

La voz al mito debida: reescritura y desmitificación de la mitología y la épica clásicas en el ciclo troyano de Luis Alberto de Cuenca

The Voice to Myth Due: Rewriting and Demystification of Classical Mythology and Ancient Epic in the Troyan Cicle of Luis Alberto de Cuenca

Antonio Martín Barrachina

Universidad de Zaragoza – Instituto de Patrimonio y Humanidades, España
antonio.martinb@unizar.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1168-946X>

RESUMEN

Cumplido el medio siglo, la obra de Luis Alberto de Cuenca destaca como uno de los testimonios más valiosos de la poesía hispánica actual. De la multiplicidad de facetas y registros que conforman su poética, la presencia de la tradición clásica constituye una de sus constantes. El artículo analiza la reescritura y desmitificación de la mitología y la épica clásicas en los poemas «El juicio de Paris», «Nausícaa», «Helena: palinodia» y «Teichoscopia». En ellos, la temática y los procedimientos empleados conforman un particular ciclo troyano en la poesía del autor. En el diálogo de la mitología con el mundo contemporáneo, la reescritura desmitificadora se evidencia como justificación de la necesidad del mito.

Palabras Clave: Luis Alberto de Cuenca; mitología y épica clásicas; desmitificación; reescritura; ciclo troyano.

ABSTRACT

After half a century, the work of Luis Alberto de Cuenca stands out as one of the most valuable testimonies of the current poetic scene in Spanish. Of the multiplicity of facets and registers that make up his poetics, the presence of the classical tradition constitutes one of the constants. This paper analyzes the rewriting and demystification of classical mythology and ancient epic in the following poems: «Paris judgement», «Nausícaa», «Helene: a palinody» and «Teichoscopia». In these poems, the theme and the used procedures build a particular Trojan cycle in the author's poetry. In the dialogue between mythology and the contemporary world, the demystifying rewriting evidences a justification of the need for myth.

Keywords: Luis Alberto de Cuenca; Classical Mythology and Ancient Epic; Demystification; Rewriting; Trojan Cycle.

Recibido: 08-02-2023. Aceptado: 08-08-2023. Publicado: 14-02-2025.

Cómo citar este artículo / Citation: Martín Barrachina, Antonio, 2024, «La voz al mito debida: reescritura y desmitificación de la mitología y la épica clásicas en el ciclo troyano de Luis Alberto de Cuenca», *Revista de Literatura*, 86 (172): e45. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.045>

Algunos dioses se nos antojaban ridículos:
Júpiter, por ejemplo, todos los que mandaban.
Luis Alberto de Cuenca, «La chica de las mil caras», *Elsinore*.

Respaldada por una trayectoria que, de *Los retratos* (1971) a *Después del paraíso* (2021), acaba de cumplir el medio siglo, la de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) se ha afirmado como una de las voces líricas más valiosas y relevantes de la poesía hispánica actual. Partícipe en sus orígenes, como los novísimos –según la canónica y no menos controvertida nómina de Castellet– y otros poetas afines al credo renovador del 68, de la búsqueda de superación del encorsetamiento de la última poesía social mediante la integración de la cultura popular con una intensa práctica del culturalismo, protagonista de sus primeros poemarios –*Elsinore* (1972), *Scholia* (1978) y *Necrofilia* (1983)–, su obra participa también de la «corriente reprivatizadora» de la poesía (Mainer 1994, 161), en consonancia con los parámetros de la postmodernidad. Desde ese contexto estético, tras esa primera etapa (hiper)culturalista, su poesía evoluciona, sin embargo, hacia otra de línea clara¹ que, a partir de *La caja de plata* (1985) y *El otro sueño* (1987), será la constante de una poética muy coherente que continúa después con *El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996) hasta los más recientes: *Bloc de otoño* (2018) y *Después del paraíso* (2021) pasando por el laureado *Cuaderno de vacaciones* (2014; Premio Nacional de Poesía 2015). El propio autor ha evocado esa trayectoria con una metáfora afortunada: el cóctel «de sensaciones literarias que emanaban del viejo manual con las nuevas sensaciones que emanaban del libro de mi vida». La brisa del cuarto de estudiante que era sustituida por la brisa de la ciudad, por «la brisa soplando a todo soplar en la calle» (Cuenca 2013, 14-16).

La importancia de Luis Alberto de Cuenca en la poesía actual se evidencia en la conjunción, no siempre frecuente, entre amplio favor del público y constante interés de la crítica. La riqueza de la poesía cuenquista, múltiple en dimensiones y registros más allá de sus constantes definitorias, ha motivado una correspondencia igualmente plural en los diversos ángulos desde los que se la ha abordado, tanto en estudios y reseñas como en ediciones críticas (entre otras: Cuenca 2006, 2017, 2020a, 2021b, en prensa). Como filólogo, traductor, investigador, editor y académico, su predilección por el mundo grecolatino ha encontrado en sus propios versos un lugar fecundo y prioritario en el que desenvolverse, lo que demandó la confección de una antología de «línea clásica» (Cuenca 2008a) a cargo de Suárez Martínez, quien ha dedicado numerosos trabajos (2008a, 2008b, 2010) al análisis de la tradición clásica en la trayectoria del poeta madrileño, así como a la presencia del clasicismo en poemarios específicos (2014, 2017). Maestros como Rodríguez Adrados (2011) o García Gual (2013) han encarecido el conjunto de esa dimensión de la obra cuenquista, que, síntoma de su riqueza, cuenta también con asedios específicos dedicados al mundo clásico (Lanz 2011a); la mitología (López Rivera, 2003; Martínez Sariego y Laguna Mariscal 2010) o la adopción del epígrama como vehículo expresivo (Riva 2009). De forma paralela, el interés por otras tradiciones míticas, la nórdica, la caballeresca, etc., que ha mostrado en rigurosas traducciones (los cantares de Valtario, Premio Nacional de Traducción 1989, y de los Nibelungos) y ensayos (Cuenca, 1991; Lanz, 2013), ha dado lugar a estudios sobre el heroísmo (Valverde Villena 2008), el mundo medieval (Marc Martínez 2010) o la épica bizantina (González Iglesias 2013; Montaner 2019).

¹ Sintagma, como es sabido, tomado por el poeta de la técnica de los tebeos de Hergé y Edgar P. Jacobs, que se ha convertido ya en concepto explicativo de la evolución de su trayectoria poética, como subraya recientemente el análisis de Giménez (2022). Véase al respecto también Lanz (2006, 19-29), que ha sintetizado con solvencia la nueva orientación de la poesía cuenquista a partir de ese momento.

Pero esa inclinación por el pasado y el mundo mítico, del que da cuenta también la presencia de relatos bíblicos (Núñez Díaz 2018) en su obra, lejos de apartarlo del día a día es indicio de una multiplicidad de facetas que lleva al poeta no solo a integrarse ante la nueva cultura de masas, por recordar el célebre título de Umberto Eco (1968), sino a asumirla con entusiasmo en su poesía y participar de ella con avidez, dado que, como ha expresado alguna vez, «para el poeta postmoderno, como para el añaigo personaje del romano Terencio, nada de lo humano le es ajeno (*nihil humani alienum*)²» (Cuenca, 2013 14). Así, además de la presencia de otras artes como la pintura (Sáez 2018b), la cultura popular y los medios de masas entran de lleno en la poesía cuenquista a través del cine (Gutiérrez Carbajo 1995, 2013; Letrán 2015; Bagué Quílez 2018) y los tebeos³ (Merino 2011, 2013), emblema de la simbiosis entre «alta» y «baja» cultura en su obra (Mora 2009).

