

La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)¹

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
monicamartinezsariego@gmail.com

Gabriel LAGUNA MARISCAL

Universidad de Córdoba
glaguna@uco.es

Recibido: 6 de febrero de 2010

Aceptado: 9 de septiembre de 2010

RESUMEN

Este trabajo aborda los diferentes usos que hace de la mitología clásica Luis Alberto de Cuenca en su obra poética original, publicada entre 1971 y 1996. Previamente, situaremos las coordenadas estéticas de la generación poética de los 70 y analizaremos la evolución poética de L. A. de Cuenca, desde una etapa culturalista hasta la llamada «línea clara». L. A. de Cuenca, desde su condición de clasicista, establece un diálogo fecundo con la tradición clásica grecolatina en las dos etapas señaladas. La presencia de la materia clásica en su poesía es rica y variada, pero nuestro estudio se centrará en el ámbito mitológico. Se concluye que caben varios propósitos para la incorporación de la mitología clásica: la mera alusión erudita, de carácter puntual; el uso de la historia mitológica como anécdota principal del poema; y el empleo del episodio mitológico como correlato objetivo del sentimiento o vivencia que el poeta quiere transmitir en el texto. Este examen se realizará poema por poema, siguiendo el orden cronológico de publicación de cada libro.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca. Mitología clásica. Correlato objetivo.

MARTÍNEZ SARIEGO, M.M.^a – LAGUNA MARISCAL, G., «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.2 (2010) 381-413.

Classical mythology in the poetry of Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)

ABSTRACT

This paper surveys the poetry of Luis Alberto de Cuenca published between 1971 and 1996. As a point of departure, we will present the aesthetic background of the generation of poets from the 70s. The paper will then analyse De Cuenca's poetic evolution from an erudition-oriented stage to the so-called «línea clara» ('clear line'). L.A. de Cuenca's classical background enables him to engage in a rich and multifarious process of negotiation with the Classical Tradition in both phases of his poetic career. Classical material is ubiquitous in his poetry, but this paper will concentrate on the De Cuenca's creative use of Classical mythology, which works at three different levels: i) allusion on the level of erudition; ii) the use of myth to provide the main content of the poem; and iii) the occasional use of mythology as «objective correlative», that is, as a way of expressing emotion or personal experience through a mythological situation or chain of events.

Keywords: Luis Alberto de Cuenca. Classical mythology. Objective correlative.

MARTÍNEZ SARIEGO, M.M. – LAGUNA MARISCAL, G., «Classical mythology in the poetry of Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 30.2 (2010) 381-413.

¹ Agradecemos al Profesor Vicente Cristóbal López sus sugerencias y su aporte de documentación; y a los dos revisores anónimos de *CFC(L)* su revisión crítica.

SUMARIO 1. La generación del 70: coordenadas estéticas 2. Trayectoria de Luis Alberto de Cuenca: del culturalismo a la «línea clara» 2.1. Etapa culturalista: poéticas de la nocturnidad 2.2. Etapa de la poesía de la experiencia: poéticas de la diurnidad 3. La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca 4. Evocación de la mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca 4.1. *Elsinore* (1972) 4.2. *La caja de plata* (1985) 4.3. *El otro sueño* (1987) 4.4. *El hacha y la rosa* (1993) 4.5. *Por fuertes y fronteras* (1996) 5. Conclusiones: la mitología clásica como correlato objetivo en Luis Alberto de Cuenca. 6. Referencias Bibliográficas.

En este artículo pasamos revista al empleo de la mitología clásica en la obra poética desarrollada entre 1971 y 1996 por Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Siguiendo el orden cronológico de publicación de los libros, comentaremos de modo factual la anécdota mitológica aludida en cada poema, con indicación de las referencias clásicas pertinentes. Anticiparemos también la significación del uso de cada mito, con vistas a recopilar en el apartado final hipótesis sobre las razones para la explotación de la mitología clásica en la poesía de nuestro autor. Dado que las funciones desempeñadas por el mito se hallan en relación estrecha con las diferentes fases en la trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca, repasaremos brevemente su evolución literaria desde sus comienzos, marcados por una estética de la oscuridad, a su etapa más característica, la de la «línea clara». Pero antes, puesto que a nuestro autor suele adscribirse a la generación poética de los 70, también llamada de los «novísimos», analizaremos las coordenadas culturales y principales rasgos poéticos de esta generación.

1. LA GENERACIÓN DEL 70: COORDENADAS ESTÉTICAS

En 1970 José María Castellet publicó en la editorial barcelonesa de Carlos Barral la antología que dio nombre a la generación de los novísimos, *Nueve novísimos poetas españoles*. Incluyó en ella a Manuel Vázquez Montalbán (1939), Antonio Martínez Sarrión (1939), José María Álvarez (1942), Félix de Azúa (1944), Pere Gimferrer (1945), Vicente Molina Foix (1946), Guillermo Carnero (1947), Ana María Moix (1947) y Leopoldo María Panero (1948). Otros poetas que no fueron incluidos podrían ser integrados en la nómina, en la medida en que compartieron aspectos de la estética de dicho grupo. Nos referimos a Antonio Carvajal (1945), Aníbal Núñez (1944-1987), Antonio Colinas (1946), Jenaro Talens (1946), José Luis Jover (1946), Luis Alberto de Cuenca (1950), Jaime Siles (1951) o Luis Antonio de Villena (1951). Para estos poetas suele preferirse la denominación de Generación del 70, pues el carácter general y puramente cronológico de esta etiqueta evita referencias a estilos, etapas o características concretas².

² Lanz (1994a) prefiere, con todo, tomar como eje el año 1968, que le parece más emblemático para dar nombre a la generación (es el año de la Primavera de Praga, de las revueltas estudiantiles del mayo francés y de las protestas estadounidenses contra la Guerra de Vietnam). Esta denominación la había usado ya De Cuenca en su libro de prosas *Etcétera* (1993). Otros, como Chicharro (2004, p.251), aunque valoran el concepto de generación por su valor deictico, cuestionan su eficacia denotativa, independientemente del nombre que se le otorgue.

En el prólogo a su antología, José María Castellet explicaba que su propósito había sido dar a conocer la existencia de una nueva clase de poesía opuesta a la previamente imperante (a la que hoy llamaríamos «poesía social»), que concebía la literatura como instrumento de lucha política y concienciación social. Las poéticas incluidas en la antología de los novísimos coinciden, en efecto, en resaltar la primacía del lenguaje y del estilo, manifestando un gran escepticismo ante el valor pragmático de la poesía y el del oficio mismo de poeta y reivindicando rasgos como el decadentismo, el esteticismo, un aura vanguardista, el malditismo de Oliverio Girondo o José Lezama Lima o el léxico modernista de Rubén Darío. Tanto los novísimos como muchos de sus coetáneos comparten, en efecto, una serie de rasgos que justifican su común adscripción a un grupo. Desde el punto de vista formal, su poesía se caracteriza por el recurso a la escritura automática y a diversas técnicas de elipsis y *collage*; y, desde el punto de vista conceptual, se definen básicamente por 1) el influjo de la cultura de masas y la sensibilidad *camp*, que aparecen como «producto de una formación adolescente dominada por los *media*» (Castellet 1970, p.24) y que implican la filtración en el poema de ingredientes derivados del cine comercial, la televisión, la radio, la canción popular, la publicidad o el cómic; y 2) el culturalismo, entendido como la referencia intertextual a textos literarios anteriores. Con el predominio de la literatura sobre la vivencia, los textos se vuelven un tanto herméticos y elitistas, rasgo que queda acentuado por la cuidada elaboración retórica. En este sentido, la formación literaria de nuestros autores es extranjera y cosmopolita, con especial influencia de T. S. Eliot, Ezra Pound, Constatino Cavafis, Saint John-Perse, Wallace Stevens y los surrealistas franceses.

El principal mérito de estos poetas fue, pues, su renovación profunda del quehacer poético, renovación que implicó la superación del grado de banalidad al que había conducido el auge de la poesía social y la conversión del poema en receptáculo de ingredientes culturales diversos, con «atención a un lenguaje lo más rico posible, heredero de todos los llamados esteticismos de la Historia» (Carnero 1983, p.56). Ahora bien, debe subrayarse que, según Miguel d'Ors (1994, pp.10-11), muchos de los poetas incluidos en la nómina anterior evolucionan desde el culturalismo a la recuperación del yo. D'Ors cita como ejemplo de esta evolución los casos de Antonio Colinas, con su *Sepulcro en Tarquinia* (1975) y de Luis Antonio de Villena con *Hymnica* (1979). La trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca, el autor cuya obra estudiaremos aquí, puede también considerarse característica de esta tendencia general³.

2. TRAYECTORIA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA: DEL CULTURALISMO A LA «LÍNEA CLARA»

Luis Alberto de Cuenca nació en Madrid el 29 de Diciembre de 1950. Recibió una completa formación académica de carácter humanístico, pues cursó los dos primeros cursos de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid y Filosofía y Letras en

³ Hablaríamos, pues, de una estética postnovísima. Cf. Jongh Rossel (1991), que considera el intimismo, la metapoesía y el neoculturalismo los tres pilares básicos de esta nueva tendencia.

la Universidad Autónoma, licenciándose y doctorándose en Filología Clásica, con sendos Premios Extraordinarios. Su memoria de licenciatura versó sobre los epigramas de Calímaco de Cirene y su tesis sobre el poeta griego de época helenística Euforión de Calcis (publicada como *Euforión de Calcis*, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1976). Profesor de investigación del área de Filología Latina del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha publicado libros de carácter académico dentro del ámbito de la Filología Clásica: *Necesidad del mito* (Barcelona, Planeta, 1976), *Museo* (Barcelona, Bosch, 1978), *Calímaco. Himnos y epigramas* (Madrid, Gredos, 1980), *Antología de la poesía latina* (Madrid, Alianza Editorial, 1981) y *El héroe y sus máscaras* (1991). En 1989 obtuvo el Premio Nacional de Traducción por su versión del anónimo *Cantar de Valtario* (1987). Ha desempeñado también cargos políticos en el ámbito de la cultura, como el de Director de la Biblioteca Nacional (1996-2000) y el de Secretario de Estado de Cultura (2000-2004).

Su trayectoria poética, la que en este trabajo nos incumbe, pasa, según la mayor parte de los críticos y el propio poeta, por dos etapas principales: una primera época de carácter culturalista, representada por *Los retratos* (Madrid, Azur, 1971), *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972), *Scholia* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978) y *Necrofilia* (Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983); y una segunda época, que se encuadraría más bien en la poesía de la experiencia y cuyo inicio vendría marcado por la publicación del libro *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento, 1985), por el que recibió el Premio Nacional de la Crítica⁴. Sus obras posteriores son, hasta hoy, *El otro sueño* (Sevilla, Renacimiento, 1987), *El hacha y la rosa* (Sevilla, Renacimiento, 1993), *Por fuertes y fronteras* (Madrid, Visor, 1996), *El bosque y otros poemas* (Málaga, Llama de amor viva, 1997), *Sin miedo ni esperanza* (Madrid, Visor, 2002) y *La vida en llamas* (Madrid, Visor, 2006). Nuestro autor recogió su obra parcialmente en un solo volumen en 1990: *Poesía. 1970-1989* (Sevilla, Renacimiento); y, posteriormente, con una cierta labor de edición y selección, de nuevo en *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (Madrid, Visor, 1999).

