La maleta perdida». En su sueño, el protagonista, tras extraviar su maleta, se encuentra con una misteriosa dama. El escarceo erótico que mantiene con ella da pie a la evocación de dos conocidos poemas de Catulo²²:

En la misma estación, no sabría decir
 en qué lugar exacto, hicimos el amor,

²¹ Sobre estas formas de intertextualidad literaria ver Martínez Fernández (2001).

²² Ambos poemas son seleccionados y traducidos por Cuenca en la *Antología de la poesía latina* (1981, p.25) que preparó en colaboración con Antonio Alvar.

desnudos, muchas veces
 –tantas como los besos de los que habla Catulo,
 o como las arenas del desierto de Libia–
 (2010, p.31)

En concreto, el penúltimo verso («los besos de los que habla Catulo») remite a los versos 7-11 del poema 5, mientras que el último («las arenas del desierto de Libia») remite al verso 3 del poema 7:

*da mi basia mille, deinde centum,
 dein mille altera, dein secunda centum,
 deinde usque altera mille, deinde centum.
 dein, cum milia multa fecerimus,
 conturbabimus illa, ne sciamus...*
 (CATVLL. 5.7-11)

*Quaeris, quot mihi basiationes
 tuae, Lesbia, sint satis superque
 quam magnus numerus Libyssae harenae
 lasarpiciferis iacet Cyrenis...*
 (CATVLL 7.1-4)

Se combinan aquí, pues, alusión y cita²³. De cualquier forma, podría decirse que en el nuevo contexto adquieren un carácter aún más hiperbólico del que tenían en Catulo.

Alusión y cita, ahora de Virgilio, se combinan también en los versos iniciales de «El alma de las cosas»:

Igual que caben las iras en los ánimos
 celestes (además de amores, risas,
 melancolías y desilusiones,
 aunque Virgilio no lo diga), existen
 en las cosas –en un lápiz o una lámpara,
 en este vaso o en aquel osito
 de peluche–los mismos sentimientos
 que alberga el alma humana (...)
 (2010, p.129)

En efecto, en el primer verso se reproduce casi de forma literal, aunque no marcada como tal cita, un verso de la *Eneida* – «Tantas iras (caben) en los ánimos celestes» (*Tantaene animis caelestibus irae? Aen.1.11*)– con el que el poeta latino se asombra por el tenaz rencor de Juno hacia Eneas, que tantos sufrimientos provocará

²³ Sobre la combinación de ambos procedimientos intertextuales en la poesía y sobre el lábil límite entre ellos, remitimos de nuevo a Martínez Fernández (2001, pp.84-88).

al héroe²⁴. Sin embargo, en el verso 4 aparece ya expresamente –indicio de que se está aludiendo a (o citando) algún texto suyo– el nombre de Virgilio, utilizado aquí, de forma implícita, como referente de autoridad, pero al que, a la vez, se corrige («aunque Virgilio no lo diga»).

La *Eneida* es el origen de otra nueva cita, marcada como tal, en el primer verso de *Et patuit incessu dea*. El sujeto poético contempla la belleza desnuda de su amante, lo que le trae el recuerdo de un verso de Virgilio, como él mismo aclara:

«Y por su porte se mostró la diosa»
(Virgilio *dixit*). Vi que ella volvía
del baño con lo puesto –que no era
casi nada, salvo un perfume penetrante
y unos zapatos de tacón altísimo– (...)
(2010, p.121).

Recordemos que el episodio concreto aquí aludido es aquel en que Venus, tras aparecérsese disfrazada de doncella espartana en el camino de Cartago, se despide de su hijo y, al volverse, se le desprende su vestido, momento en que Eneas la reconoce:

*Dixit, et avertens rosea cervice refulsit,
ambrosiaequae comae divinum vertice odorem
spiravere, pedes vestis defluxit ad imos,
et vera incessu patuit dea.*
(*Aen.* 1.402-405)

El texto latino del título modifica ligeramente el verso original (suprime el adjetivo *vera* y altera el orden de palabras), pero se presenta o pretende presentarse como cita literal, luego traducida en el primer verso. De cualquier manera, la función de la cita es enaltecer, como en otros casos, la belleza de la amante, representándola como una nueva Venus.