Este ángulo en que los distintos aspectos e imágenes de la cultura popular ocupan el protagonismo (Ciortea y Lucas 2014) lleva al terreno en que con más insistencia ha sido explorada la poesía de Luis Alberto de Cuenca: la postmodernidad, «como una poesía radicalmente inscrita en el paradigma histórico-cultural de la postmodernidad» (Letrán 2005, 294). Un lugar destacado ocupan, a este respecto, los trabajos de Letrán (2001, 2005), que ha incidido en la consideración postmoderna de la poesía cuenquista como clave explicativa. No obstante, desde esa perspectiva postmoderna en términos generales, se debe precisar la voluntaria inadecuación del poeta a otros parámetros de la postmodernidad ya no estéticos sino filosóficos e ideológicos, a saber: el relativismo y, sobre todo, lo «políticamente correcto» (*politically correct*), que el propio autor viene denunciando justamente como «la peor tiranía que ha habido nunca» (Cuenca 2016).

Cuando la literatura solo puede ser «sobre literatura» por «saber que siempre hay otro libro que nos precedió», el yo cuenquista es un héroe creado «de *parties* y bibliografías eruditas» (Mainer 1994, 160 y 168) porque la escritura es concebida como re-escritura y la creación como re-creación (Lanz 2000, 247; Letrán 2005, 111 y 294). Ello determina la intensa intertextualidad de sus versos («santo y seña fundamental del arte cuenquista», Sáez y Sánchez Jiménez 2019, 7), que se alía con la parodia y la ironía, cuyas relaciones y estrategias han estudiado Goméz Montero (1994), Lanz (2000, 2011b) y Letrán (2013), incidiendo en la reescritura «como rasgo postmoderno». De forma paralela, el estudio de la intertextualidad se ha centrado en los referentes con los que se dialoga⁴, como los poetas renacentistas y barrocos (Dadson, 2005; Rey Hazas 2013; Sáez 2019a; Sánchez Jiménez 2018) o Borges y Neruda (Sáez 2018a, 2019b), además de los clásicos en los trabajos antes señalados.

EL CICLO TROYANO

Siguiendo este enfoque de recreación y reescritura, el presente trabajo aborda la parodia y desmitificación de la mitología y la épica clásicas, lo que a su vez entraña con el empleo de la intertextualidad clásica en clave irónica y paródica, rasgo que, según ha

² *Heautontimorumenos*, I, 1, v. 77: «*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*» (Terencio 1991, 39).

³ Explicó Umberto Eco (1968, 260-263) que el héroe del cómic se convierte en personaje mitológico por excelencia de los *mass media* en el contexto postmoderno. El propio Luis Alberto de Cuenca (2008b, 86) destacó la «traslación pluscuamperfecta» que obtiene el mito «en las imágenes de los cómics», ejemplo de «la supervivencia de mito y epopeya». Como testimonio de su predilección por el mundo de los tebeos, que ha vindicado y difundido siempre con ahínco, recuérdese también la exposición conmemorativa *Tebeos: los primeros 100 años* (1997) de la Biblioteca Nacional de España, siendo director de la institución.

⁴ Pues el autor postmoderno, en su relación con la tradición, «acudirá a ella con las armas de la parodia y la ironía, en una actitud lúdica y desmitificadora al mismo tiempo» (Letrán 2005, 111).

señalado la crítica, hace también de la poesía de Luis Alberto de Cuenca paradigma de la postmodernidad literaria (Gómez Montero 1994; Lanz 2000, 2011; Letrán 2005). Aunque la presencia de la materia troyana se trata igualmente de un aspecto relevante de la obra cuenquista, tanto en términos cuantitativos como cualitativos⁵, su núcleo, en lo que aquí interesa, radica claro está en la significación de unos poemas específicos que reescriben ciertos episodios bajo el prisma desmitificador. El objeto del presente artículo, así pues, lo constituyen tres poemas de *El hacha y la rosa* («El juicio de Paris», «Nausícaa» y «Helena: palinodia»), que encuentran una prolongación evidente en otro de *Por fuertes y fronteras* («Teichoscopia»). Reunidos temáticamente y partícipes de la misma índole, estos poemas conforman un particular ciclo troyano en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, lo que privilegia su consideración conjunta⁶.

Según ha estudiado Suárez Martínez (2008a, 2010), la presencia de la mitología en las primeras obras del poeta responde al patrón del culturalismo, con referencias puntuales, explícitas, eruditas y más o menos herméticas, pero sin recrearlas desde la lente de la ironía⁷. La transición que en su trayectoria poética marcan *La caja de plata* y *El otro sueño* disminuyen voluntariamente las referencias clásicas, en línea con la nueva orientación, si bien el segundo poemario deja entrever el nuevo horizonte⁸ de «desmitificación del mundo mítico tradicional» (Letrán 2005, 14), con la actualización de algunos tópicos de forma irónica⁹. Hay que esperar sin embargo a *El hacha y la rosa*, libro que incrementa las referencias culturales, para advertir la plena desmitificación, con «El juicio de Paris», destacada en la *dispositio* por funcionar como prólogo del libro.

El poema, con un mero esbozo de sus protagonistas, recrea la causa que, como es sabido, desencadenó la guerra de Troya tras el juicio a que fue sometido el príncipe troyano, quien tuvo conceder, entre Hera, Atenea y Afrodita, una manzana dorada en testimonio de la primacía de la belleza debido al despecho de la diosa Eris al no ser invitada a las bodas de Peleo (Fig. 1). Fiando el conocimiento del mito al lector, a la manera de los clásicos, el poeta únicamente perfila a los personajes, en los que centra el enfoque irónico. Así, «a la dudosa luz del alba» (dudosamente gongorina):

Las tres diosas se contonean
recién lavadas y peinadas,
cada una con un espejo
que dice: «Tú eres más hermosa» (Cuenca 2019, 201)¹⁰.

⁵ En su examen de la presencia de la mitología clásica en la obra del poeta, Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010, 409) subrayan la presencia de la materia mítica relacionada con Troya, desde las causas al regreso de Ulises a Ítaca. Apuntan también, con más detalle, que «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».

⁶ Por otra parte, Martínez Sariego y Laguna Mariscal (2010, 409) concluyen que «las historias de la guerra de Troya son las únicas, en efecto, a las que dedica poemas monográficos». Respecto de los tres poemas de *El hacha y la rosa*, Sáez (2020, 41) ha hablado de «tríptico de mitos desmitificados».

⁷ Para el tratamiento de la mitología en la poesía española reciente véanse Rodríguez Adrados (2011), García Gual (2013) y el panorama de Díaz de Castro (2010).

⁸ García Gual (2013, 164) ve en este horizonte desmitificador la asunción de la tradición de la poética helenística de línea clara (de Calímaco a Ezra Pound), que maneja los mitos de acuerdo con un «arte elusiva» que combina el aprecio de ese mundo con la ironía sintomática del descreimiento y del juego.

⁹ Véase Suárez Martínez (2008a, 91).

¹⁰ Cito según la quinta edición de *Los mundos y los días (Poesía 1970-2009)*, última, cuando escribo estas páginas, revisada, corregida y reelaborada por el autor.