2.1. ETAPA CULTURALISTA: POÉTICAS DE LA NOCTURNIDAD

La etapa culturalista comprendería, como hemos dicho, los cuatro primeros libros: *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978) y *Necrofilia* (1983), obras todas en las que la literatura prima sobre la vivencia real y el sentimiento. Alguno de los títulos parece advertir ya sobre el carácter libresco y culturalista de esta poesía. Según sugiere el título de *Scholia*, el poemario se concibe como unos «comentarios»

⁴ Hasta aquí, Lanz (1994b), con todo, prefiere distinguir tres etapas. La primera, representada por *Los retratos* y *Elsinore*, se caracterizaría por la «estética de la oscuridad»; la segunda, a la que adscribe únicamente el poemario *Scholia*, sería una etapa de transición; la tercera, inaugurada con *Necrofilia* y representada más claramente por *La caja de plata*, supondría la afirmación de su nueva poética. Lanz, por tanto, no sólo efectúa más distingos que la mayor parte de los críticos, sino que, además, establece distintos puntos de inflexión. Sigue su estela Gutiérrez Carbajo (1995).

o «anotaciones» a textos previos; y un sentido similar parece tener *Necrofilia*, término que parece indicar el gusto por la lectura de autores que, en su mayoría, ya han fallecido⁵. Los poemas, en efecto, cuyo estilo se caracteriza por su barroquismo y voluntad esteticista, aparecen como un resumado de lecturas previas combinadas con ingredientes de otros códigos artísticos, como el cine, la música y las artes plásticas. Las fuentes de De Cuenca son en esta etapa muy ricas y variadas, pues incluyen no sólo la literatura clásica grecolatina, sino también la literatura india, el ciclo artúrico, la literatura inglesa e italiana del Renacimiento y, muy especialmente, la cultura popular transmitida por los medios de comunicación de masas (cine, televisión y cómic).

A todo ello alude la primera de sus poéticas, escrita en prosa poética e incluida en la antología *Espejo del amor y de la muerte* (1971). La poética se titula «Praestanti corpore tremor» y aparece encabezada por una cita griega de Meleagro de Gádara, cuya traducción literal sería «Venerable noche»⁶ y que da cuenta del carácter «nocturno» de su poesía, manifiesto en diversas formas de exotismo (Lanz 1994b, p.125):

- 1) exotismo espacial, como anhelo de otras tierras distintas para la poesía «...insaciable como las cortesanas de Nippur, líquida como el Eufrates»;
- 2) exotismo temporal, como anhelo de recrear otros tiempos en el poema: «No basta, pues, el brillo tornasolado de las copas britanas, ni el concierto de las arpas femeninas en el pecho de los guerreros»;
- 3) exotismo cultural, como forma del culturalismo, manifiesto en el tono general y en la revisión de diversos personajes del pasado y del presente;
- 4) exotismo mítico, relacionado con el exotismo cultural y temporal y manifiesto como anhelo de un tiempo mítico: «Otras mitologías, Mesopotamia aparte, deben ocupar buena parte del tiempo de un juramentado»

En su «Poética» de 1979, publicada en la *Joven poesía española* de Concepción G. Moral y Rosa M. Pereda, nuestro poeta, retomando la cita de Meleagro de Gádara, insiste nuevamente en el concepto de poesía nocturna. Hay, por tanto, una cierta continuidad con la poética anterior, como manifiesta también la repetición textual de algún párrafo. El culturalismo y el elitismo siguen presentes, según sugiere la inclusión en su lista de cineastas admirados de los nombres de Visconti o Bergman, representativos del cine de arte y ensayo. No obstante, el acercamiento al cine épico que supone la mención de grandes figuras del cine de acción, negro y de espionaje

⁵ La necrofilia sería, pues, el afán de establecer un diálogo intertextual con escritores del pasado. El origen de esta denominación podría estar en un famoso soneto de Quevedo, que llama a estos escritores «difuntos» y «muertos»: «Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos (...)». Sobre el origen clásico de esta expresión, véase Laguna Mariscal (2005).

⁶ La expresión de Meleagro de Gádara procede del epigrama de *Antología Palatina* 5.165.2. Es necesario recordar que, para los poetas alejandrinos y para los latinos, la noche aporta una connotación de composición erudita e intertextual (tópico de los *carmina invigilata*; cf. Thomas 1979, pp.195-206): CAL.*Epigr.*27; CINNA *carm.frg.*14 Courtney; LVCR.1.142-143; HOR.*epist.*2.1.111-113; OV.*trist.*2.1.11; IVV.7.27; CIRIS 46; STAT.*Theb.*12.811; *silv.*4.6.25; 3.5.34-35.

(«la gran reserva de mitos heroicos de nuestro tiempo») adelanta algún rasgo de la poética posterior del autor: la preferencia por una poesía narrativa en la que la reflexión lírica sea sólo una matización a la narración de la experiencia.

En su siguiente poética, en efecto, que data del 17 de mayo de 1980, y que fue elaborada para la antología *Florilegium. Poesía española última*, de Elena de Jongh Rossel, comienza a defender una estética de la luz:

‘Que nadie confunda lo culto con lo oscuro, que lo oscuro no es culto, sino incul-
to’, solía repetir Bocángel. Y en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui puede leerse:
‘Ya veo que la ciega plebe se alarga a llamar cultos los versos más broncos y menos
entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza. ¡Bien interpretan la palabra *cultura!*’
¿Cuál será -me digan- más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distri-
buyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se regis-
tre y se goce, o un bosque rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles ni de-
jan entrada ni paseo a sus asperezas? (de Jongh Rossel 1982, p.42)

De Cuenca, pues, empieza a preferir el jardín francés al inglés. Esta poética de lo diurno se encargará de negar las cuatro formas de exotismo previamente referidas: espacio, tiempo, cultura y mito no serán los de lo imaginado, sino los de la realidad. Los poemas tendrán lugar en la ciudad; su tiempo será el presente, no el pasado remoto. El exotismo cultural será sustituido por la alusión a referentes culturales cotidianos, y el exotismo mítico dará paso a la elevación de lo prosaico al universo de los arquetipos. Según Lanz (1994, p.129), el libro que constituye la bisagra entre la estética de la oscuridad y la de la claridad es *Scholia* (1978) pero, a nuestro parecer, también *Necrofolia* (1983) puede considerarse obra de transición y no plenamente diurna todavía.

Algunos críticos, como José Luis García Martín, han rechazado enérgicamente esta poética culturalista, denostando su erudición y oscuridad:

Durante unos quince años, a partir de 1970, Luis Alberto de Cuenca se aplicó con encomiable tenacidad al ejercicio del verso, pero sus libros —*Los retratos*, *Elsinore*, *Scholia*— apenas si lograban despertar el admirativo tedio de algunos lectores proclives al masoquismo: parecían, más que obra de poeta, farragoso divertimento de erudito que quiere demostrar que no sólo entiende de infolios, sino también de cine, de mujeres y de tebeos (García Martín 1999, p.18).

El propio poeta ha condenado *a posteriori* el carácter culturalista de sus primeros libros⁷. Y este cambio sustancial de poética se manifiesta *de facto* en el hecho de que, de su edición de poesía escogida *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, excluyó completamente su primer libro, ofreciendo tan sólo una selección de los dos siguientes.

⁷ «No nos apetecía escribir nada que no tuviera unos orígenes culturales libresco —ha dicho refiriéndose a aquellos años. La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después a impedir que el plagio fuera perfecto. Entendíamos la poesía tal como la entendían los antiguos alejandrinos: momentánea y circunstancial, festiva, intrascendente, divertida e inútil. Pero los superábamos en un punto: ellos fueron profesionales (...) y nosotros estábamos exentos de toda huella de profesionalismo poético, lo cual contribuía no poco a cebar nuestro orgullo y nuestra vanidad» (*apud* García Posada 1996, p.69).

2.2. ETAPA DE LA POESÍA DE LA EXPERIENCIA: POÉTICAS DE LA DIURNIDAD

Hemos visto que sobre 1979 De Cuenca empieza a manifestar un cierto rechazo por la nocturnidad y el culturalismo. Describe muy críticamente las tendencias culturalistas de su generación en su artículo «La generación del lenguaje», de la que dice que «ha tenido el buen gusto de morir –en mi opinión ha muerto ya– antes de que su estética haya obtenido los contrastes necesarios para su ulterior definición» (Cuenca 1979-1980, p.250). Critica, en concreto, su proceso de escritura, caracterizado por el culturalismo meramente formal, la influencia del surrealismo, el carácter experimental de la escritura poética y el excesivo oscurecimiento expresivo. Ahora bien, en nuestra opinión, sólo a partir de la publicación de *La caja de plata* (1985) podemos considerar plenamente iniciada la etapa que a veces se ha llamado de «culturalismo trascendido» o, más sencillamente, de poesía de la experiencia. El poeta aboga ahora por lo que él llama la «línea clara».

En su contenido, esta poesía muestra un equilibrio entre la narración de aspectos de la vida cotidiana y la inserción de elementos culturales y fantásticos, con un tono matizado por el humor, la ironía y el sentido trágico. Todavía se siente la impronta del culturalismo, pero de manera mucho más sutil. A este hecho alude la expresión «culturalismo metabolizado», acuñada por Manuel Rico (1999) para referirse a esta segunda etapa de Luis Alberto de Cuenca⁸. A ella podemos aproximarnos a partir de las declaraciones efectuadas por el autor en diversas entrevistas⁹, retomadas en su «Poética» de 1999, que forma parte de la antología *El último tercio del siglo (1968-1998)*. En ella, De Cuenca alude primero a la «brisa de la calle» que ha penetrado en su poesía, estableciendo un contraste con su obra anterior, de inspiración eminentemente literaria:

Mi poesía me la trae la brisa que de vez en cuando sopla en mi calle, junto a olores antiguos más o menos prohibidos, canciones olvidadas y deseos por realizar. Mi poesía es figurativa. Mi poesía se entiende. Mi poesía busca moldes métricos y es, casi siempre, epigramática. Hace unos quince años, y guiado por lecturas helenísticas (la *Antología Palatina*) y provenzales (la lírica trovadoresca compilada por Martín de Riquer), abandoné una poesía de estructuras abiertas y empecé a escribir otra de estructuras cerradas, centrándome en los tres o cuatro temas que desde entonces aparecen una y otra vez en mi obra poética, y que son los temas de siempre (Mainer 1999, p.396).

⁸ De Cuenca, en efecto, incorpora también en esta etapa ingredientes culturales de procedencia muy diversa a su poesía. Sobre la integración de textos literarios de nuestro Siglo de Oro, cf. Dadson (1997). Los trabajos de Letrán (2001a, 2001b, 2003, 2005) se refieren a estas y otras reescrituras como rasgos indicativos del carácter postmoderno de la poesía de nuestro autor. Ya Gutiérrez Carbajo (1995, p.132) había definido a De Cuenca como el maestro de la intertextualidad en la literatura española actual.

⁹ Cf. Gaitán y Torres (1990) y, más recientemente, Eire (2001-2002). Véase también Rodríguez Jiménez (2003, p.3): «Se llegó a decir que mi poesía era de las más culturalistas de los años 70. Este culturalismo no ha desaparecido del todo en mi poesía. Lo que pasa es que se ha convertido más que en un culturalismo evidente textual en algo más hipotextual porque ha incorporado ese culturalismo a elementos más vitales, más biográficos oseudobiográficos. Se ha hecho más permeable con el palpito de vida que hay en mi poesía. El culturalismo aquél venía de raíces anglosajonas. Ezra Pound es una de mis referencias de aquellos años».

Tal actitud responde a la mencionada «línea clara» o actitud poética diurna, caracterizada por una consideración poética de lo objetivo, una voluntad de realidad, el predominio de la razón, y la definición y estabilidad de los límites: «no me interesa la sinceridad si no va acompañada de la claridad. Pienso que es de la sabia conjunción entre sinceridad, claridad, técnica y sensibilidad de donde surge la emoción poética». Arremete, de hecho, contra la idea platónica de inspiración cuando critica a quienes dicen que «ser poeta es una religión» y que «para escribir versos se necesita estar en trance o recibir señales de lo alto o de lo profundo»¹⁰. El De Cuenca más actual, por otra parte, se muestra satisfecho de no escribir para un espectro reducido de lectores, sino para la inmensa mayoría:

Me gusta recordar que mi poesía suele gustarle a gente que no lee poesía o piensa que la poesía es un asunto de señoras cursis y/o de tarados. Eso demuestra que la poesía puede y debe salir del ghetto, de las mafias y sectas, del malditismo. De su propia y tediosa iconografía (Mainer 1999, p.396).