No sólo de la literatura latina sino también de la literatura griega extrae Cuenca citas para sus poemas. «Encuentro con Teresa», al que nos referimos anteriormente, es una reflexión sobre la poesía y el ideal amoroso. En sus versos iniciales se representa al poeta como un ser alado que deambula por el cielo en busca de la amada. En una de sus alas lleva tatuada una cita de Heráclito:

El poeta planea por un cielo sin nubes
en busca de Teresa; en una de sus alas
aparece tatuada esta frase de Heráclito:
«El camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo».

²⁴ Cuando Cuenca recuerda su contacto inicial con la *Eneida* en su original latino en sus tiempos de estudiante de Preuniversitario, cita expresamente este verso como uno de sus pasajes memorables: «Cómo era de absurdo y estupendo todo aquello. ¡Aquellas *animis caelestibus irae* vengativas e inexplicables! ¡Aquel maravilloso banquete en su propia salsa latina! » (Cuenca 1999, p.196)

El poeta se arroja desde un cielo sin horas
al infierno pautado de la vida diaria
donde la Diosa Blanca gobierna (...).

(2010, p.97)

La frase citada –*ὄδος ἄνω κάτω μία καὶ ὠπή* (fr.60D)²⁵–, ilustrativa del concepto de armonía de contrarios propio del filósofo de Éfeso, adquiere en este contexto un nuevo sentido, que se aclara en los versos siguientes: el camino hacia arriba y hacia abajo es el camino hacia ‘el cielo sin nubes’ (el mundo ideal) y hacia ‘el infierno de la vida diaria’. La imagen, en fin, parece una parodia del concepto romántico del poeta como ser superior que habita el mundo del ideal.

En «Berlín, otoño de 1938» es Homero el poeta evocado. El protagonista es ahora un soldado que contempla el desolado paisaje del Jardín Botánico invadido por las hojas secas del otoño. Este panorama, unido al recuerdo de los recientes sucesos en su patria, bajo el yugo del nazismo, le lleva a reflexionar sobre la caducidad de la vida humana. Entonces recuerda –indicio de una buena formación clásica– un verso de Homero que cobra pleno sentido en esas concretas circunstancias:

Eché a andar hacia el sur. Llegué al Jardín Botánico.
El suelo estaba lleno de hojas muertas, que un día
dieron vida a las ramas de hayas y sicomoros,
de fresnos, de castaños de Indias y de sauces.
Hojarasca que un viento gélido dispersaba
por el parque a su antojo, aullando de manera
siniestra, como en *Drácula*, cuando Jonathan Harker
se dirige al castillo del vampiro, y los lobos
acompañan su marcha. Mis botas militares
aplastaban y hacían crujir aquellas hojas
secas y fugitivas, evocando otro ruido
en mi alma: el estruendo terrible de la Noche
de los Cristales Rotos. ¿Qué ocurría en mi patria?
Sentí como la muerte, disfrazada de otoño,
vigilaba mis pasos, y recordé aquel verso
imborrable de Homero que aprendí en el *Gymnasium*:
«Las hojas y los hombres son del mismo linaje».

(2010, p.148)

²⁵ Esta frase del filósofo aparece también citada en el poema «Cosas de Heráclito» de *Por fuertes y fronteras* (2002, p.62). Más de veinte años antes la había seleccionado y traducido en *Museo* (1978a, p.55), lo que nos indica que es una de sus citas favoritas. Por otro lado, el concepto de armonía de contrarios, de raíz heraclitiana, está muy presente en su primera poesía (Lanz 2006, p.17). Lanz (2012, p.29) sugiere que también se alude a Heráclito, sin citarlo, en otros dos poemas de *El reino Blanco*: «Me acuerdo de Bram Stoker» y «Carta a los reyes Magos». Debe de referirse, respectivamente, a los siguientes versos en que se alude a conceptos opuestos: «de un abismo en que Bien y Mal no eran tan sólo / conceptos antagonísticos, sino también, y al mismo / tiempo, el haz y el envés de la misma moneda» (2010, p.112); y «Os pido, sobre todo, que, de una buena vez, / me traigáis un criterio fiable sobre aquello / que pensáis que es lo bueno, y sobre lo que es malo, / y sobre la verdad, y sobre la mentira, / y sobre lo que es bello, y sobre lo que es feo» (2010, p.141).

El verso –recordemos– pertenece al canto sexto de la *Iliada*: Glauco se apresta al combate con Diomedes, y este, admirado de su valor, le pregunta por su linaje, temiendo que se trate de un dios. Aquel le responde entonces con esta frase memorable –Οἷη περ φύλλων γενεῆ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν (Il.6.146)– que Cuenca traduce como colofón a su poema.