FIGURA 1. Pedro Pablo Rubens, *El juicio de Paris*, h. 1638, Madrid, © Museo Nacional del Prado

Como advirtió Rodríguez Adrados (2011, 197), al centrarse en los prolegómenos del mito, se produce un cambio de plano que desplaza lo heroico a lo cotidiano, adentrándose en la *toilette* de las diosas, cuya sensualidad, esbozada con pinceladas inequívocamente lorquianas, domina la continuación del poema:

Fina escarcha y polvo de estrellas
salpica los divinos cuerpos
hechos de sueño y de rocío
y de polen madreselva
y de feérica telaraña. (Cuenca 2019, 201)

Con ello transmite una imagen de las divinidades que, más allá de su evocación como sugerentes hadas, «nada tiene de seria y de sublime», convirtiéndolas en «tres modelos muy humanas preparándose para un concurso», que se desenvuelven en un marco degradado por el sensualismo que rezuma para recalcar la imagen desmitificada (Suárez Martínez 2008a, 113). Además, la referencia al espejo *de mano* (cada una tiene uno), amén de remitir al lema de la manzana, cifra su concepción simbólica particular como emblema de la verdad (Cirlot 1992, 195). En ese sentido, igualmente, es un claro guiño a la historia de Blancanieves, otro universo tan caro a De Cuenca, que evidencia la inserción tanto del mundo del cuento de hadas (hermanos Grimm), también sugerido en la «feérica telaraña», como de los medios de masas (versión Disney) en que se recrea.

El poema concluye con la aparición de Paris en una escena hasta en la que los elementos paradigmáticos del *locus amoenus* (gorriones, viento) en que se desenvuelve la acción mítica invierten su consideración y con ella, la propia conceptualización del espacio como tal, pues la reescritura desmitificadora alcanza a todos los componentes del mito:

Se desperezan los gorriones.
Un viento sur muy destemplado
riza las ramas de los árboles.
Llega Paris a la glorieta
silbando alegre tonadilla (Cuenca 2019, 201).

Como las diosas, la indolencia del príncipe participa de la misma desmitificación, que no solo no se corresponde «con la gravedad y la trascendencia del asunto que viene a juzgar», de funestas consecuencias (Suárez Martínez 2008a, 115), sino que lo rebaja, assimilándolo al pícaro, al jaque, personajes de dudosa extracción social cuya ociosidad de hecho solían animar de ese modo.



FIGURA 2. Darío Ortiz, *El juicio de Paris*, 2014, Colombia, © Galería Duque Arango.

Sumado a la singularización del poema como prólogo del libro, al prescindir del juicio y recrear el mito mediante la desmitificación de los personajes y el espacio, la ironía trasciende lo particular y la mitología se resemantiza para ser leída en clave postmoderna, creando un personaje cuyo «verdadero drama es tener que elegir, contemplar una realidad, fruto de una conciencia disgregadora, constantemente escindida» (Lanz 2006, 95). El resultado, desde el punto de vista genérico de la composición, es la conversión del relato mitológico en un romance o una jácara, literatura popular, de cordel, en los antípodas de gravedad y distinción de la épica que sirve de referente (Fig. 2).

El procedimiento adquiere una interesante complejidad en «Nausícaa», en el que la desmitificación es el fruto de la mirada contemporánea sobre los materiales viejos, ofreciendo como resultado una mitología desleída que diluye cualquier pátina de trascendencia en el drama cotidiano del amor, tan cercano a la tragedia. El poema remite, desde el título, al episodio de la *Odisea*¹¹ (VI-XII) en el que Ulises, náufrago, llega al país de los feacios, donde Nausícaa y su padre, el rey Alcínoo, lo acogen en su palacio y lo ayudan a regresar a Ítaca (Fig. 3). Según la concepción de la escritura como re-escritura, el poeta reescribe el mito imaginando una historia de amor, apenas insinuada en Homero, y «descubre un pasaje inexistente en la *Odisea*» (Garrido Gallardo 2001, 739), dando cuenta del borrado de límites entre la ficción y la crítica. El poeta, en efecto, inventa, en puridad etimológica (INVENIRE, ‘hallar’, ‘encontrar’), el episodio:

¹¹ Cuya edición en Akal se acompaña de una introducción a su cargo.

El mar de Homero ríe para ti,
que te acudas 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 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. (Cuenca 2019, 249)



FIGURA 3. Jean Veber, *Ulises y Nausícaa*, 1888, Wikimedia Commons.

Se produce así una relectura «desde una sensibilidad contemporánea» (Suárez Martínez 2008a: 134), que comporta la actualización contextual de los referentes. Solo quedan del mito la permanencia de lo inmutable, personificada en la herencia cultural del Mediterráneo («El mar de Homero ríe para ti»); los nombres de los personajes; el destino de Nausícaa («Tú no ignoras / que pasará de largo») y la caracterización etopéyica de Ulises en virtud del tradicional binomio épico *sapiencia et fortitudo*¹² («Es una hermosa mezcla / de fortaleza y sabiduría») de acuerdo también con el epíteto del héroe en el relato homérico: el «de múltiples tretas» (Homero 2011, 41). En cambio, los referentes se enmascaran (los fastos del palacio son en realidad una fiesta; el néctar, alcohol) y, sobre todo, se humanizan, introduciendo en la joven la pasión, «una característica que no tenía en la *Odisea*» (Suárez Martínez 2008a, 135), y la pulsión sexual irrefrenable («Y con el sexo dices: /“Dueño mío, haz de mí lo que te plazca”»), símbolo de Eros (la rosa del título del poemario), que encuentra su contrapunto, Tánatos (el hacha), en la indiferencia, en la tragedia del sentimiento no correspondido:

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 (Cuenca 2019, 249).

El destino de los personajes, sin embargo, permanece inalterado en la reescritura que, ya hay que decirlo, encuentra su fundamento en el tamiz que filtra la perspectiva desde la que una joven, fatalmente enferma de literatura («Ya soñaste su desdén tantas veces...»), contempla el mundo y se dispone a encarar su vivencia cotidiana.

En «Helena: palinodia», siguiendo el procedimiento estudiado, el referente lo constituye un fragmento de Estesícoro de Hímera (ss. VII-VI a. C.), poeta griego que tuvo que escribir una palinodia para retractarse de un poema en que, de acuerdo con la tradición homérica, culpó a Helena de la guerra de Troya, por haberse fugado con Paris, lo que habría valido al poeta el castigo de la diosa, que lo cegó (Fig. 4). Para recuperar la vista, en la palinodia declaraba que Helena no había incurrido en adulterio, pues Paris había raptado en realidad a un fantasma con la forma de la esposa de Menelao que, en su lugar, había sido llevada a la corte del rey Teoclímeno, en Egipto, de donde el rey de Esparta, terminada la guerra de Troya, la recobraría¹³.

De los escasos fragmentos conservados de la palinodia, destaca el siguiente, que, como se verá, constituye el referente a partir del cual Luis Alberto de Cuenca construye el poema: «No es verdad ese relato: ni te embarcaste en las naves de hermosos bancos ni llegaste a la ciudadela de Troya» (Rodríguez Adrados 1980, 214). Por la reescritura del hipotexto, la crítica (Letrán 2005, 104 y 115; Suárez Martínez 2008a, 139), siguiendo los planteamientos de Genette (1989, 73-83), ha leído el poema como «travestimiento burlesco», resultado de una transformación satírica que, aunque mantiene su contenido fundamental, lo recrea irónicamente a partir de un estilo coloquial:

¹² «Que no sólo equivale a “sabiduría y fuerza”, sino que representa la unión de dos principios en apariencia contrapuestos pero sabiamente equilibrados» (Montaner 2016, 322).

¹³ Sobre Estesícoro, la tradición de la palinodia de Helena y sus testimonios véanse Alsina Clota (1957), Bowra (1963), Davison (1966), Leone (1968) y Rodríguez Adrados (1980, 210-214). Y en relación con el poema de Luis Alberto de Cuenca, Lanz (2006, 337), Suárez Martínez (2008a, 137) y Lanz (2011a, 141-143).

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 (Cuenca 2019, 250).