En esta última etapa de la trayectoria de De Cuenca, los mitos literarios han pasado a un ámbito urbano, abunda el distanciamiento irónico y priman el humor y la narratividad, rasgos que, evidentemente, hacen su obra accesible a un público más amplio. En consonancia con estos principios, el propio autor ha rechazado enérgicamente su etapa culturalista. Los primeros poemarios, marcados por el culturalismo y la estética de la nocturnidad, debían demasiado, en efecto, a las corrientes juveniles del momento, pero la obra de De Cuenca fue creciendo en profundidad y calidad hasta alcanzar, desde mediados de los ochenta y hasta nuestros días, su más auténtica dimensión, convirtiéndose, con su «línea clara», en ejemplo literario para los poetas más recientes.

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

De lo expuesto previamente puede inferirse que De Cuenca se encuentra en una plataforma óptima para incorporar creativamente la literatura y cultura clásicas en su poesía: por un lado, es un filólogo clásico académico, un experto profesional en la literatura clásica; por otro, es un poeta culturalista, con tendencia a la evocación de la tradición literaria, y eso tanto en su primera etapa, propiamente culturalista, como en la segunda etapa, de culturalismo trascendido o de poesía de la experiencia, donde las evocaciones cultas no desaparecen del todo, sino que se incorporan para caracterizar la experiencia contada.

Documentamos numerosos ejemplos de asimilación creativa de la tradición clásica en la poesía del autor, a los que pasaremos revista aquí someramente, aunque no se refieran propiamente a temas mitológicos¹¹. Se puede citar, en efecto, toda una se-

¹⁰ Para el De Cuenca más reciente, por tanto, es más importante la técnica que la inspiración. Sobre la dificultad que entraña su poesía, aparentemente sencilla, cf. Martínez de Mingo (1996).

¹¹ Recientemente ha dedicado un estudio monográfico a la cuestión Suárez Martínez (2008).

rie de poemas que constituyen imitaciones literarias de textos, temas o motivos clásicos. Es el caso del poema «A. Persi Flacci choliambi», del libro *Scholia* (1978), en diálogo evidente con el «Prólogo» de Persio a sus *Sátiras*, escrito en coliambo¹²; o del soneto «El editor Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad recordándole un pasaje de Píndaro, *Píticas* VIII 96», de *La caja de plata* (1985). En el poema «La despedida», de *El otro sueño* (1987), se desarrolla el motivo de «mientras el mundo exista», como correlato de la eternidad (en este caso, del amor del sujeto); el tópico ha tenido un amplio desarrollo en la poesía clásica y moderna¹³ pero, como se ha señalado (Lanz 2006, p.227, n.3), posiblemente la fuente inmediata de De Cuenca sean unos versos del llamado «Epitafio de Cleóbulo»¹⁴. La composición «Sobre una Oda de Horacio», del libro *El hacha y la rosa* (1993), constituye, en forma de diálogo amebico, una imitación lograda de la *Oda* 3.9 de Horacio, *Donec gratus eram tibi...*¹⁵. Dentro de este mismo libro, en el poema titulado «Remedia amoris» el poeta, siguiendo las pautas ovidianas, trata de olvidar a una mujer mediante el recurso a la bebida¹⁶. En *Por fuertes y fronteras* (1996), encontramos, en fin, el poema «Collige, virgo, rosas», que retoma coloquialmente el tópico del *carpe diem*, presente, por ejemplo, en la *Oda* 1.11 de Horacio y en el poema pseudo-ausonio «De rosis nascentibus» (del que procede el sintagma «Collige, virgo, rosas» que da título al poema de De Cuenca). La composición «Alzate, corazón» es una elaborada imitación libre del fragmento 67, según la ordenación de Diehl, del poeta lírico griego Arquíloco.

¹² El poema «A. Persi Flacci choliambi» evoca, como *imitatio*, el estilo y tema del *Prólogo* de Persio, aunque De Cuenca insertó su poema como traducción (*interpretatio*) de Persio, en su *Antología de la poesía latina*. Se trata de un juego literario de pseudo-intertextualidad, para el cual, véase Suárez Martínez (2008, p.75). Para la distinción *imitatio* – *interpretatio* como modalidades de imitación literaria, léase Laguna Mariscal (2004, pp.428-431).

¹³ Se trata, como varios críticos han recordado, de la contrapartida positiva de la figura del *adynaton*; consiste en enumerar ejemplos de perennidad como correlato de un sentimiento o actitud (Smith 1913, pp.283-284; McKeown 1989, p.396; Nisbet – Rudd 2000, p.372). Correlatos clásicos: CRITIAS *Fr. Trag.* B 1.5-7; CALL.*Fr.*202.69-70; POSIDIPP.*EG.*17.7-8; AP 9.821 (anónimo); TIB.1.4.65-66 (con Smith 1913, pp.283-284); HOR.*Epod.*15.7-10; *Carm.*3.30.7-9 (con Nisbet – Rudd 2000, p.372); VERG.*Ecl.*5.76-78; *Aen.*1.607-9; 9.446-449; OV.*Am.*1.15.9-30 (con McKeown 1989, p.396); *Trist.*3.7.51-52; *Ib.*135; SIL.7.476; STAT.*Silv.*1.1.94-95; 1.6.98-102; IVV.9.130-131. Paralelos en la literatura moderna: Bayard Taylor, «Bedouin Love Song»; Shakespeare, *Sonetos* 55.1-2; Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas* 4.

¹⁴ Epitafio a Midas, atribuido al filósofo Cleóbulo de Lindos y transmitido por Diógenes Laercio (*Vidas de Filósofos Ilustres* 1) y en la *Antología Palatina* (7.153). Es célebre la réplica de Simónides de Ceos, censurándolo (SIMON. 76 P. = PMG 581; también en Diógenes Laercio). Pueden leerse ambos textos (el epitafio de Cleóbulo y la réplica de Simónides), en edición bilingüe, en J. Ferraté (2000, p.225); conviene señalar que la primera edición de Ferraté es de 1968, por lo que cabe la posibilidad de que De Cuenca tuviera acceso a ambos textos en esa edición. Por otro lado, el texto del epitafio de Cleóbulo coincide sustancialmente con los vv. 265-270 del llamado *Certamen Homeri et Hesiodi*, falsamente atribuido al propio Homero.

¹⁵ Otras versiones de este poema presentan una interesante variación en el título: «Sobre un poema de Horacio traducido por Fray Luis de León». Para la interdependencia entre los tres textos – de Horacio, Fray Luis y Luis Alberto de Cuenca–, véase Laguna Mariscal (2006).

¹⁶ En efecto, Ovidio aconseja, o no catar gota, o beber vino hasta perder el sentido para olvidar el amor: *Rem.* 809-810. El profesor Vicente Cristóbal ha señalado la reminiscencia de este pasaje de Ovidio en Luis Alberto de Cuenca (Cristóbal López 1996, p.208). Véase también Suárez Martínez (2008, pp.130-131).

Juan José Lanz apunta, asimismo, ecos clásicos más sutiles, como la rememoración o aparición del fantasma de la amada en «Rita» (*El otro sueño*), «La resucitada», «De vez en cuando» (*El hacha y la rosa*) y «Qué complaciente estabas, amor mío, en la pesadilla» (*Por fuertes y fronteras*), en la estela de la elegía 4.7 de Propertio, en que Cintia, una vez muerta, se presenta en el sueño del yo lírico (2006, pp.309, 404); o la coincidencia del título de una sección de *Por fuertes y fronteras*, «La herida oculta», con el título que De Cuenca dio a su traducción de un pasaje de Lucrecio incluido en su *Antología de la poesía latina* (Madrid, Alianza, 1981, pp.21-23), e incluso con el *tacitum uulnus* de Dido en el libro 4 de la *Eneida* (Lanz 2006, p.395)¹⁷. Hemos postulado, por otra parte, que el poema «Sobre una carta de John Keats», también inserto en *Por fuertes y fronteras*, es hipertexto del epigrama 10.47 de Marcial, donde se enumeran los ingredientes necesarios para una vida feliz (Laguna Mariscal 2000). Dada la formación clásica del poeta, parece plausible que, aunque la deuda con el autor grecolatino no se marque de forma explícita, todos estos textos constituyan también ejemplo de tradición clásica.

4. EVOCACIÓN DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA POESÍA DE LUIS ALBERTO DE CUENCA

A continuación pasaremos revista a las principales alusiones a la mitología clásica en la obra de Luis Alberto de Cuenca, para lo cual iremos comentando, en el orden cronológico de publicación, la anécdota mitológica aludida en cada poema. Anticiparemos igualmente la significación del uso de cada mito, con vistas a recopilar, como conclusión, hipótesis sobre las razones para la inserción de la mitología clásica en la poesía de nuestro autor.

4.1. ELSINORE (1972)

En *Elsinore*, publicado en 1972, apreciamos claramente todos los rasgos que hemos considerado definitorios de la primera etapa poética de Luis Alberto de Cuenca, caracterizada por el trascendentalismo, el experimentalismo, el hermetismo y la metapoesía, y por la voluntad de entroncar con toda una serie de poetas oscuros: Licofrón y Euforión de Calcis, Persio, Arnaut Daniel o Góngora. Las alusiones mitológicas son frecuentes, aunque a menudo herméticas y, por tanto, difíciles de interpretar.

4.1.1. «LA CHICA DE LAS MIL CARAS»

En el poema «La chica de las mil caras» el sujeto lírico evoca a una chica polifacética a la que define como símbolo y paradigma del eterno femenino. Para facilitar la comprensión de las referencias clásicas en él incluidas, recordaremos el texto, uno de los más densos de la etapa culturalista:

¹⁷ LVCR.4.1076 ss. *Tacitum uulnus*; VERG.*Aen.*4.67 *tacitum uiuit sub pectore uulnus*.

Todo tu cuerpo es un inmenso brote de espinas,
 pero las aves siguen comiendo en tus manos
 y cantan en el bosque como si nada.
 Por las noches me enseñas el universo:
 hoy han sido las costas de Islandia,
 la *Edda* de Snorri y la promesa de Winland.
 Como tu cuerpo está erizado de agujas,
 necesito almohadones para amarte;
 luego despierto enganchado a tus labios,
 cuando el sol es un punto negro en el cielo.
 Si hablas, tu voz es una cascada
 que arrastra cadáveres y policías de uniforme.
 Hablas en verso, como Ovidio y Lope,
 como el precoz escaldo Egil Skallagrímsson.
 A veces te interrumpo. Tus besos llevan oro,
 como las *Noches* de Stevenson o de Mardrus.
 Son algo tan brillante. Como una nueva infancia.
 No sé si tu destino es catalogar manuscritos,
 si has sido bibliotecaria en Alejandría.
 Un día vi cómo perseguías a un jabalí en Dordoña
 (esa noche soñé con el Monarca Oscuro).
 Podría hacerte un lecho de lirios o de rosas,
 aunque preferiría cubrirte de alacranes.
 Luego descifraríamos papiros mágicos y emblemas.
 No sé cómo decirte lo mucho que te amo.
 Hace siglos que desaparecieron los torneos.
 Jesús sigue muriendo cada día. Hasta cuándo.
 Pero Clodoveo decía que el Gólgota no sería famoso
 si él hubiese estado allí, en Jerusalén, con sus francos...

Antes leíamos novelas bizantinas, escuchábamos discos,
 no encendías jamás la luz en el desván.
 Me parecía haber vivido dos veces los momentos
 y bebía del suave terminarse de tus ojos.
 Algunos dioses se nos antojaban ridículos:
 Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban.
 Pero las ninfas de las fuentes, los elfos, los dragones,
 Mae West y Miriam Hopkins compensaban la pérdida.
 Hacer versos, nadar, dar de comer a un pájaro,
 ejercer de *sportswoman* como Diana Palmer.
 Buscábamos tesoros en el jardín de tus abuelos,
 bajo ese sol de Heráclito que sigue sin ponerse,
 con una *Jolly Roger* ceñida a la cintura,
 saqueando glorietas y naufragando en la piscina.