La cita homérica, a pesar de su brevedad, desempeña una función clave, pues resume el tema esencial de «Berlín, 1938». Además, desde el punto de vista formal, marca su estructura cerrada, que es lo que define también su carácter epigramático. Se trata ahora de un epigrama epidíctico, entendiéndose por tal, «un epigrama que contiene un relato de hechos reales o presentados como tales a partir de los que se justifica una sentencia» (Ortega Villaro 2005, p.24)²⁶.

Hay todavía en el libro algunas referencias más al mundo grecolatino, aunque mucho más puntuales y sin apenas relevancia en el conjunto del poema, pero que hemos de consignar brevemente para completar nuestro análisis. En «Zapatos míticos» de la sección «seguidillas» el poeta inventa un episodio mitológico, la boda de las tres gracias, para adornar con un halo fantástico el objeto de su pasión fetichista:

Me gustan tus zapatos
de oro macizo,
los que trajo un ángel
del paraíso,

los que llevabas
el día de la boda
de las Tres Gracias
(2010, p.85)

En «Las cuatro heridas», por su parte, una bella abogada trata de seducir al protagonista con estas palabras:

Juntos formamos una conjunción
astral irresistible, un cataclismo,
un tornado voraz (como el que sale
en *El Mago de Oz*), una hecatombe
(o sea, el sacrificio de cien bueyes).
(2010, p.107)

Esa apostilla sobre el significado etimológico de hecatombe (ἑκατόμβη) constituye un alarde de erudición (antes ha dejado constancia de su pasión por el cine al recordar una escena de *El Mago de Hoz*) con el que sugiere su condición de *docta puella*; un atractivo más, por tanto, para conquistar al poeta, hombre culto y amante del mundo clásico y del cine.

²⁶ Existen en la obra luisalbertiana otros ejemplos de estos poemas epigramáticos que se cierran con una sentencia, a veces tomada de la literatura grecolatina. Así, por citar solo un ejemplo, «Filología y vida» de *Sin miedo ni esperanza* (2002, p.75) concluye con una cita en latín de Persio.

En «Recuerdos de la infancia» (p. 103) se evoca el busto de Epicuro, aquí objeto real existente en la casa del poeta. En «La chica de la moto» (p. 119) la fugaz visión de una hermosa joven –prototipo de la belleza ideal– le sugiere la imagen mítica de una amazona y, luego la de una ‘centauresa’ (la Hipea de «El coloquio de los centauros» de Rubén Darío). En «Buscando el yo perdido», composición humorística sobre la búsqueda del autoconocimiento, clamará el yo poético, al constatar su desorientación vital: «Estoy más ciego que Homero y Milton juntos» (p. 149), recordando una vez más al aedo griego. Y, finalmente, en «La casita de chocolate» (p. 127) con que sueña el poeta, una estatua de Cupido decora una fuente de merengue en medio de los jardines. En todos estos casos, insistimos, las alusiones son casi anecdóticas, pero ponen de manifiesto que hasta el más nimio detalle sirve para evocar una reminiscencia clásica.

Para finalizar, quisiéramos añadir a los ya citados a lo largo de nuestro trabajo, algún ejemplo más, ahora sin referencias explícitas al mundo clásico, de poemas epigramáticos. No es, desde el punto de vista formal –habíamos dicho–, la extensión del poema luisalbertiano lo que define esencialmente su carácter epigramático, sino su estructura cerrada, que destaca el verso o los versos finales, con frecuencia, mediante un toque humorístico. No obstante, es en algunas composiciones breves del libro, en concreto en los de la sección «Quince haikus asonantados y cinco seguidillas fetichistas», donde mejor se recoge la esencia del epigrama humorístico grecolatino²⁷. En ellos se puede apreciar una marcada estructura bipartita, puesto que concentran la agudeza (la punta epigramática) en los versos finales, ya sea por su síntesis lapidaria («Freud»), por su sorprendente paradoja («El faro») o simplemente por su salida ocurente («Renovarse o morir» o «Cenicienta Moderna»):

FREUD

Todo en la vida
se reduce a dos cosas:
sexo y comida
(2010, p.77)

EL FARO

Tú eres mi faro.
Y tú tienes la culpa
de mis naufragios
(2010, p.71)

CENICIENTA MODERNA

Cenicienta, detesto
tus zapatitos

²⁷ A esa misma sección pertenecen otros haikus y seguidillas analizados, como «Zapatos míticos», «*Tempus fugit*», «*Locus amoenus*» o «Ataraxia». Sobre las relaciones entre haiku y epigrama apunta Cuenca: «El epigrama es, en general, un *haiku* japonés enriquecido por el azar de un hombre determinado: un viaje, una pelea, la muerte, una promesa...» (Cuenca y Briosio 1980, p.92).

de cristal. Son muy cursis
y muy antiguos.