A partir del anclaje intertextual del primer verso y el último, la desmitificación opera según la adopción del punto de vista de Menelao como yo lírico, lo que redunda en la degradación de los amantes y sus circunstancias: Paris es «aquel imbécil / de rizos perfumados» y el enamoramiento de Helena se rebaja con humor a la pulsión de una noche de excesos, de sexo («los ojos / clavados en el bulto que emergía / de entre sus piernas») y cocaína («con las narices /saturadas de droga»), para cuyo último gramo, presumiblemente, sirvió el cristal de su foto de boda. Los restantes elementos del relato mítico, en consecuencia, se actualizan a su vez desde esa perspectiva: la celebración de paz entre Troya y Esparta se vuelve «la fiesta / de nuestro aniversario»; las naves troyanas «de hermosos bancos», «en su yate de lujo».



FIGURA 4. Paris (Orlando Bloom) y Helena (Diane Kruger), fotograma de la película *Troy*, de Wolfgang Petersen (2004).

Con la reescritura contemporánea, trufada de estas alusiones que la acercan incluso a la cultura *underground* y al contexto social de la Movida¹⁴, la trascendencia del mito se reduce a «a una trivial anécdota de infidelidad» que «desmitifica ese mundo de los héroes» (Suárez Martínez 2008a, 139). Y de cuya desmitificación también participa, de resultas, el propio Menelao, al sustituir la ira del relato mitológico, conducente a una guerra, por una actitud, como apunta Letrán (2005, 121), entre ridiculizadora y autocompasiva de marcado patetismo: «la soledad y la desesperación provocadas por la larga ausencia de la persona amada», cuya profunda desolación, al negar una realidad que no puede ser creída por no ser soportable, lo humaniza:

No desapareciste de mi vida
como una exhalación y para siempre.
No puede ser verdad aquella historia (Cuenca 2019, 250).

La línea de fundar la desmitificación desde la óptica contemporánea se continúa con maestría en el siguiente poemario, *Por fuertes y fronteras*, en el poema «Teichoscopia», que concede también el protagonismo a Helena de Troya¹⁵. El texto reescribe paródicamente el conocido fragmento de la *Iliada*¹⁶ (III, 161-246), en el que desde las murallas de Troya, casi diez años después de estallar la guerra, el rey Príamo y Helena contemplan las huestes griegas y esta le refiere a aquél quiénes son sus caudillos (Fig. 5). Desde el título, el poema engarza explícitamente con el modelo a partir de la denominación del fragmento homérico, por parte de los escoliastas, como «τειχοσκοπία» (Montaner 2019, 210), *teichoscopia* o *ticoscopia*¹⁷, traducido como ‘contemplación’ o ‘revista desde la muralla’¹⁸.

¹⁴ Que el autor conoció de primera mano (recuérdese, por ejemplo, su faceta como letrista de la Orquesta Mondragón) y que, no en vano, coincidió también con su apogeo como poeta. En una entrevista reciente, preguntado si «¿La Movida afectó mucho a Luis Alberto, o a su poesía?» declara: «A mi poesía y a mí, que somos una y la misma cosa. La Movida fue para mí como una bocanada de aire infecto que purificó, sin embargo, mis pulmones y mi cerebro» (Cuenca 2020b).

¹⁵ Más allá de su poesía, el interés del poeta por la figura de Helena se evidencia, también, en la traducción y edición de *Helena*, la tragedia de Eurípides (García Gual y Cuenca 1979).

¹⁶ Se ha de recordar que en su relación con la obra homérica su traducción constituye una obra *in fieri* en la trayectoria de Luis Alberto de Cuenca, que ya tradujo los dos primeros cantos (publicados en la revista *Poesía*, 25, 1985-1986 y 38, 1992, respectivamente, y ahora, en volumen, en Reino de Cordelia, 2011). En la introducción a esta última recordó la empresa: «Si tengo vida y ganas para ello, procuraré seguir adelante, vertiendo poco a poco los veintidós cantos que quedan. Pero no les prometo nada» (Cuenca 2011, 29). De sus varias conferencias dedicadas a Homero, recientemente (Cuenca 2020c) ha impartido una sobre la *Iliada*: «Homero y sus Epopeyas. La *Iliada*» (Madrid, Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno), accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FKWwfLJ-Roo>. [Último acceso: 14/04/2022].

¹⁷ Como recuerda Díaz (2013, 68, n. 5), «este término aparece con varias grafías: *teichoskopía*, *teichoscopia*, *teicoscopia*, *teikhoskopía* y, en inglés, aparecen las formas *teichoscopic* y *teichoscopy*». Siguiendo lo dispuesto en el *Diccionario español de términos literarios internacionales* (DETLI), donde hasta la fecha solo aparece el lema, emplearé en adelante la forma hispanizada *ticoscopia*, frente a la griega *teichoscopia*.

¹⁸ De hecho, la denominación del procedimiento se basa en el nombre dado a la escena homérica, véase Liddell y Scott (1968, 1767). Sin embargo, el recurso no es privativo de la épica pues, dadas sus implicaciones, se convirtió en solución para el teatro, donde resulta de gran rendimiento para describir situaciones que no pueden ser representadas en escena, como recoge Pavis (1998, 464) en su definición: «medio dramatúrgico para que un personaje pueda describir lo que ocurre entre bastidores en el mismo instante en que lo ve (*extra-escena*). De este modo, se evita tener que representar acciones violentas o inconvenientes, sin dejar por ello de ofrecer al espectador la ilusión de que ocurren realmente y de que asiste a ellas por persona interpuesta. Parecida al reportaje radiofónico, la teichoscopia es una técnica épica: renuncia al soporte visual, focalizándose en el enunciador y creando una tensión más viva, quizás, que si el acontecimiento fuese visible. Amplía el lugar escénico, pone en relación diversos escenarios, lo cual refuerza la veracidad del lugar realmente visible a partir del cual se realiza el reportaje». Díaz (2013: 68) precisa que, como recurso teatral,



FIGURA 5. Fortunino Matania, *Helena de Troya observa la batalla entre Menelao y Paris desde las murallas de Troya*, Wikimedia Commons.

Se trata pues de una escena grave, característica del género épico¹⁹, pero cuya función informativa como catálogo heroico –al estilo del catálogo de las naves (II) y la revista de las tropas (*epipolexis*) que realiza Agamenón (IV, 223-442)– deviene, en nueva transformación del referente mitológico, «sátira de los héroes» (Rodríguez Adrados 2011, 197), con las consiguientes «domesticación» y «subversión» de los valores heroicos encarnados por los héroes homéricos que «quedan desacreditados en su sentido paródico» (Lanz 2006, 118):

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.» (Cuenca 2019, 288).

En un nivel de sutileza mayor, la ironía de los dos primeros versos respecto del desconocimiento por parte de Príamo de sus enemigos «tras nueve años de guerra» va más

¹⁹ Típicamente, se tratará de la evocación de un evento natural como la puesta del sol o un evento de gran escala como el acercamiento de un ejército entero, el uno y el otro siendo tan difíciles a representar físicamente en una escena teatral. En este sentido, podemos hablar de una configuración ticoscópica en la cual encontramos una persona (o varias) en una posición elevada, usualmente en una muralla, pero también una torre o un balcón, mirando hacia el horizonte u otro lugar invisible al espectador».