Y ahora que estás aquí, mi amor,
 tú que eres todas las mujeres,
 no sé si voy a ser capaz

de recordarte y recordarme.
 Todos vivimos, a la postre,
 en una especie de prisión
 de la que no podemos salir,
 en la que nadie puede entrar.
 Pero consta en el Libro Único
 que, a pesar de espinas y agujas,
 nos amamos alguna vez
 y nos amaremos tú y yo.

Hay, como vemos, referencias a Héraclito y al Ovidio del *quod temptabam scribere versus erat* (*Trist.* 4.10.26), convenientemente mezcladas con otras de origen cinematográfico o de diversos ámbitos culturales. Desde el punto de vista de la mitología son dos las que nos interesan: la posible alusión a la figura de Atalanta y la mención explícita de Júpiter como símbolo de poder.

Una de las múltiples máscaras con las que el yo lírico imagina a su polifacética amada es, en efecto, la de cazadora: «Un día vi cómo perseguías a un jabalí en Dordoña / (esa noche soñé con el Monarca Oscuro)» (vv. 20-21). Dordoña es un departamento al Suroeste de Francia, en la región de Aquitania, con capital en Périgueux. En ese entorno eminentemente rural, el poeta imagina a su amada cazando a un jabalí, acción que nos recuerda un episodio de la mitología griega: la cacería del jabalí de Calidón, recogida en diversas fuentes clásicas¹⁸. Eneo, el rey de Calidón, había olvidado mencionar a la diosa Ártemis en un sacrificio; y ésta, como venganza, envió un jabalí gigante que devastaba la comarca, arrancando los árboles frutales y desolando los campos (nótese la coincidencia entre la caracterización de Calidón y la realidad agropecuaria de la provincia francesa de Dordoña). Se organizó una cacería, donde participaron gran número de héroes griegos, acaudillados por Meleagro, el hijo de Eneo. Fue la heroína Atalanta, hija del rey arcadio Yaso, única mujer del grupo, la que asestó al jabalí un flechazo detrás de la oreja y lo derribó; Meleagro le dio la estocada mortal y, como estaba enamorado de Atalanta, le cedió la cabeza de la fiera como trofeo. Los tíos de Meleagro, disconformes con el hecho de que una extranjera se llevara el trofeo, la privaron del mismo por la fuerza; y cuando Meleagro les dio muerte por este motivo, Altea, la madre del propio Meleagro, provocó su muerte para luego suicidarse. Mediante esta alusión, el autor identifica a su amada con Atalanta; y a sí mismo con Meleagro. Por un lado, exalta las cualidades de la amada, mediante los rasgos de la valentía, fortaleza física y belleza. Por otro lado, la alusión sugiere veladamente los efectos potencialmente devastadores de la relación amorosa. El «Monarca Oscuro» citado en el v. 21 debe de ser una referencia a Hades, dios-rey de los Infiernos. Recuérdese, en este sentido, que Hades significa en griego «el no visible», en la misma línea que el epíteto «Oscuro» usado por De Cuenca. Lo que parece sugerir el poeta es que la visión de la amada como Atalanta le anticipa el riesgo potencial de su propia muerte.

¹⁸ *Il.* 9.529-605, *Ov. Met.* 8.270-546, *APOLLOD.* 1.8.1; *ANT. LIB.* 2; *HYG. Fab.* 174.

En la siguiente sección del poema el yo lírico afirma (vv. 34-35): «Algunos dioses se nos antojaban ridículos: / Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban». En estos versos el poeta está evocando los días de convivencia con la destinataria del poema, destacando la libertad en que vivían, semejante a la libertad de la humanidad en la época de la Edad de Oro (reinado de Saturno) y contrastando con las convenciones sociales, la autoridad, representada concretamente por Júpiter, que, recordemos, recibía en la religión romana la apelación de *Iuppiter Maximus Optimus*. Símbolo aquí de coerción social y política, Zeus (la contrapartida en la mitología griega del Júpiter romano) era, en efecto, el más poderoso de los doce dioses olímpicos, el padre de los hombres y de los dioses, el supremo, el omnipotente, como se manifiesta ya desde la *Iliada*, donde su figura se sobreponía por su fuerza y autoridad a las demás divinidades¹⁹.

Vemos, pues, que hay en el poema referencias mitológicas clásicas, pero ninguna desempeña una función especialmente relevante: se trata, más bien, de alusiones de detalle que contribuyen a acrecentar el hermetismo culturalista del texto. Las referencias a ese otro pilar que, según Gilbert Highet (1949), sostenía nuestra civilización occidental, la *Biblia*, son igualmente recurrentes, y no faltan alusiones a otras mitologías, como la nórdica. Veremos que, salvo en contadas excepciones, es ésta la tónica dominante en la poesía luisalbertiana de esta etapa.

4.1.2. «L. W. J.»

En el poema «L. W. J.» (las iniciales deben corresponder a las de la destinataria del poema, desconocida para nosotros), Luis Alberto de Cuenca traza un completo retrato o prosopopeya de una muchacha. Se trata de un chica bella, pero andrógina y viril, en la línea de las amazonas de Tracia, de la Camila virgiliana (*Eneida* 7.803-817)²⁰ o de las serranas del Marqués de Santillana²¹. De ella dice el poeta que es ducha en artes marciales, que es invencible (v. 3) y que no usa sujetador (v. 5) ni maquillaje (v. 6). Veamos la referencia mitológica del v. 8:

A la muchacha le hubiera gustado ser obispo, para tener sortijas y dolores ilimitados. O Perseo, para vencer a Andrómeda y ocultar la cabeza en la nevada nebulosa de sus miembros.

Perseo, uno de los más célebres héroes de la mitología griega²², fue hijo de Dánae y del propio Zeus, que se metamorfoseó en lluvia de oro para acceder a la estan-

¹⁹ Él mismo afirma que si todos los demás dioses se colgaran del extremo de una cuerda, él solo podría balancear la tensión desde la cumbre del Olimpo (*Il.* 8.18-27). Sobre la primacía de Zeus en el Olimpo griego, léase García Gual (1992, p.118).

²⁰ Para la figura de Camila en Virgilio y su pervivencia, véase el completo estudio de Cristóbal López (1988).

²¹ Se trata de un tipo de mujer en cuya descripción se complace habitualmente el autor. Cf., por ejemplo, el poema «La amazona de Mordor», de *Por fuertes y fronteras*, o la descripción de las psicólogas en «Eterno femenino», de *El hacha y la rosa*: «Me psicoanalizaban unas chicas / guapísimas, muy altas y muy fuertes, / con pinta de valquirias o amazonas».

²² Relato de la historia en *Ov. Met.* 4.663-771. Léase, sobre Dánae y Perseo, Cristóbal López (1989), García Gual (1992, pp.177-179) y Traver Vera (1996).

cia en la que el padre de la muchacha, el rey argivo Acrisio, la había encerrado al profetizar los adivinos que moriría a manos de su nieto. Tras pasar numerosas penalidades, Dánae y su hijo recalaron en Sérifos, donde reinaba el tirano Polidectes. Enamorado también éste de la muchacha, trató de librarse de su hijo imponiéndole una difícil prueba: traer la cabeza de una Gorgona. Usando su escudo como espejo, Perseo logró cortar la cabeza de una de las Gorgonas, la terrible Medusa, sin tener que mirarla. De regreso a su hogar, pasó por Etiopía, donde Andrómeda, hija del rey Cefeo, se hallaba encadenada a una roca, a punto de ser devorada por un monstruo marino. Sirviéndose de la cabeza de la Medusa, Perseo da muerte al monstruo y libera a la chica, con la que contrae matrimonio. Mediante la comparación de la muchacha con Perseo destaca De Cuenca su valentía y virilidad, introduciendo evidente resonancias eróticas en la segunda parte del verso: «ocultar la cabeza en la nevada nebulosa de sus miembros».

4.1.3. «MUSEO BIZANTINO»

En el poema «Museo Bizantino», el poeta rememora una visita a un Museo Bizantino, probablemente el de Corfú, así como la contemplación de las pinturas de Manuel Tzanes, pintor de iconos de época postbizantina, nacido en 1610 en Rethymno (Creta) y muerto en Venecia en 1690. El texto del poema en cuestión empieza:

Tú, Manuel Tzanes, fuiste dado a luz por una diosa en una cumbre de la Hélade.
Tu padre fue un orfebre.

Luis Alberto de Cuenca, cuya intención es la de conferir al pintor un aura mágica y divinizante, alude a su condición de hijo de una diosa, imaginando un alumbramiento similar al de otros tantos dioses y héroes míticos, como el nacimiento en Creta de Zeus, hijo de Rea; o el de Apolo, hijo de Latona, en la isla de Delos.

4.1.4. «MAROONED»

Debido a su hermetismo, el contexto y significado del poema «Marooned» («abandonado») es muy difícil de aquilatar con precisión. Parece que el sujeto lírico es un pirata, que ha trabado lucha en un puerto del Caribe con tropas del gobierno español y que ha vencido, por lo cual dirige un canto de gozo y triunfo (una especie de *epinicio*) a su amada, que también ha participado en la escaramuza. El texto se mueve, por tanto, en la línea temática de la novela *La isla del tesoro*, de R. L. Stevenson, y de la «Canción del pirata» de Espronceda²³. En un momento dado el bucanero-sujeto lírico dice a su amada (vv. 11-12):

²³ Para el gusto de De Cuenca por el tema de la piratería, véase Lanz 2006, p.221, n.111.

Enarbolaste la bandera negra de Némesis.
Me sentía orgulloso de tu valor.

Hemos de entender que la bandera negra aludida es la bandera pirata: un trapo negro en que se pintaba una calavera blanca sobre dos tibias cruzadas. Sin embargo, esta bandera pirata es llamada «la bandera negra de Némesis». Némesis es una divinidad griega, hija de la Noche (y hermana, pues, de las Hespérides, las Parcas y de Eris). Némesis otorga a cada cual su merecido (su nombre se relaciona etimológicamente con νέμειν, ‘distribuir’, y con νόμος, ‘ley’, en tanto que la ley regula la justicia distributiva). Por eso se la identifica a veces con la diosa de la Justicia, y frecuentemente se la considera en las letras clásicas diosa de la venganza, como en el siguiente pasaje de Catulo (50.18-21):

*nunc audax caue sis, precesque nostras,
oramus, caue despuas, ocelle,
ne poenas Nemesis resposcat a te.
est vemens dea: laedere hanc caueto.*

Su mención en este contexto resulta, pues, sumamente acertada, no sólo por el esencial afán de venganza que anima a todo pirata, sino porque con ella establece el autor una de las tantas correspondencias internas características de su producción. La muchacha aquí aludida parece ser la misma que «La chica de las mil caras», que, como vimos, llevaba una *Jolly Roger* –nombre técnico de la bandera pirata– ceñida a la cintura.

4.1.5. «LAS TRES HERMANAS (PALMA IL VECCHIO)»

Nuevas referencias clásicas encontramos en «Las tres hermanas (Palma il Vecchio)», paradigma de hermetismo y ejemplo de experimentación lingüística (el texto transcurre como manifestación del *stream of consciousness*):

Noche ritmo perdido de unas islas que no te pertenecen es hermoso contemplar tus brazos armoniosos y enfermos discurren por tus hombros las arañas cerca cerca de ti el desierto mongol de los escotes muerte como en un cuadro de Jacopo tratado con lenguaje sin custodia la fuerza de la espada su débil eco cintas desplegadas no hay vasija de barro que no se te parezca no hay múltiple color de rosa herida que no se desvanezca en tus mejillas acude otoño buitre tijera de los ojos Átropos Eufrosine Cloto Aglaia Láquesis Talía.

El cuadro de Palma il Vecchio aludido por el autor en el título, que data de 1520 y que a continuación reproducimos (Fig. 1), ha sido normalmente considerado como una representación de las tres Gracias, es decir, de Eufrosine, Aglaia, Talía, y no de las tres Moiras: Cloto, Láquesis y Átropos.