Ponte los zuecos,
que son más ecológicos
y más higiénicos.

(2010, p.86)

RENOVARSE O MORIR

¿De qué armario de diosa
mesopotámica
sale tu lencería
de seda grana?

–De un millonario,
que es quien ha renovado
mi vestuario.

(2010, p.87)

3. CONCLUSIONES

El reino blanco incluye numerosos elementos de la tradición clásica, tanto en aspecto formal como en el contenido, que podemos resumir así:

- El mundo clásico coexiste con otras tradiciones culturales, y, de forma llamativa, con las expresiones más modernas de la cultura popular –cine, tebeos, novela de género (fantástica, de terror, policíaca...)–, en principio alejadas del canon culto a la que aquella pertenece. De modo que Homero puede ser citado al lado de Agatha Christie; o Safo, junto a Diana Palmer...
- Las referencias grecolatinas concretas son múltiples y variadas, con predominio de las literarias y mitológicas. Sin embargo, lo más relevante es el nuevo contexto en que aparecen. El mundo clásico rara vez constituye el marco de la anécdota del poema, y, cuando esto ocurre, aparece con frecuencia despojado de todo rasgo sublime o incluso serio. Por el contrario, predominan de forma absoluta los escenarios modernos y cotidianos, sobre los que se proyecta el mundo grecolatino, puesto que, con distintos pretextos –un paisaje real o imaginado, la belleza de una joven, una anécdota amorosa...– el sujeto poético extrae un paralelismo –una cita, un tópico, un episodio mitológico...– aplicable a su propia situación. De esta forma, podríamos decir que se *clasiciza* la realidad y se humaniza la *clasicidad*²⁸.

²⁸ Tomamos prestados los términos de Siles (1991, pp.162-163), que describe así el resultado de esta técnica de mezclar elementos clásicos –en un sentido amplio, no estrictamente grecolatinos– y modernos en la poesía española de los ochenta.

- En el aspecto formal, sus composiciones son casi siempre epigramáticas. Cuenca, discípulo confeso de Calímaco, adapta a la tradición poética moderna el antiguo epigrama helenístico: escenarios cotidianos, sencillez expresiva (que oculta, no obstante, una depurada técnica compositiva), gusto por el detalle culto cuando no erudito, y, sobre todo, la estructura cerrada que destaca la parte final del poema. Aunque podemos hallar alguna muestra de epigramas epidícticos y epitaфios, predominan de forma absoluta el epigrama amoroso y el humorístico, con frecuencia superpuestos.
- Este tratamiento del mundo clásico, entre el homenaje y la parodia, revela sin duda una actitud estética poco *clásica* (aunque se utilice a veces ese adjetivo para definir su poesía de ‘línea clara’). Más bien recuerda, –por situarnos en la tradición hispánica– a los poetas barrocos. En cualquier caso, esta incorporación –con frecuencia paródica– del pasado al presente desde una nueva sensibilidad fue también una práctica habitual en la poesía española de las dos últimas décadas del siglo XX, en la que el magisterio de Luis Alberto de Cuenca resulta innegable. Algunos críticos (Letrán 2005; Gómez-Montero 1994) han aplicado a su ‘línea clara’ el calificativo de *postmoderna*. De cualquier forma, sus auténticas raíces, como atestigua también *El Reino blanco*, están en la poesía helenística, que tal vez pueda interpretarse como una de las primeras manifestaciones históricas de la estética de la postmodernidad.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR Y CUENCA, L.A. (1981), *Antología de la poesía latina*, Madrid, Alianza.
- AMESTOY, I. (2006), «Entrevista a Luis Alberto de Cuenca», en *El Mundo*, 17-12-2006.
- BARRIGÓN FUENTES, M^a.C. (2003), «Faón, Afrodita y la isla de Lesbos. Historia de un mito», en Nieto Ibáñez, J.M^a. *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, Vol. 1, pp. 581-590.
- CASTELLET, J. M^a. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.
- CUENCA, L.A. DE (1971), *Los retratos*, Madrid, Azur.
- CUENCA, L.A. DE (1972), *Elsinore*, Madrid, Azur.
- CUENCA, L.A. DE (1974), Calímaco, *Epigramas (XXXI-XL)*, en *Estudios Clásicos* 73, s.p.
- CUENCA, L.A. DE (1976), *Necesidad del mito*, Madrid, Planeta (2^a edición, Madrid, Nausícaa, 2008).
- CUENCA, L.A. DE (1976a), *Euforión de Calcis*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos.
- CUENCA, L.A. DE (1978), *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch.
- CUENCA, L.A. DE (1978a), *Museo*, Barcelona, Antoni Bosch.
- CUENCA, L.A. DE (1983), *Necrofilia*, Madrid, Cuadernillos de Madrid.
- CUENCA, L.A. DE (1985), *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento.
- CUENCA, L.A. DE (1987), *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento.
- CUENCA, L.A. DE (1993), *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento.