¹⁹ Ejemplos de ticoscopia en textos épicos antiguos se encontrarán en Miniconi (1981).

allá, a mi juicio, de la recreación paródica. La observación es fruto aquí también del Luis Alberto de Cuenca filólogo e investigador, que subsume sin embargo la referencia erudita, agudísima ciertamente, en la índole festiva que preside la parodia. En virtud de la función informativa de la ticoscopia, la escena homérica ha sido criticada reiteradamente por los comentaristas, que, apoyándose en la rigidez del concepto de verosimilitud desde una concepción «realista» (y por tanto anacrónica) o científica de la misma²⁰, han aducido que los personajes ya debían saber quiénes eran los caudillos troyanos tras tantos años de guerra²¹, pasando por alto que su función, en lo que hace al funcionamiento del relato (plano discursivo), es proporcionar esa información al lector en ese momento.

Que bajo la ironía de los versos el poeta pueda tener presente la cuestión lo corrobora el hecho de que, en cuestión análoga, pero como traductor y editor, advierta de ello. En efecto, en la edición llevada a cabo, junto con Carlos García Gual (a quien por cierto está dedicado «Teichoscopia»), de varias tragedias de Eurípides advierten este y De Cuenca en varios lugares de los problemas de verosimilitud que plantea, al comienzo de *Fenicias*, la ticoscopia. Una escena a la sazón «modelada» sobre el precedente homérico:

También aquí, como allí, son un viejo, el pedagogo, y una mujer joven los interlocutores. La emoción de Antígona se expresa en su canto, frente al recitado del pedagogo. Al revés que en el modelo homérico, aquí es la joven quien interroga y el viejo quien le informa. Algunos, como el autor del Argumento 1, han criticado esta escena, como inútil para la acción. Pero no es así. Eurípides se sirve de ella para damos una representación mi viva del ejército sitiador, a través de las preguntas de la emocionada joven. Tras el prólogo habitual, que tiende a resultar frío y un cliché retórico en nuestro trágico, esta escena novedosa aporta un toque atractivo y vivaz. [...] Teumeso es una colina a 18 Kms. [sic] (100 estadios) de Tebas, por lo que no es verosímil que los asediados pudieran ver el ejército enemigo a tal distancia, ni que los argivos –ya presentados más a la vista en la *teichoscopia*– corrieran tan largo trecho. Pero, de nuevo, podemos decir que la precisión geográfica no es muy pertinente para el dramaturgo (García Gual y Cuenca 1979, 103-104, n. 9 y 143-144, n. 41).

Si lo que importa en Eurípides es aportar «un toque atractivo y vivaz», en detrimento de la «precisión geográfica», lo mismo sucede en Homero, donde prima la transmisión de la información al auditorio en un momento dado, en contexto igualmente atractivo, en detrimento, en su caso, de lo verosímil²².

²⁰ Lo cual la acerca a la veracidad, desplazándola por tanto del plano discursivo al factual (Montaner 2014). Véase Montaner (2015, 20 y ss.) que explica, respecto de la consideración de la épica y sus hechos narrados, «el cambio de jerarquía epistemológica de las disciplinas que se efectúa a lo largo del siglo XVI, pues el criterio deja de ser el filosófico de la universalidad para comenzar a serlo el científico de la veracidad».

²¹ «Questions like that are frustrated by the consideration that Priam is envisaged, here and there at least, as not yet realizing what is happening. [...] The difficulty is presumably due to incomplete integration of the Viewing theme into its specific Iliadic context. [...] the apparent anachronism of Priam's enquires by saying that on previous occasions the enemy would have been fighting, and in armour, which would have concealed their identity» (Kirk 1985, 288); «Es desde luego sorprendente que Príamo desconozca a los caudillos griegos por los que pregunta en el décimo año de la guerra, justo cuando ésta está a punto de terminar con el duelo entre Paris y Menelao», apunta Emilio Crespo en su traducción (Homero 1996, 156, n. 48). Igualmente, Kiy Katz (2005, 27), supone el desconocimiento de Príamo «seemingly quite bizarrely». Analizando las convenciones y estrategias de verosimilitud en la *Iliada*, Scodel (1999, 35) señala que «Homer leaves the most important implausibilities of the story, along with the smallest, to generosity», subrayando que, evidentemente, la escena debió acaecer mucho antes: «The attempt to settle the conflict by single combat and Teichoscopia in *Iliad* 3 obviously belong early in the war, and the building of the wall seems to suppose that the Achean army has remained for nine years with no defenses».

²² Habrá que recordar, según estableció Aristóteles (2011, 50), la oposición entre el *ser* historiográfico y el *debe ser* poético: el poeta, frente al historiador, se ocupa de las cosas que podrían suceder, las posibles

Además de la operatividad de los recursos vistos en los poemas anteriores, el texto se articula estructuralmente mediante una eficaz oposición entre las intervenciones de Príamo, más fieles al modelo y por tanto de tono mucho más neutro, y las de Helena, en las que se concentra la desmitificación, como se aprecia en el contraste con el referente homérico (Tabl. 1).

<i>Ilíada</i>	«Teichoscopia»
<p>Así hablaban, y Priamo, alzando la voz, llamo a Helena: «Ven aquí, hija querida, y siéntate ante mí y verás a tu anterior marido, a tus parientes políticos y a tus amigos. Para mí tú no eres culpable de nada; los causantes son los dioses, que trajeron esta guerra, fuente de lágrimas, contra los aqueos. Así podrás decirme además el nombre de ese monstruoso guerrero. ¿Quién es ese guerrero aqueo noble y alto? Cíerto que hay otros más altos, que hasta le sacan la cabeza, pero hasta ahora no he visto en mis ojos a nadie tan bello ni tan majestuoso. Lo digo porque parece un rey». Respondióle Helena, de casta de Zeus entre las mujeres: [...] «ese es el Átrida Agamenón, señor de anchos dominios, a la vez buen rey y esforzado lancero. Era mi cuñado, de mí, cara de perra, si eso alguna vez sucedió». [...] (vv. 161-170 y 178-180) Por su parte, Alejandro y Menelao, caro a Ares, con largas picas van a luchar por la mujer: con el que resulte vencedor irían mujer y riquezas. [...] (vv. 254-255) Pero si a Alejandro mata el rubio Menelao, que los troyanos devuelvan a Helena y todas las riquezas [...]</p>	<p>«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».</p> <p>«¿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». Priamo registra la información de Helena en su vetusto cerebro, y continúa preguntando:</p> <p>«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 Priamo, 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 inteligencia que una lagartija». (Cuenca 2019, 288-289)</p>
<p>En segundo lugar, al ver a Ulises, preguntó el anciano: «Ea, dime también éste, hija querida, quién es. Es más bajo que el Atrida Agamenón, que le saca la cabeza, pero se le ve más ancho de hombros y de pecho. Sus armas yacen sobre la tierra, nutricia de muchos, pero él recorre como un morueco las hileras de guerreros. Sí, yo lo comparo con un carnero, de compactos yellos, que pasa revista a un gran rebaño de blancas ovejas.» Respondióle entonces Helena, nacida de Zeus: «Ese otro es el Laertiada, el muy ingenioso Ulises, que se crió en el país de Ítaca, aunque es muy pedregosa. Es experto en toda clase de engaños y sagaces artimañas.» [...]</p>	<p>«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 Priamo, 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 inteligencia que una lagartija». (Cuenca 2019, 288-289)</p>
<p>En tercer lugar, viendo a Ayante, interrogó el anciano: «¿Y quién es este otro aqueo, noble y alto, cuya cabeza y anchos hombros sobresalen entre los argivos?» Replicó Helena, de talar vestido, divina entre las mujeres: «Ése es el monstruoso Ayante, baluarte de los aqueos.</p>	<p>(vv. 191-202)</p>
<p>(vv. 225-229) (Homero 1996, 156-160)</p>	<p>(vv. 284-285)</p>