Figura 1

Las Gracias, como es sabido, eran tres de las hijas de Zeus, a las que se veneraba en la mitología como diosas de la alegría y los festejos, al servicio de Afrodita, diosa del amor; y las Moiras, por su parte, aunque en algunas fuentes eran consideradas hijas de Zeus y Temis, eran por lo general identificadas como hijas de la Noche, diosa que concebía por sí misma, siendo su misión bastante menos grata: asignar un destino a cada ser, mortal o inmortal, deparándole suertes y desgracias. A diferencia de las Gracias, solía representárselas como tres mujeres de aspecto severo: Cloto, ‘la que hila’, con una rueca; Láquesis, ‘la que asigna el destino’, con una pluma o un mundo; y Átropos, ‘la inflexible’, con una balanza. Nos hallamos, pues, en ambos casos, ante tres hermanas mitológicas –he aquí la semejanza-, pero su labor pertenece a esferas de la vida irreconciliables. Aunque el sentido del poema de De Cuenca resulte difícil de determinar, puede apuntarse una interpretación para la yuxtaposición imbricada de todos sus nombres, la de que existe un lazo indisoluble entre ambos mundos, el de la belleza y la alegría, y el del destino, que es siempre, en última instancia, la muerte. Que esto es así lo corrobora el poema «Las tres hermanas», incluido en *Por fuertes y fronteras* (1996):

Había tres hermanas en mi sueño. Tres soles
 en la bruma del mundo, tendidas en el cielo
 como en un sucio lecho que ellas iluminaban
 a fuerza de blancor. Tres minas de diamantes
 para cortar las rocas desgastadas y oscuras.
 Y venían de arriba con la luz en las manos
 a encender una lámpara que alumbrase mi alcoba
 por el resto del tiempo. Y a la luz de esa lámpara
 las paredes del cuarto se volvían espejos
 parlantes que decían. « Ha llegado tu hora ».
 Y, como tres burbujas, las hermanas del sueño
 flotaban el aire un brevísimo instante
 y desaparecían

Esta composición, perteneciente a la segunda etapa de De Cuenca, nos permite constatar las múltiples diferencias que existen entre el tratamiento de un tema mitológico desde el culturalismo o desde la poesía de la experiencia. Aunque en el segundo poema la mención de las Gracias o de las Moiras (o Parcas) no se haga explícita, las tres hermanas habitan en las mismas esferas de belleza –«Tres soles / en la bruma del mundo»– e inexorabilidad : «Ha llegado tu hora»²⁴.

4.2. LA CAJA DE PLATA (1985)

Ya hemos comentado que la publicación de *La caja de plata* supuso todo un cambio de rumbo en el panorama poético de mediados de los ochenta. Aunque algunos rasgos de la nueva poética habían quedado anticipados en *Scholia* (1978) y, sobre todo, en *Necrofilia* (1983), es en *La caja de plata* donde más claramente se manifiesta la nueva poética de la transparencia, de la diurnidad, de la «línea clara», término tomado por De Cuenca del mundo del cómic, concretamente de la técnica de Hergé y Edgar P. Jacobs, para referirse a su nueva poesía.

4.2.1. «JANO»

Un procedimiento recurrente en la obra poética de nuestro autor es, como hemos visto, el de equiparar los mitos grecolatinos a mitos literarios de procedencia diversa. El poema «Jano», que remite por su título a la Antigüedad Clásica, desarrolla luego el tema del doble sirviéndose de los personajes del Dr. Jekyll y Mr. Hyde:

Dices que sólo soy Enrique Jekyll
y que no existe fórmula en el mundo
capaz de convertirme en Mr. Hyde.
Cuando pasen los días o los años,
cuando el tiempo nos lleve a otras hogueras,
hacia otra plenitud u otro desastre,
imagínate entonces, imagina
los rasgos de mi cara, reconstruye
lo que tu hielo convirtió en cenizas.
Y en la memoria esquiva de tu frío,
en el recuerdo de tu lejanía,
Eduardo Hyde seré, y por un instante
me amarás, aunque yo ya esté muy lejos;
y será hermoso, pues por un instante
yo seré tu tristeza, y no los otros.

Jano, como es sabido, era uno de los dioses más antiguos de Roma: el dios de las puertas, de los cambios y las transiciones, de los momentos en los que se traspasa el um-

²⁴ Sobre la relación entre estos dos poemas véase también Suárez Martínez (2008, pp.166-167).

bral que separa el pasado y el futuro, de los comienzos y los finales, por lo que le fue consagrado el primer mes del año (*Ianuarius*). Su representación habitual era bifronte, con dos rostros barbados mirando en sentidos opuestos. Su bicefalia es, justamente, la que permite a De Cuenca relacionarlo con las dos caras del personaje de la novela de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), y la que contribuye, al mismo tiempo, a dotarlo de un profundo valor alegórico, como símbolo de la escisión moral del yo poético. El personaje bifronte de la novela de Stevenson, ya que no Jano, volverá a aparecer en «Jekyll y Hyde» de *El hacha y la rosa*, recurrencia que nos revela la importancia del tema del doble en la obra poética luisalbertiana.

4.2.2. «ENCUENTRO DEL AUTOR CON FERNANDO AROZENA»

Como en el soneto «El editor Francisco Arellano» que antes comentamos, en «Encuentro del autor con Fernando Arozena» incorpora el poeta al ámbito literario a un amigo real, Fernando Arozena, abogado tinerfeño, al que otorga un papel salvador. En este poema, cuajado de referencias míticas y legendarias, el sujeto lírico, víctima de un brutal desengaño amoroso, está desesperado porque su amada Leonor se ha marchado con otro hombre y ha muerto. La situación inicial del sujeto lírico es presentada así:

Venía de las cuatro corrientes del infierno:
del río de los monstruos que añoran la belleza,
del que pueblan voraces serpientes silenciosas,
del río de la nieve y del río del fuego.

Apreciamos aquí referencias, aunque sin mención explícita, a los cuatro ríos del Hades, que eran, para la religión griega, el Lete, el Cocito, el Flegetonte y el Aqueronte, y cuya descripción aborda Virgilio en el libro 6 de la *Eneida*. Siguiendo el modelo del mantuano, también Dante se refiere en su *Divina Comedia* a los cuatro ríos que delimitan los nueve círculos del infierno: el Aqueronte (canto III), la Laguna Estigia (canto VIII), el río de llamas Flegetonte (canto XII) y el lago helado Cocito (canto XXXI). Luis Alberto de Cuenca introduce asimismo cuatro caracterizaciones, pero sólo una de ellas es tradicional —el «río del fuego» (v. 4), que se correspondería con el río Flegetonte—, pues las otras tres descripciones son personales y no concuerdan con la tradición clásica, y sirven, más bien, para caracterizar la relación amorosa, concebida como deseo de belleza («del río de los monstruos que añoran la belleza»), como plagada de traición («del que pueblan voraces serpientes silenciosas») ²⁵ y como recinto en el que anidan, alternándose, el desdén de la nieve y la pasión del fuego (siguiendo la imagería de Petrarca y de Garcilaso: «del río de la nieve y del río del fuego») ²⁶.

²⁵ Aquí puede verse, con todo, una alusión al *Infierno* dantesco (24.61-96).

²⁶ Sin embargo, el río Lete (que en la tradición antigua se presenta como el río que provoca el olvido en las almas de los muertos) es evocado posteriormente en el poema (en los vv. 9-16): «Era triste vivir la huida de los nombres. / No recordaba historias. Todo estaba vacío. / Tan sólo atormentaba mi espíritu un recuerdo; / Leonor había muerto en brazos de otro hombre. / Cerré los ojos. Quise conjurar la memoria / de la paz. El olvido que purifica. El cero. / Y no pude. La imagen volvía a torturarme / y a inundar mi cerebro con sus horribles formas».

La evocación de los ríos infernales sirve, por tanto, para conferir una cierta atmósfera dramática y trágica en la caracterización del amor, sin preservar los detalles técnicos de las descripciones antiguas de dichos ríos.

Por otro lado, cuando Luis Alberto de Cuenca se presenta como un sujeto que regresa del Infierno se está equiparando implícitamente con héroes mitológicos que también debieron pasar una estancia en el Hades y luego regresaron, como Heracles, Odiseo, Teseo, Orfeo o Eneas. El descenso al Infierno recibe técnicamente el nombre de *katábasis*, y se considera en los tratamientos míticos toda una proeza²⁷. El correlato de Orfeo sería especialmente significativo, pues Orfeo descendió al Hades por amor: había perdido a su amada Eurídice, bajó al Averno y consiguió con el poder de su música la restitución de Eurídice al mundo de los vivos (Virgilio, *Geórgicas* 4.453-527). No obstante, incumplió una orden de las divinidades infernales, la de no volverse a mirar a Eurídice hasta que no hubieran ascendido completamente al mundo de los vivos, y perdió a su amada por segunda y definitiva vez. Esto sugiere que el sujeto lírico del poema de Luis Alberto de Cuenca ha sufrido una prueba similar: parece que ha hecho todo lo posible por salvar del naufragio su relación amorosa, pero que al final, y pese a todo, esa relación se ha roto.

La función de Arozena, a quien se dedica el poema, es la de consolar al sujeto lírico por esta pérdida; y es justamente en sus palabras donde encontramos nuevas alusiones mitológicas, concretamente al ciclo troyano (vv. 29-32):

Dijiste del saqueo de Troya por los griegos,
de la sombra de Helena y del hacha de Hagen;
de abrazos que duraron un siglo, de Nausícaa
y del múltiple rostro del campeón eterno.

La evocación de los episodios homéricos, en efecto, tiene en el yo poético un efecto catártico: el sujeto se identifica con Menelao, engañado por Helena, que lo abandona y se marcha con el troyano Paris, como Leonor ha hecho con el hombre en cuyos brazos ha muerto. Las palabras del amigo son consolatorias porque, al final, Menelao (y los griegos) obtuvieron venganza y retribución derrotando a los troyanos; y también, sin duda, porque uno de los griegos, Ulises, tuvo largas y numerosas aventuras amorosas, llegando a prendarse de él la princesa Nausícaa. A Ulises, en efecto, parece referirse el verso «múltiple rostro del campeón eterno» (v. 32), pues éste aparecía caracterizado en la *Odisea* como *πολύτροπος*, ‘el de muchas facetas o argucias’²⁸.

4.2.3. «EL DESEMBARCO»

En el poema «El desembarco» encontramos una alusión de detalle a un acontecimiento legendario o histórico. El poeta evoca su estado de desolación ante el alejamiento de la amada:

²⁷ Véase, sobre el tema, el conjunto de trabajos recopilados por Piñero Ramírez (1996).

²⁸ Comenta también este poema desde el punto de vista de la tradición clásica Suárez Martínez (2008, pp.78-82).

Me has dejado desnudo en el campo de tenis.
 No sé qué voy a hacer. Me encuentro desolado.
 Anochece en el golfo de Rosas. Tengo frío.
 Los griegos desembarcan en la playa desierta.

Aquí se produce la fusión de dos planos, uno cotidiano («me has dejado desnudo en el campo de tenis») y otro legendario o histórico («los griegos desembarcan en la playa desierta»). Así se eleva a un plano legendario la acción cotidiana, relacionada, en este caso, con un verano que pasó Luis Alberto con su novia Rita Macau en el golfo de Rosas, en la provincia de Gerona, donde los padres de aquélla tenían una torre. El acontecimiento legendario aludido es, posiblemente, la llegada de los colonos griegos para fundar la ciudad de Rosas, en el siglo VI a. C. Y los griegos podrían estar representando simbólicamente, como sostiene Suárez Martínez (2008, p.85), la cultura como asidero que puede salvar al sujeto lírico del desánimo y de la melancolía.