- CUENCA, L.A. DE (1996), *Por fuertes y fronteras* (1ª edición), Madrid, Visor.
- CUENCA, L.A. DE (1999), *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos.
- CUENCA, L.A. DE (2000), «Mito y poesía alrededor de la *Odisea*», <http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/luisalbertodecuenca2.html>.
- CUENCA, L. A. DE (2002), *Por fuertes y fronteras* (2ª edición), San Sebastián de los Reyes, Universidad popular José Hierro.
- CUENCA, L.A. DE (2002a), *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor.
- CUENCA, L.A. DE (2006), *La vida en llamas*, Madrid, Visor.
- CUENCA, L. A. DE (2006A), «Homero y el arte verbal», en AAVV, *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, pp. 6-16.
- CUENCA, L.A. DE (2010), *El reino blanco*, Madrid, Visor.
- CUENCA, L.A. DE (2010a), *Noveno arte*, Almería, De Tebeos Ediciones.
- CUENCA, L.A. DE (2011), Homero, *Iliada. Cantos I y II*, Madrid, Reino de Cordelia.
- CUENCA, L.A. DE (2012), *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid, Visor.
- CUENCA, L.A. DE (2012a), *Palabras con alas*, Sevilla, Ediciones de la Isla de Siltolá.
- CUENCA, L.A. DE - BRIOSO, M. (1980), Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ DE CERIO DÍEZ, M. (1998), «La evolución de un género: elementos estructurales de los epigramas dedicados a animales de Ánite de Tegea», *Emérita* 66, pp. 119-149.
- GARCÍA GUAL, C. (1996), *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus Bolsillo (1ª edición, Madrid, Taurus, 1981).
- GARCÍA GUAL, C. (2013), «Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*, Málaga, Litoral, pp. 163-166.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (1994), «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)* de Luis Alberto de Cuenca», en Túa Blesa et alii (eds.), *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo II, Zaragoza, pp. 133-151.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J.A. (2013), «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», en *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*, Málaga, Litoral, pp. 168-171.
- LANZ, J.J. (2006), Luis Alberto de Cuenca, *Poesía. 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- LANZ, J.J. (2012), «Sol poniente: *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca», en *Ínsula* 792, 27-32.
- LAURENS, P. (1989), *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Letres.
- LETRÁN, F.J. (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- LUJÁN, A.L. (2011), «La línea clara», *Revista de Libros* 172, p. 43.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, M.M. – LAGUNA MARISCAL, G. (2010), «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *CFC(L)* 30.2, pp.381-413.
- ORTEGA VILLARO, B. (2005), «Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas», en *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Llibros del Peixe, pp.11-28.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1951), Homero, *Odisea*, Madrid, Espasa Calpe (41ª edición 2007).

- SILES, J. (1989), «Los novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición», en *Ínsula* 505, pp. 9-11.
- SILES, J. (1991), «Dinámica poética de la última década», en *Revista de Occidente* 122-123, Madrid, pp. 149-169.
- SUÁREZ, L.M. (2008), *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. (De La caja de plata a Por fuertes y fronteras)*, León, Universidad.
- SUÁREZ, L.M. (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- SVENBRO, J. (1997), «La Grecia arcaica y clásica: la invención de la lectura silenciosa», en G. Cavallo, R. Chartier y R. Bonfil (eds.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, pp. 57-94.
- VILLENA, L.A. DE (1978), «Jaime Siles y su introducción al Barroco», *Cuadernos Hispano-americanos* 333, pp. 520-522.