TABLA 1. Reescritura de la ticoscopia homérica (*Ilíada*, III, 161-246) en «Teichoscopia» de Luis Alberto de Cuenca.

en función de lo verosímil o lo necesario (*Poética*, 1451b). Las condiciones (y los condicionamientos) de verosimilitud, como muy bien explica Alberto Montaner (en prensa, n. 20), pueden ser tanto externas (según el horizonte de creencias de la época en que el género y la obra se inscriben) como internas (en virtud de la coherencia y la lógica del texto): «la credibilidad de lo verosímil (*eikós*) es exógena, aunque no remita necesariamente a una realidad externa, sino al horizonte de expectativas del receptor, mientras que la de lo necesario (*anankáion*) es endógena». Para un análisis más detenido de las particularidades y diferencias que comporta la exposición aristotélica véase Montaner (2014, 2015). En suma, el resentimiento claro de la verosimilitud se contrapesa en la necesidad interna, en el plano discursivo, de transmitir al receptor la información sobre el enemigo en un momento culminante, previo al duelo entre Paris y Menelao, independientemente, sin embargo, de que pueda resentirse la lógica narrativa en virtud de lo verosímil. Las palabras del propio Luis Alberto de Cuenca (2011, 27) a propósito de los versos en que, al comienzo de la *Ilíada*, se relata el castigo de Apolo a los aqueos por no consentir Agamenón devolver a Criseida, pueden ser también clarificadoras a este respecto: «Homero no quiere abrumarnos con una enumeración detallada. Lo que busca es contribuir a que la fantasía del oyente o lector encuentre cauce para adaptarse al portentoso fluir de sus hexámetros; de ese modo, el oyente va completando de manera insensible las indicaciones y los datos que se le ofrecen, contribuyendo también él a la elaboración de un todo armónico, de una escena perfecta».

Elaboración propia.

La recreación paródica se atiene a la aparición de los héroes en la ticoscopia homérica (Agamenón, Odiseo, Ayante) con la excepción de Menelao, que, aunque aludido en varias ocasiones en relación con otros troyanos (Odiseo, Idomeneo), no figura en las preguntas directas de Príamo, sino que cobra protagonismo inmediatamente después de la escena, cuando la atención recae sobre él por su enfrentamiento con Paris en los versos siguientes. No obstante, Luis Alberto de Cuenca aprovecha la mención de Agamenón para poner al rey espartano, su hermano, a su lado y concederle así protagonismo (en lugar del menos conocido Idomeneo, cuarto en la ticoscopia homérica) en su catálogo paródico en tanto uno de los caudillos más conspicuos y marido de Helena.

A lo largo del diálogo los distintos héroes son desmitificados, incidiendo, frente a lo que ve Príamo (partícipe de la óptica antigua), en lo que *sabe* Helena (óptica contemporánea), subrayando eficazmente el choque entre ambos mundos. Como ocurría con Ulises en «Nausícaa», la reminiscencia de las caracterizaciones definitorias de los héroes (el porte real de Agamenón; el cabello rubio de Menelao; la astucia del inquieto Odiseo o la fuerza del excesivo Ayante) se mantienen en las observaciones de Príamo, pero, inmediatamente, son reescritas paródicamente en las respuestas de Helena. En palabras de Alberto Montaner (2019, 210), «la bella entre las bellas hace comentarios de sarcástica comadre», mientras que «Príamo, el noble caudillo troyano, se conforma a su parecer como bonachón y algo senil suegro».

Con el contraste entre la visión anticuada del viejo y la sabiduría avezada de la joven, el poema progresó eficazmente para llegar a la figura de Paris, a quien Helena degradó como un petimetre al suponerlo, dada su ausencia en el combate, «en la peluquería, / haciendo las uñas y afeitándose». Es entonces cuando Príamo, para cerrar el poema culminando la desmitificación, participa de la perspectiva de la joven y, como apunta Suárez Martínez (2008a, 151), actualiza paródicamente el sacrificio de los corderos del texto homérico en la decisión de poner fin a la revista y buscar a Paris: «que os invito / a los dos a una copa en el palacio» (Cuenca 2019, 289).

La operatividad de la ticoscopia como procedimiento a partir del cual se desarrolla el poema comporta, necesariamente, que la perspectiva de Helena, sostén principal de la desmitificación, se acabe imponiendo, dado que:

El narrador da al personaje elevado el poder de transmitir y mediatizar nuestro conocimiento de su mundo, y así hace surgir una voz igualmente dominante. La fuerza de esta visión –una visión épica– otorga un poder mítico al personaje: a partir de ese momento, el mundo se nos está presentado desde su perspectiva (Díaz 2013, 71).

Lo más interesante de la relectura desmitificadora, en consecuencia, es la reinterpretación del personaje de Helena, que se convierte en una mujer moderna, «cínica», como apuntan Letrán (2005, 133) y Suárez Martínez (2008a, 154), pero cuyo cinismo es imprescindible para la reescritura de su figura. Así, mientras que en el texto homérico, al comienzo de la escena, se arrepiente de haberse fugado con Paris y haber desencadenado la guerra (III, 172-176)²³, la heroína luisalbertiana arremete sin piedad contra los personajes de sus días pasados.

²³ «Pudor me inspiras, querido suegro, y respeto también. / ¡Ojalá la cruel muerte me hubiera sido grata cuando aquí / vine en compañía de tu hijo, abandonando tálamo y hermanos, / a mi niña tiernamente amada y a la querida gente de mi edad. / Mas eso no ocurrió, y por eso estoy consumida de llorar» (Homero 1996, 156).

De este modo, además, el mito no solo se reescribe, sino que se subvierte, desmitificando al personaje de Helena para asimilarla, en nueva transformación de los materiales mitológicos, a un nuevo paradigma de la tradición literaria, la «malmaridada o malcasada» (Suárez Martínez 2008a, 153) que en 1987 ya protagonizó un poema de *El otro sueño* (Cuenca 2019, 166-167). Redimida de toda responsabilidad, la comprensión del viejo rey –culminación de la operatividad de la ticoscopia– evidencia el triunfo del punto de vista de la joven fugitiva:

«¡Qué bien hice estos años –piensa Príamo–
sin saber quiénes eran estos tipos!
Basta que gente así reclame a Helena
para no devolverla» (Cuenca 2019, 289).

Y la culpa del adulterio, y de la guerra de Troya de resultas, se invierte igualmente para recaer en Menelao²⁴,

un idiota
que no supo apreciar como es debido
lo que tenía en casa y no comprende
a las mujeres» (Cuenca 2019, 289).

LA VOZ AL MITO DEBIDA

En los poemas analizados se aprecia cómo Luis Alberto de Cuenca recurre al mundo mitológico «para comunicarlo con las voces y las imágenes de la modernidad» (García Gual 2013, 163), componiendo unas recreaciones en las que predominan la mirada descreída e irónica, el humor, la parodia y el distanciamiento. Pone en juego para ello diversos recursos y estrategias, entre los que destacan la actualización del mundo mítico según los patrones del mundo actual y su cosmovisión; la degradación de los personajes y sus circunstancias; el juego de perspectivas y, sobre todo, la reescritura del mito según el sentir de «una sensibilidad contemporánea» (Suárez Martínez 2008a, 175) y su lenguaje coloquial, corriente y vivo, definitorio. Se transforma de este modo la dimensión semántica del referente, que en muchos casos comporta, así mismo, la conversión genérica del modelo (de relato mitológico a romance o jácara en «El juicio de París»; de catálogo de los héroes a sátira en «Teichoscopia») o la modificación de sus paradigmas (Helena como malcasada en «Teichoscopia»). En términos de Genette (1989, 378-396), se produce una «transdiegetización» en la que los personajes mitológicos devienen sujetos contemporáneos. Y uno de los resultados más interesantes de la resemantización, ciertamente, es lo que ataña a los personajes, su conversión en seres tan fieramente humanos, con sus pasiones y sus dramas: la tragedia contemporánea del amor para Nausícaa; la reinterpretación de la figura de Helena y sus acciones.