4.3. EL OTRO SUEÑO (1987)

El otro sueño, que vio la luz en 1987, ha sido considerado por De Cuenca como prolongación de *La caja de plata*: «*La caja de plata* y *El otro sueño* son el mismo libro, sólo que con dos títulos; es una continuación, pero es el mismo libro» (Eire 2001-2002, p.512). La continuidad estética con los dos libros anteriores de nuestro autor es evidente, no sólo porque aparezcan personajes y referencias semejantes, sino también porque se repiten imágenes y metáforas, configuraciones y formulaciones éticas semejantes y, sobre todo, por la identidad del personaje poético y del referente femenino. Las referencias mitológicas no son quizá tan abundantes como en el libro anterior, pero encontramos un hermoso ejemplo en el poema que inaugura la sección «Las mañanas triunfantes», justamente titulado «Los dedos de la aurora»:

Entraban en mi alcoba sin llamar a la puerta,
 deshojando en el aire la flor de su perfume.
 Los oía arrastrarse, leves, hasta la alfombra.
 Trepaban a la cama y luego, entre las sábanas,
 me anunciaban el día con sutiles caricias.

«La aurora de rosados dedos» es, como se sabe y como el propio Cuenca tuvo oportunidad de traducir²⁹, una fórmula homérica reiterada lo largo de la *Iliada* y la *Odisea*, del mismo modo que «Hera, la de los blancos brazos» o «Aquiles, el de los pies ligeros». Pero lo que implican aquí estos «dedos de la Aurora», más allá de la referencia erudita, es el comienzo del apogeo de la estética matinal, que venía anun-

²⁹ De Cuenca emprendió en 1985 la traducción de la *Iliada*, publicándose una traducción en prosa de los cantos I y II en la revista *Poesía* (núm. 25, invierno 1985-1986, pp.53-83, y núm.38, 1992, pp.241-275). En el canto I, por ejemplo, aparece la «Aurora de rosados dedos» (v. 477).

ciado ya por las estrofas finales del comentado «Encuentro del autor con Fernando Arozena»³⁰, y por el título de la sección: «Las mañanas triunfantes»³¹.

4.4. EL HACHA Y LA ROSA (1993)

Si por algo se caracteriza *El hacha y la rosa* (1993), el siguiente poemario luisalbertiano, es porque muchos de los textos se agrupan en torno a núcleos temáticos o formales similares, de donde resulta su disposición en secciones concretas del libro. Y el ciclo troyano, en concreto, suministra asunto para al menos tres poemas monográficos, uno de los cuales, titulado «El juicio de Paris» y escrito todo él en cursivas, actúa a modo de pórtico o preámbulo.

4.4.1. «EL JUICIO DE PARIS»

El poema en cuestión, que citamos seguidamente, presenta la situación previa al Juicio de Paris, el primer certamen de belleza de la historia. Las tres diosas se acicalan esperanzadas (vv. 1-5), va amaneciendo (6-13) y comparece Paris (14-15):

*A la dudosa luz del alba
las tres diosas se contonean
recién lavadas y peinadas,
cada una con un espejo
que dice: «Tú eres más hermosa».
Fina escarcha y polvo de estrellas
salpica los divinos cuerpos
hechos de sueño y de rocío
y de polen de madre selva
y de feérica telaraña.*

*Se desperezan los gorriones.
Un viento sur muy destemplado
riza las ramas de los árboles.
Llega Paris a la glorieta
silbando alegre tonadilla.*

³⁰ «Todo era matinal, como los desafíos / como los desayunos de la señora Hudson. / Y la brisa del alba traía las canciones / primeras de la especie, los primeros latidos».

³¹ El título procede del poema «Booz endormi», inserto en la segunda parte de *La légende des siècles* (1859-1883) de Victor Hugo: «Quand on est jeune, on a des matins triomphants; / le jour sort de la nuit comme d'une victoire» (vv. 51-52). Este lema fue recogido en la literatura española por Valle Inclán, que en su *Sonata de estío*, hace decir al Marqués de Bradomín: «Todavía hoy, después de haber pecado tanto, tengo las mañanas triunfantes, y no puedo menos de sonreír recordando que hubo una época lejana donde lloré por muerto a mi corazón: Muerto de celos, de rabia y de amor». De Cuenca aborda este tópico en un ensayo de *Señales de humo* (1999) titulado, precisamente, «Las mañanas triunfantes». Cf. Lanz (2006, p.249, n.43).

Las fuentes clásicas explican que todo comenzó en las bodas de Tetis y Peleo, a las que fueron invitados todos los dioses olímpicos salvo Eris (o Discordia), quien, ofendida, arrojó una manzana al banquete, con la indicación de que fuera para la más bella. Se disputaban tal honor tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita; y Zeus escogió a Paris, un príncipe troyano hijo de Príamo y Hécuba, para que ejerciera de árbitro. Las tres diosas intentaron sobornar al muchacho, brindándole dones, y éste optó por Afrodita, quien le había ofrecido como regalo el amor de la mujer más hermosa del mundo. Este episodio está en el origen de la Guerra de Troya, pues Paris escogió como amada a Helena, casada con Menelao, rey de Esparta; y Afrodita, cumpliendo su palabra, provocó que Helena se enamorara de Paris y que huyera con él a Troya. Movido por la ira, Menelao solicitó ayuda a un conjunto de caudillos helenos; y así se organizó la expedición de los griegos contra Troya, al mando de Agamenón, rey de Micenas y hermano de Menelao. El odio de Hera y Atenea, las diosas no favorecidas por Paris, persiguió a los troyanos durante toda la guerra.

¿En qué medida se relaciona esta historia con el poema de De Cuenca? ¿Qué significado debemos otorgarle a la composición? Es difícil pronunciarse al respecto, pero parece que el sujeto lírico se identifica con Paris: es objeto de las pretensiones amorosas de tres muchachas y debe elegir. Su posición parece envidiable, pero lo cierto es que bajo el poema subyace una atmósfera ominosa: de la misma manera que el Juicio de Paris tuvo consecuencias trágicas a largo plazo, el poeta parece sugerir que la situación en que se encuentra puede estar abocada a un desenlace muy ingrato.

4.4.2. «NAUSÍCAA»

Un nuevo poema monográfico sobre un episodio mítico perteneciente al ciclo troyano lo tenemos en «Nausícaa». En sus versos, el sujeto lírico asiste a una fiesta muy distinguida donde una hermosa muchacha, la hija del anfitrión, se muestra atraída por un tercer invitado, Ulises, que ignora sus avances amorosos:

El mar de Homero ríe para ti,
que te acodas desnuda en la baranda
en busca de aire fresco, con la copa
de néctar en la mano, mientras vienen
y van los invitados por la fiesta
que has dado en el palacio de tu padre.
El aire puro inunda tus pulmones
y el néctar se te sube a la cabeza.
Llega entonces el hombre de tu vida
a la terraza. Es una hermosa mezcla
de fortaleza y de sabiduría.
Ulises es su nombre. Tú no ignoras
que pasará de largo. Ya soñaste
su desdén tantas veces... Pese a todo,
el brillo de tus ojos insinúa:

«No me canso de verte.» Y tus oídos
reclaman: «Háblame, dame palabras
para vivir.» Y con el sexo dices:
«Dueño mío, haz de mí lo que te plazca.»
Todo es entrega en ti, dulce Nausícaa.
Pero él está aburrido de la fiesta,
perdido en el recuerdo de su patria,
y no se fija en ti, ni en ese cuerpo
de diosa acribillado de mensajes
que nunca llegarán a su destino.

La peripecia mítica aludida, narrada en los cantos 6 y 7 de la *Odisea*, pertenece a la aventura de regreso (νόστος) de Ulises, uno de los caudillos griegos que lucharon en Troya, a su tierra natal, la isla de Ítaca. Hija de Alcínoo, el rey de los Feacios, Nausícaa, inspirada en sueños por la diosa Atenea, sale una mañana a lavar en el río con sus doncellas. Mientras trabajan y ríen, Ulises, náufrago, se presenta ante ella y le ruega ayuda, causando el estupor de las muchachas, quienes, aterrorizadas por su desnudez, huyen. Nausícaa, que ha mantenido la serenidad, le proporciona alimento y vestido, lo presenta a sus padres y manifiesta su decisión de casarse con él. Alcínoo se muestra conforme, pero Ulises, ansioso por regresar a Ítaca con su esposa Penélope, se despide de Nausícaa asegurándole que le debe su vida y que siempre la recordará.

En el poema de De Cuenca este episodio funciona como correlato objetivo de una vivencia personal, procedimiento retórico frecuente en su producción. El sujeto lírico se presenta como un *alter Homerus*, un segundo Homero que cuenta la peripecia basándose en las semejanzas entre el escenario mítico y el referido en el poema: el lujo de la fiesta, la belleza de la hija del anfitrión, el desinterés del tercer invitado y su deseo de regresar a su patria con su familia. En tanto que se usa una anécdota mitológica para la expresión de una experiencia concreta, esta composición supone una combinación muy representativa de culturalismo y poesía de la experiencia.

Se ha postulado (Suárez Martínez, 2008, p.135) una dimensión exclusiva de la Nausícaa de De Cuenca que estaba ausente del relato homérico: la Nausícaa del poema contemporáneo experimenta por el extranjero una pasión (incluso sexual) que nunca sintió su correlato antiguo. En efecto, el propio De Cuenca, en un artículo sobre la *Odisea* definido por Letrán (2005, pp.268-269) como la clave para la interpretación del poema, había explicado que Nausícaa «no siente por él [Odiseo] verdadera pasión» (1991, p.90). En cambio, en el poema moderno la libido de Nausícaa se expresa muy plásticamente: «Y con el sexo dices: / «Dueño mío, haz de mí lo que te plazca.» (vv. 18-19), «ese cuerpo / de diosa acribillado de mensajes» (23-24)³².

³² Comentan con detalle este poema López Rivera (2003) y Suárez Martínez (2008, pp.131-136).

4.4.3. «HELENA: PALINODIA»

En el poema siguiente a «Nausícaa», titulado «Helena: palinodia», se vuelve al ciclo troyano, pero dando un salto atrás en la historia. El sujeto lírico evoca el momento en que Helena se enamora de Paris y huye con él, identificando a su amada, que lo ha abandonado por otro, con Helena, y a sí mismo con Menelao, el marido burlado:

No, no es verdad, amor, aquella historia.
 No llegó a seducirte aquel imbécil
 de rizos perfumados. No te fuiste
 precipitadamente de la fiesta
 de nuestro aniversario, con los ojos
 clavados en el bulto que emergía
 de entre sus piernas, y con las narices
 saturadas de droga. No embarcaste
 en su yate de lujo con lo puesto
 –que casi no era nada–, mientras yo
 te buscaba en la calle como un loco,
 creyendo que te había pasado algo.
 No desapareciste de mi vida
 como una exhalación y para siempre.
 No puede ser verdad aquella historia.

Este poema aparece también, por tanto, como un claro caso de conciliación de culturalismo y poesía de la experiencia. Se narra un hecho vivido por el sujeto lírico a través del prisma de un episodio mitológico: su amada es como Helena, que se marcha con otro Paris (el «imbécil / de rizos perfumados»), y el sujeto es, en última instancia, como Menelao. Ahora bien, el sujeto lírico intenta negar los hechos, fingiendo que no ha pasado lo que sí ha pasado. De ahí que titule el poema «Helena: palinodia»: no está dispuesto a admitir que los hechos ocurrieran como dice la historia convencional y desea reescribirla, generar una nueva versión.

El hecho de escribir una «nueva versión» o «palinodia» de la historia de Helena constituye en sí mismo un guiño intertextual. Según la tradición, el poeta lírico Estesícoro, de principios del siglo VI a.C., había escrito un primer poema en el que criticaba a Helena y, por este motivo, había sido cegado por los dioses dióscuros, Cástor y Pólux, hermanos de aquella. Habría recuperado la vista gracias a la redacción de una nueva versión, en la que retiró su crítica, y de la cual conservamos algunos versos (frag. 192):

No es cierta esa historia.
 Ni navegaste sobre naves de hermosos bancos
 ni llegaste a la ciudadela de Troya.

Luis Alberto de Cuenca, como filólogo clásico, conocía con seguridad el dato. Su poema es, además, elocuente, pues el verso con que empieza («No, no es verdad,

amor, aquella historia») es muy similar al verso de Estesícoro («No es cierta esa historia.»). De Cuenca escribe, en conclusión, una palinodia sobre el mito de Helena, al igual que Estesícoro, pero por razones diferentes, ya que, si Estesícoro pretendía recuperar la vista, el sujeto lírico del poema de De Cuenca lo hace para intentar negar los hechos y, así, engañarse psicológicamente y no sufrir³³.

4.4.4. «UN AMOR IMPOSIBLE»

En el poema «Un amor imposible» el sujeto lírico narra el encuentro con una muchacha que lo pretende y a la que, por su falta de sutileza, él no corresponde:

Te he encontrado en la calle
y, luego, hemos cenado juntos.
Te lo he dicho otra vez:
mi vida quiere ser lo que llamaba Bowra
«the pursuit of honour through risk».
Y tu sonrisa se transforma
en una mueca obscena,
y sigues sin saber qué es el pudor.
Antes de medianoche
estabas ya muerta, amor mío.

Encontramos en el poema una de las citas predilectas de De Cuenca, la del erudito inglés C. M. Bowra: «the pursuit of honour through risk» («la búsqueda del honor a través del riesgo»), tomada del libro *Heroic Poetry* (Londres, 1952, p.5)³⁴. La alusión a este poema es pertinente en el presente trabajo porque con la expresión «the pursuit of honour through risk» Bowra alude a la actitud del estamento griego aristocrático de la época arcaica, tal como se manifiesta en los héroes homéricos. Es decir, el héroe homérico (un Aquiles, un Ayante) busca precisamente eso: la gloria conseguida a través del riesgo. El sujeto lírico se identifica con tal actitud, y por eso considera indigna de él toda relación que no se ajuste a dichos parámetros.

4.5. POR FUERTES Y FRONTERAS (1996)

Por fuertes y fronteras es un libro con estructura narrativa y marco temporal bien concreto, el de una jornada, entre el canto del gallo y la puesta de sol. Durante esta jornada el sujeto lírico atraviesa un itinerario de depuración espiritual, pero también estilística. Las referencias clásicas son también aquí, en cualquier caso, recurrentes.

³³ Suárez Martínez nos ofrece un comentario completo del poema (2008, pp.136-142).

³⁴ Predilecta porque la había empleado ya previamente en «La generación del lenguaje», uno de sus artículos: «Como los viejos héroes de la épica, jugábamos a perseguir el honor a través del peligro» (1979-1980, p.251).

4.5.1.»TEICHOSCOPIA»

El poema más significativo en este sentido es, quizá, «Teichoscopia», dedicado también monográficamente, como los anteriormente comentados, a un episodio de la guerra de Troya³⁵. «Teichoscopia», que significa literalmente ‘contemplación o visión desde la muralla’, es como se conoce, al menos desde la época helenística, un pasaje de la *Iliada* (3.161-246). En él, habiéndose instaurado una tregua entre los dos bandos para que se decida el desenlace de la guerra mediante un duelo singular entre Menelao y Paris, Helena y Príamo suben a la torre, desde donde contemplan las huestes griegas. Príamo pregunta por algunos caudillos griegos, y Helena se los va describiendo en este orden: Agamenón (vv. 161-180), Ulises (191-202) y Ayante (226-242):

Tras nueve años de guerra, el rey de Troya
no sabe quiénes son sus enemigos.
Se lo pregunta a Helena, allá en lo alto
de la muralla: «Dime, Helena, hija,
¿quién es ese que saca la cabeza
a los demás y que parece un rey
por su modo de andar y por su porte
señorial?» «Mi cuñado, Agamenón,
un hombre insoportable que no cesa
de gruñir, el peor de los esposos
y un mal padre.» «Y el rubio que está al lado?»
«Es mi marido, Menelao, un idiota
que no supo apreciar como es debido
lo que tenía en casa y no comprende
a las mujeres.» Príamo registra
la información de Helena en su vestusto
cerebro, y continúa preguntando:
«Y ese otro de ahí, de firme pecho
y anchos hombros, que va y viene nervioso
por el campo, las manos a la espalda,
como quien trama algo, ¿quién es ese?»
«Odiseo de Ítaca, un fullero
de quien nadie se fía, un sinvergüenza.»
«¡Caramba con los griegos!», piensa Príamo,
y le dice a la novia de su hijo:
«Otros veo, muy altos y muy fuertes,
que destacan del resto. Por ejemplo,
esa masa magnífica de músculos
que está sentada al fondo, a la derecha...»
«Es Ayante, una bestia lujuriosa
y prepotente, un grandullón con menos

³⁵ El poema ha recibido ya la atención crítica de Suárez Martínez (2008) y Cristóbal López (en prensa).

inteligencia que una lagartija.»
 «¡Qué bien hice estos años –piensa Príamo–
 sin saber quiénes eran estos tipos!
 Basta que gente así reclame a Helena
 para no devolverla.» Y en voz alta
 dice a la chica: «¿Dónde estará Paris?»
 «Imagino que en la peluquería,
 haciéndose las uñas y afeitándose.»
 «Ayúdame a bajar de la muralla
 y vamos en su busca, que os invito
 a los dos a una copa en el palacio.»

El poema reincide en el acercamiento de las figuras míticas griegas al mundo de lo cotidiano, como ocurría ya en «Nausícaa» y «Helena: Palinodia», pero no se advierten en él indicios de uso del mito clásico como correlato objetivo de una vivencia personal. Con respecto a la fuente griega, mantiene el esquema pregunta-respuesta y el orden de los personajes descritos; y, como diferencia, intercala uno nuevo, el de Menelao, en la lista de la *Iliada*. Lo más notable, con todo, es el tono irónico y el coloquialismo que impregnan el texto contemporáneo (Suárez Martínez 2008, pp.150-154). Vicente Cristóbal (en prensa), por su parte, insiste en el dato, hasta ahora no puesto de relieve por la crítica, de que, frente a esta desmitificación, encontramos también en el poema una «remitificación compensatoria». En su opinión, las figuras de Helena, Paris y Príamo contrastarían positivamente con las cuatro figuras de los señores de la guerra, que carecen, ellos sí, de cualidades loables. Y esta defensa la sitúa Cristóbal bajo la dicotomía característica de la literatura grecolatina entre la visión épica y la visión elegíaca de la vida, que, dado el interés del poeta contemporáneo por Calímaco y Euforión, le parece especialmente interesante como lógica interpretativa. Desde esta perspectiva de conocedor profundo de la literatura clásica es también interesante la respuesta poética que Luis Alberto de Cuenca da al problema crítico-filológico del desconocimiento por parte de Príamo de quiénes son sus enemigos, aun habiendo ya transcurrido nueve años desde el inicio de la guerra. Ahí ve Cristóbal un «implícito componente metaliterario», propio de la estética de su tiempo.

4.5.2. «EL ENEMIGO COMÚN»

También sobre los héroes griegos versa «El enemigo común», donde De Cuenca, equiparando a Paris, Ayante y Diomedes con los grandes impulsores de las revoluciones francesa y rusa, lleva a cabo una característica combinación de ingredientes clásicos, modernos y contemporáneos:

Como Machado, yo también soñaba
 de niño con los héroes de la *Iliada*,
 pero mezclándose en coctelera
 con los padres de la Revolución.
 Marat, Robespierre, Babeuf, Lenin y Trotski
 vivían en mis sueños de muchacho

junto a Paris, Ayante y Diomedes.
 Pese a las discrepancias ideológicas
 nunca se peleaban entre ellos,
 pues tenían enfrente un enemigo
 común: la Realidad.

Con el célebre poema de Antonio Machado³⁶ como intertexto reconocido, De Cuenca manifiesta su admiración por los grandes héroes de la historia y de la literatura, subrayando no sus divergencias, que son muchas, sino sus semejanzas, y, concretamente, el hecho de que todos, al ser grandes idealistas, tienen como enemigo común a la Realidad.

4.5.3. «ALGÚN DÍA»

En el marco de la experiencia de crisis que refleja el poemario *Por fuertes y fronteras*, la composición «Algún día» nos muestra al sujeto lírico sumido en la desesperación. Se describe a sí mismo como un jinete que cabalga alternativamente a lomos de los caballos de la fiebre y del silencio, invocando y maldiciendo alternativamente al objeto de su amor. En su peregrinaje por el «reino de la angustia», el yo lírico, cual nuevo Odiseo, atraviesa peligrosas tentaciones, como la de las Sirenas:

Ven con nosotras, dicen las Sirenas
 desde el fondo del mundo, y yo cabalgo
 y cabalgo y cabalgo sin prestarles
 atención, con la débil esperanza
 de que algún día nos encontraremos.

Probablemente el relato más conocido de las Sirenas sea el de Homero (*Od.* 12.154-200). Después de pasar una larga temporada en el palacio de Circe, Ulises emprende definitivamente el camino a Ítaca y la primera aventura que vive en su retorno es precisamente el encuentro con las Sirenas. Estos seres, mitad mujeres y mitad pájaros, hijas de la musa Melpómene y del dios-río Aqueloo, atraían con su canto a las naves, que se estrellaban en los escollos de la isla, tras lo cual devoraban a los naufragos. Ulises, asesorado por Circe, tapó con cera las orejas de los marineros y se hizo atar al mástil del navío, y pudo atravesar así sin temor ese paraje. En el poema, al contrario que en el mito, no hay mención expresa de ningún procedimiento para resistir el peligro atrayente del canto de las sirenas, sino que es la propia voluntad del sujeto lírico, marcada por una esperanza lejana, la del reencuentro con la persona amada, la que le permite eludir la tentación.

³⁶ ¡Ah, cuando yo era niño / soñaba con los héroes de la *Iliada!* / Áyax era más fuerte que Diomedes, / Héctor, más fuerte que Ayax, / y Aquiles el más fuerte; porque era / el más fuerte... ¡Inocencias de la infancia! / ¡Ah, cuando yo era niño / soñaba con los héroes de la *Iliada!* (*Campos de Castilla*, «Proverbios y Cantares» 18).

5. CONCLUSIONES: LA MITOLOGÍA CLÁSICA COMO CORRELATO OBJETIVO EN LUIS ALBERTO DE CUENCA

Aunque la nómina de mitos citados por Luis Alberto de Cuenca en su poesía no es abrumadora, sí tiene cierta relevancia. El poeta cita los siguientes personajes (indicamos entre corchetes los que son aludidos sin mención expresa): [Atalanta y Meleagro], Perseo y Andrómeda, las tres Gracias (Eufrosine, Aglaia, Talía) y las tres Moiras (Cloto, Láquesis y Átropos), Némesis, los ríos del Hades, la Aurora, Paris, Nausícaa, [Orfeo], Príamo, Helena, Agamenón, Menelao, Ulises, Ayante, Diomedes y las Sirenas. Vemos, pues, que Luis Alberto de Cuenca recurre numerosas veces en su poesía a la materia mítica relacionada con el ciclo de Troya, desde el Juicio de Paris (que fue, de alguna manera, la causa de la guerra de los griegos contra Troya) hasta el regreso de Ulises, pasando por algunos episodios de la guerra misma. Si otras peripecias míticas son aludidas por De Cuenca de forma aislada, las historias de la guerra de Troya son las únicas, en efecto, a las que dedica poemas monográficos. Por otro lado, los autores clásicos mencionados, aludidos o imitados son Homero, Persio, Horacio, Arquíloco, Estesícoro y pseudo-Ausonio. Se trata, pues, de un elenco considerable y significativo.