El mito se torna máscara, reflejo de la crisis del sujeto contemporáneo, cuya sensación de vacío, sin miedo ni esperanza, lo aboca a un «nihilismo radical» (aunque vitalista, como bien matiza Letrán, 2005), en el que las formas de siempre, sin embargo, son las únicas que se revelan sólidas, como «suturador necesario de la herida abierta por la conciencia del vacío» para articular (o intentarlo al menos) «un mundo con sentido» (Letrán, 2005:

²⁴ Suárez Martínez (2008a, 154) defendió que «Teichoscopia» constituye una «respuesta irónica» a «Helena: palinodia», por invertir las perspectivas (Menelao-Helena) a partir de las cuales se lleva a cabo la desmitificación.

20 y 294). En las propias palabras del poeta, es el desarrollo una lírica de tono menor o de «*minor poet*» centrada, sin embargo, como los poetas menores de la *Antología palatina*, en lo esencial, en los «temas mayores, en los llamados “temas de siempre”» (Cuenca 2013, 15). En la introducción a su traducción de los dos primeros cantos de la *Ilíada* reafirmó que «en la épica de Homero se encuentran ya y se aúnan todas las situaciones de vida que nuestro mundo puede contener» (Cuenca 2011, 24). Ya hay que decirlo: es la *necesidad del mito*²⁵, por hacerlo con uno de sus títulos, y de nuevo con sus palabras:

En el hombre se aprecia indefectiblemente una facultad específica que le capacita para crear un tipo de discurso, el *mitico*, que forma parte de su ser y de su historia. En efecto, cuanto hablamos de «necesidad del mito» nos estamos refiriendo siempre al ser humano o, mejor, a los seres humanos. Así, el mito es necesario *para el hombre*, y su interés viene dado por el hombre que, perdido en las nieblas de un remotísimo pasado, ideó este nuevo género de discurso. [...] parece evidente que el hombre necesita el mito. Nuestra época no iba a ser una excepción a este principio general de «necesidad» que preside la relación hombre-mito (Cuenca 2008b, 13 y 69).

Solo queda, así pues, en virtud de esa necesidad y esa poética, volver a decir lo mismo... pero de otra manera; con la ironía con que, según Umberto Eco, son tratados los asuntos antiguos en estos tiempos:

Yo entiendo la actitud posmodernista como la de un hombre que quiere decir a una mujer muy culta y sabe que no le puede decir «Te amo locamente» porque él sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esas palabras ya han sido escritas por Bárbara Cartland. Pero hay una solución. Puede decir «Como diría Bárbara Cartland, te amo locamente». En este momento, habiendo evitado una falsa inocencia, habiendo dicho con claridad que ya no es posible hablar inocentemente, habrá dicho sin embargo lo que quería decirle a la mujer: que la ama, pero que la ama en una época que ha perdido la inocencia. Si la mujer acepta esta táctica, habrá recibido de cualquier forma una declaración de amor. Ninguno se sentirá inocente, los dos habrán aceptado el reto del pasado, de lo que ya se ha dicho, que no puede ser eliminado, los dos participarán en el juego de la ironía consciente y placenteramente... Pero los dos habrán logrado una vez más hablar de amor (Jencks 1987, 6).

Paralelamente, ya destacó Gilbert Highet (1996 II, 331) en su magno estudio sobre el legado de la tradición clásica en la literatura occidental que desde el siglo XX «el aspecto más interesante de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura es la reinterpretación y revitalización de los mitos». Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal, Benito Pérez Galdós, Constantino Cavafis, Ezra Pound, André Gide, Virginia Woolf, James Joyce, Jean Giono, Eugene O'Neill, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Julio Cortázar, Jorge Luis

²⁵ En el prólogo a la reedición de la obra dejaba manifiesta su predilección por «un tema tan hipnótico y fascinante como el mito»: «siempre he sido un enamorado del mito y de todo su entorno conceptual. Lo fui entonces [1972-1973, redacción de la primera edición], lo soy ahora y lo seguiré siendo siempre. Decía el gran Georges Dumézil que el pueblo que no tuviera mitos estaría muerto. Necesitamos los mitos para sentirnos vivos» (Cuenca 2008b, 9-10). Ese largo enamoramiento explica la continuidad de la reescritura mitológica y la desmitificación en su obra más reciente, que me limito a apuntar por razones de espacio. En *Cuaderno de vacaciones*, la historia de Hero y Leandro es desmitificada, engarzando con el epílio burlesco del barroco (Suárez Martínez 2017, 349), para convertir al joven en «uno de esos poètes maudits / que aspiran a morir jóvenes, para hacerse / un hueco en la *Britannica* y en *Google*» (Cuenca 2014, 113). En *Bloc de otoño*, la desmitificación se aplica a Cupido, «ese niño insoportable», refiriendo el enamoramiento en clave paródica mediante anacronismos («Nunca yerra el canalla. Tiene la puntería / de un Robin Hood o de un Guillermo Tell») y distanciamiento irónico: «¡Y cuidado que ha envejecido el niño!» (Cuenca 2018a, 86).

Borges, son solo algunos de los nombres cuyas obras sostienen la acertada afirmación de Highet. Una actitud, también subrayada por Luis Alberto de Cuenca²⁶, que, en definitiva, evidencia «la constante necesidad de representación y actualización del mito con el fin de hacerse inteligible al nuevo mundo, a la nueva civilización en la que se le instala y se le da vigencia» (Cristóbal López 2000, 29-30). Una necesidad del mito que, desde esas coordenadas, determina la evolución de la poética cuenquista hacia la ironía postmoderna (Lanz, 2019) y cuyo tratamiento es síntesis, también, de las especificidades de un panorama poético que demanda redifinición y relectura y reescritura.

La reescritura desmitificadora es, en fin, la actitud de quien manifiesta y justifica la necesidad del mito incluso cuando los seres mitológicos no pueden tener lugar: «el hombre, ser mítico –y mimético– por exigencias de su propia condición, aspira a codearse, en su lucha sin cuartel contra el tiempo, con sus héroes, los que él mismo ha creado para combatir el implacable transcurrir de los años» (Cuenca 2011, 90). El objetivo último no es muy distinto al del esperpento valleinclaniano. Luis Alberto de Cuenca pretende también mostrar y clarificar y revelar en toda su autenticidad una realidad, la de que los clásicos son nuestros contemporáneos, que no podría percibirse tampoco sin cierta distorsión, sin la ironía o la parodia o la desmificación de la reescritura. Es el testimonio de la «corriente continua», de nuevo en términos de Highet (1996 II, 365), que avanza incesante desde Grecia, encauzándose por Roma, hasta hoy, configurando la cultura y el pensamiento occidentales en un perpetuo proceso de aprendizaje, asimilación, reinterpretación y revitalización que es, en definitiva, el mejor argumento de la vigencia y la validez de su legado.

Es la voz al mito debida; incluso cuando no queda sino la constatación de la ausencia («abre todas las puertas. / Aunque nada haya dentro»²⁷), que no precisa más espacio que el de un *haiku* y solo puede ser asumida con ironía:

Del *mythos* al *logos*

Desilusión:

es un avión o un pájaro,
no es Supermán (Cuenca 2021a, 42).