En cuanto a la motivación para insertar tales citas de mitos, creemos que se relaciona con el procedimiento retórico al que antes nos referimos: el correlato objetivo o «objective correlative». El crítico americano T. S. Eliot, en su ensayo «Hamlet and His Problems» (1919), lo define como la mención (especialmente en poesía) de un conjunto de objetos, una situación o una cadena de acontecimientos, como fórmula para expresar una particular emoción, y considera que el único modo de expresar una emoción de forma artística consiste, justamente, en hallar un correlato objetivo³⁷. Ciertamente es que la mitología clásica es usada a veces por Luis Alberto de Cuenca como referencia de detalle, casos en los cuales sirve para caracterizar puntualmente algún rasgo (normalmente personal) de un personaje o hecho descritos en el poema. En otros casos, los episodios míticos son desarrollados con más detalle, incluso con un tratamiento monográfico. Es en estos últimos casos cuando los episodios míticos aludidos aparecen como auténticos correlatos objetivos para expresar más matizadamente sentimientos, experiencias y vivencias del sujeto lírico.

Habíamos expuesto previamente que la poesía de Luis Alberto de Cuenca participa tanto del culturalismo como de la poesía de la experiencia, corrientes entre las que existe una aparente incompatibilidad. Gracias al concepto de correlato objetivo, puede salvarse este escollo interpretativo. Como poesía de la experiencia, la materia poética de De Cuenca viene constituida por las vivencias del autor (narradas, además, con un tono inequívocamente coloquial). Como poesía culturalista, recurre a

³⁷ «[T]he only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula for that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in a sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.» (Eliot 1951, pp.144-145). Sobre el correlato objetivo, léase también Moreno Castillo (1994, pp.13-14).

referencias culturales y literarias, entre ellas, la mitología clásica, actuando estas referencias mitológicas como correlato objetivo para expresar las experiencias del sujeto lírico. Pese a su decidida apuesta por la poesía de la experiencia, nuestro autor no ha renunciado, pues, al culturalismo, entre otras cosas porque, como aclara en el poema «Debajo de la piel», del libro *Por fuertes y fronteras* (1996), la cultura literaria hace al hombre más libre y más sabio:

Dos millones de años después, tengo tan claro
 que el viaje hacia el lenguaje y hacia la inteligencia
 no precisaba alforjas, que me sacan de quicio
 los que distinguen entre personas y animales,
 como si hubiera alguna diferencia entre el hombre
 y el resto de los seres vivientes del planeta
 que no sea a favor de estos últimos. Pero,
 al margen de este hecho incontestable, existe
 algún hecho menor que justifica, acaso,
 el dolor de ser hombre: debajo de la piel
 de la especie hay un hueco para el temblor inútil
 y hermoso que transmiten los poemas homéricos,
 la *Eneida* de Virgilio, el teatro de Shakespeare,
 las *Sonatas* de Valle o los cuentos de Borges,
 por citar sólo cinco momentos memorables
 de la literatura universal. No salvan
 a nadie, ni nos quitan atávicas zozobras,
 pero nos comunican un placer que mi perro,
 con ser bastante menos desdichado, no siente.
 Dos millones de años después, tan sólo eso
 ha valido la pena.

El poema ilustra lo que Juan José Lanz ha definido como la paradoja luisalbertiana (2006, p.12): por un lado, la evolución desde una estética nocturnal a una netamente matinal, diurnal o diairética; y, por otro, una continuidad y una coherencia que revelan una cosmovisión semejante. El empleo de la mitología clásica revela justamente esta misma paradoja, pues, aunque su presencia es constante, su función abarca tanto el alarde erudito propio de los poemarios iniciales como su uso, más tardío en el tiempo, como vehículo de transmisión de sentimientos y vivencias. La obra de De Cuenca estaría ilustrando, en cualquier caso, la plena vigencia de los antiguos mitos para la expresión de las preocupaciones vitales del hombre moderno. Al fin y al cabo, no hay nada nuevo bajo el sol.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUTISTA, A. (1986), «Estoy en contra de cualquier actitud experimental con respecto a la poesía (Entrevista a L. A. de Cuenca)», *Comunidad escolar* 110 (21-27 de julio de 1986), 25.
 CARNERO, G. (1983), «La corte de los poetas», *Revista de Occidente* 23, 43-59.

- CASTELLET, J.M. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- CHICHARRO, A. (2004), «De una muy nueva poética», en *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC, pp.247-286.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1988), «Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano», *Estudios Clásicos* 30, 43-64.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1989), «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Filología Clásica* 23, 51-96.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1996), «En la senda de los *Remedia Amoris* de Ovidio», en ARCAZ, J.L., LAGUNA MARISCAL, G., RAMÍREZ DE VERGER, A. (eds.), *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp.205-218.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (en prensa), «Recuerdos de la *Iliada* en la poesía española de fines del siglo XX».
- CUENCA, L. Alberto de (1971), «Praestanti corpore tremor», en PRIETO, A. (ed.), *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Azur.
- CUENCA, L. Alberto de (1979), «Poética», en MORAL, C.G., PEREDA, R.M. (eds.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1985, pp.351-352.
- CUENCA, L. Alberto de (1979-1980), «La generación del lenguaje», *Poesía. Revista ilustrada de información poética* 5-6 (invierno de 1979-1980), 245-251.
- CUENCA, L. Alberto de (1982), «Poética», en Jongh, E. de (ed.), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe, p.42.
- CUENCA, L. Alberto de (1990), «La brisa de la calle», en APARICIO, J.P. (ed.), *Sociedad y nueva creación*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp.103-107.
- CUENCA, L. Alberto de (1991), *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- CUENCA, L. Alberto de (1993), «La generación del 68», en *Etcétera*, Sevilla, Renacimiento.
- CUENCA, L. Alberto de (1998), *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor.
- CUENCA, L. Alberto de (1999), «Poética», en MAINER, J.C. (ed.), *El último tercio del siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, pp.395-396.
- CUENCA, L. Alberto de (2006), *Poesía. 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- DADSON, T.J. (1997), «Art and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja de plata* and its Golden-Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna* 50, 363-381.
- EIRE, A. (2001-2002), «Conversación con Luis Alberto de Cuenca», *Letras Peninsulares* 14.2-3 (invierno de 2001-2002), 505-514.
- ELIOT, T.S. (1951), *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber.
- ENZENSBERGER, H.M. (1991 [1988]), *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama.
- FERRATÉ, J. (2000 [1968]), *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, El Acantilado.
- FOKKEMA, D.W. (1984), *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Ámsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- GAITÁN, J. y TORÉS, A. (1990), «Entrevista a Luis Alberto de Cuenca: *La brisa de la calle*», *Canente* (Málaga) 8 (noviembre de 1990), 200-206.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989a), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989b), «El imaginario cultural en la estética de los novísimos», *Ínsula* 508 (abril de 1989), 14.
- GARCÍA GUAL, C. (1980), *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A.C.*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA GUAL, C. (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.

- GARCÍA MARTÍN, J.L. (1999), Reseña de Luis Alberto de Cuenca, *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, *El Cultural* (21 de febrero de 1999), 12.
- GARCÍA POSADA, M. (1996), *Poesía española 10. La nueva poesía (1975-1992)*, Madrid, Crítica.
- GARCÍA JAMBRINA, L.M. (1992), «¿Poetas de los sesenta o poetas ‘descolgados’? (Notas para una nueva revisión)», *Ínsula* 543 (marzo de 1992), 7-9
- GIL DE BIEDMA, J. (1980), «De artes poéticas», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Editorial Crítica, pp.32-36.
- GÓMEZ MONTERO, J. (1994), «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)* de Luis Alberto de Cuenca», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, pp.133-151.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1995), «La escritura ‘en su punto’ de Luis Alberto de Cuenca», *Cuadernos hispanoamericanos*, 537 (marzo de 1995), 130-134.
- HIGHET, G. (1949), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Londres, Oxford University Press.
- HUMBERT, J. (1988), *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HUTCHEON, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory. Fiction*, Nueva York – Londres, Routledge.
- JONGH ROSSEL, E. de (1991), «Hacia una estética postnovisima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo», *Hispania* 74, 841-847.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2000), «‘Cosas que procuran una vida feliz’: contenido y fortuna literaria del epigrama X 47 de Marcial», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp.321-337.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2004) «La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metológicas», en CANDAU MORÓN, J.M., GONZÁLEZ PONCE, J. y CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.), *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp.409-426.
- LAGUNA MARISCAL, G. (2005), «En conversación con los difuntos» *Blog Tradición Clásica* 5.2.05, <http://tradicionclasica.blogspot.com/2005/02/en-conversacin-con-los-difuntos.html> [Acceso: 7/1/2010].
- LAGUNA MARISCAL, G. (2006), «Contigo amaría vivir» *Blog Tradición Clásica*, 1.8.06, <http://tradicionclasica.blogspot.com/2006/08/contigo-amara-vivir.html> [Acceso: 7/1/2010].
- LANZ, J.J. (1991), *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Francisco Gálvez.
- LANZ, J.J. (1994a), «El concepto de generación y la generación poética española de 1968», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora general de Extremadura, pp.15-33.
- LANZ, J.J. (1994b) «Poética y evolución en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora general de Extremadura, pp.123-158
- LANZ, J.J. (1994c), «La literatura como representación en poesía (1970-1989), de Luis Alberto de Cuenca», en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora general de Extremadura, pp.159-172.
- LANZ, J.J. (1994d) «Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982», *Ínsula* 565 (enero de 1994), 3-6.
- LANZ, J.J. (1995), «La joven poesía española al fin del milenio. Hacia una poética de la postmodernidad», *Letras de Deusto* 66 (enero-marzo de 1995), 173-206.

- LANZ, J.J. (2005), *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- LANZ, J.J. (2006), *Luis Alberto de Cuenca. Poesía. 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- LETRÁN, J. (2001a), «El sueño de una sombra: la estética postmoderna en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en MONTESA, S. (ed.), *Poetas en el 2000. Modernidad y Transvanguardia*, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp.305-15.
- LETRÁN, J. (2001b), «Tócala otra vez, Sam: tradición y poesía española en los umbrales del tercer milenio», *Bulletin of Hispanic Studies* 78, 71-87.
- LETRÁN, J. (2003), «La reescritura como rasgo postmoderno en la obra de Luis Alberto de Cuenca», en DADSON T.J. – FLITTER, D.W. (eds.), *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, Birmingham, Department of Hispanic Studies, pp.168-181.
- LÓPEZ RIVERA, J.A. (2003), «El contraste irónico en *Nausícaa* de Luis Alberto de Cuenca» *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 6 (Diciembre 2003). <http://www.um.es/tonosdigital/znum6/relecturas/Cuenca.htm> [Acceso: 4/1/2010].
- MAINER, J.C. (1999), *El último tercio del siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ DE MINGO, L. (1996), «La difícil facilidad de un poeta sobrado», *Insula* 595-596 (julio-agosto de 1996), 25-26.
- MARTÍNEZ MESANZA, J. (1986), «Temas y formas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Zarza Rosa* 7 (10 de noviembre de 1986), 21-35.
- MCKEOWN, J.C. (1989), *Ovid: Amores. Volume II. A Commentary on Book One*, Leeds, Francis Cairns.
- MORENO CASTILLO, G. (1994), *El correlato objetivo y el texto literario*, Madrid, Editorial Pliegos.
- NISBET, R. G. M. – RUDD, N. (2004), *A commentary on Horace: Odes Book III*, Oxford, University Press.
- ORS, M. d' (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- PIÑERO RAMÍREZ, P.M. (ed.) (1996), *Descensus Ad Inferos. la Aventura de Ultratumba de los Héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RICO, M. (1999), Reseña de Luis Alberto de Cuenca, *Los mundos y los días. Poesía (1972-1998)*, *Babelia* (10 de abril de 1999), 12.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, A. (2003), «De Cuenca», *Diario Córdoba / Cuadernos del Sur*, 20-Febrero-2003, 3.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1975), *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.
- SMITH, K.F. (1913), *The Elegies of Albius Tibullus*, New York, American Book Company.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, L.M. (2008), *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, León, Universidad.
- THOMAS, R.F. (1979), «New comedy, Callimachus and Roman poetry», *Harvard Studies in Classical Philology* 83, 179-206.
- TRAVER VERA, Á. (1996), «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 11, 211-234.