Y, sin embargo, Homero «nos ofrece la feliz posibilidad de viajar en sentido contrario, del logos al mito» (Cuenca 2018b). El poeta tampoco se sentirá inocente, ha aceptado el reto del pasado, de lo que ya se ha dicho, que no puede ser eliminado, y participa en el juego de la ironía consciente y placenteramente. Con su particular ciclo troyano Luis Alberto de Cuenca, que como Antonio Machado «también soñaba / de niño con los héroes de la *Ilíada*»²⁸, ha logrado una vez más hablar, y disfrutar (y que con él disfrutemos), de la mitología.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a Luis Alberto de Cuenca su lectura del original y a Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza) su generosa atención y los materiales que me ha proporcionado, *por no hacer mudanza en su costumbre*.

²⁶ «No hay creer, empero, que nuestro tiempo haya *creado* nuevos mitos, en el sentido de creación *ex nihilo*. Lo que ha hecho es transformarlos, ampliarlos o disminuirlos, partiendo del inmenso material que le ha proporcionado una historia “mítica” ya considerable» (Cuenca 2011, 70).

²⁷ «Abre todas las puertas», *Sin miedo ni esperanza* (Cuenca 2019, 373).

²⁸ «El enemigo común», *Por fuertes y fronteras* (Cuenca 2019, 328).

FUENTES DE FINANCIACIÓN

El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D+i PID2021-127063NB-100: Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica, del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Ministerio de Ciencia e Innovación, a través de la Agencia Estatal de Investigación, y cofinanciado por la Unión Europea a través del FEDER.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alsina Clota, José. 1957. «La “Helena” y la “Palinodia” de Estesícoro». *Estudios clásicos* 4, 22: 157-175.
- Aristóteles. 2011. *Poética. Magna moralia*. Introducciones, traducciones y notas por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Gredos.
- Bagué Quílez, Luis. 2018. «“Es solo cine, pero me gusta”: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, editado por Adrián J. Sáez, 25-66. Sevilla: Renacimiento.
- Bowra, C. M. 1963. «The two Palinodes of Stesichorus». *The Classical Review* 13: 247-252.
- Ciortea, Raluca y Patricia Lucas. 2014. «Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». *Colindancias: Revista de la Red Regional de Hispanistas de Europa Central* 5: 181-193.
- Cirlot, Juan-Eduardo. 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cristóbal López, Vicente. 2000. «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 18: 29-76. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=166068>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Cuenca, Luis Alberto de. 1991. *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Mondadori.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2006. *Poesía (1979-1996)*. Editado por Juan José Lanz. Madrid: Cátedra.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2008a. *Línea clásica (antología)*. Editado por L. M. Suárez Martínez. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2008b. *Necesidad del mito*. Molina de Segura: Nausicaä.
- Cuenca, Luis Alberto de, trad. 2011. «Introducción». En Homero, *Ilíada. Cantos I y II*. Ilustraciones de John Flaxman, 11-31. Madrid: Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2013. «La alegre brisa de la literatura». *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 9-17.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2014. *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2016. «La corrección política es la peor tiranía que ha habido nunca». Entrevista de Javier Yuste, *El Cultural*, 2 de noviembre. Accesible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20161102/luis-alberto-cuenca-correccion-politica-tirania-nunca/167733990_0.html
- Cuenca, Luis Alberto de. 2017. *Elsinore, Scholia, Necrofilia*. Editado por Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2018a. *Bloc de Otoño*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2018b. «Homero». Conferencia del ciclo *La novela y el reflejo del pasado* (Madrid, Fundación Mutua Madrileña - Real Academia de la Historia). Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hVYNvauijlo&t=2589s>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Cuenca, Luis Alberto de. 2019. *Los mundos y los días. Poesía 1970-2009*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2020a. *El Hacha y la Rosa*. Editado por Adrián J. Sáez. Madrid: Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2020b. «Todo bachiller occidental debería poder declamar de memoria los primeros versos de la *Ilíada*». Entrevista de José María Sánchez Galera, eldebatdedehoy.es, 2 de marzo. Accesible en: <https://culturaclásica.com/luis-alberto-de-cuenca-todo-bachiller-occidental-debería-poder-declamar-de-memoria-los-primeros-versos-de-la-iliada/>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Cuenca, Luis Alberto de. 2020c. «Homero y sus Epopéyas. La *Ilíada*» (Madrid, Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno). Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FKWwfLJ-Roo>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Cuenca, Luis Alberto de. 2021a. *Después del paraíso*. Madrid: Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de. 2021b. *Sin miedo ni esperanza*. Editado por Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Reino de Cordelia.
- Cuenca, Luis Alberto de. En prensa. *La vida en llamas*. Editado por Daniel Fernández Rodríguez. Madrid: Reino de Cordelia.

- Dadson, Trevor J. 2005. «Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos». En «*Breve esplendor de mal distinta lumbre*: estudios sobre poesía española contemporánea, 105-139. Sevilla: Renacimiento.
- Davison, J. A. 1966. «De Helena Stesichori». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2: 80-90.
- Díaz, Pamela. 2013. «Ticoscopia cidiana y visión épica», En *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica*, dirigido por Alberto Montaner Frutos, 67-86. Toulouse: Université de Toulouse.
- Díaz de Castro, Francisco. 2010. «La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones». En *Poesía española posmoderna*, editado por María Ángeles Naval, 63-99. Madrid: Visor.
- Eco, Umberto. 1968. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Traducido por Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- García Gual, Carlos. 2013. «Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto de Cuenca». *Litoral* (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 163-166.
- García Gual, Carlos y Luis Alberto de Cuenca. eds. 1979. Eurípides. *Tragedias III. Helena. Fenicias. Ifigenia en Aulide. Bacantes. Reso*. Madrid: Gredos.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. 2001. «Luis Alberto de Cuenca: Nausícaa». En *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*, editado por Peter Frölicher, Georges Güntert, Rita Catrina Imboden e Itzíar López Guil, 735-743. Bern: Peter Lang.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción por Celia Fernández Prieto. Barcelona: Taurus.
- Giménez, Facundo. 2022. *La línea clara: la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.
- Gómez Montero, Javier. 1994. «Poética de la postmodernidad y praxis de la parodia en *Poesía (1970-1989)*, de Luis A. de Cuenca». *Actas del IX simposio de la sociedad española de literatura general y comparada (Zaragoza, 18-21 de noviembre de 1992). II. La parodia. El viaje imaginario*, editado por Túa Blesa, 133-151. Zaragoza: Universidad.
- González Iglesias, Juan Antonio. 2013. «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio». *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 168-171.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 1995. «La escritura “en su punto” de Luis Alberto de Cuenca». *Cuadernos Hispanoamericanos* 537: 130-134.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. 2013. «El cine y la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 102-106.
- Highet, Gilbert. 1996. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Traducido por Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 2 vols.
- Homero. 1996. *Ilíada*. Traducido por Emilio Crespo. Madrid: Gredos.
- Homero. 2011. *Odisea*. Versión de Carlos García Gual. Madrid: Alianza.
- Jencks, Charles. 1987. «¿Qué es el postmodernismo?». *Cuadernos del Norte* 43: 2-17.
- Katz, Joshua T. 2005. «The Indo-European Context». En *A Companion to Ancient Epic*, editado por John Miles Foley, 20-30. Oxford: Blackwell.
- Kirk, G. S. ed. 1985. *The Iliad: a commentary. Volume I: books I-4*. Cambridge: University Press.
- Lanz, Juan José. 2000. «En la Biblioteca de Babel: Algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca». *Revista Hispánica Moderna* 1: 242-268.
- Lanz, Juan José, ed. 2006. «Introducción». En Luis Alberto de Cuenca, *Poesía (1979-1996)*, 9-165. Madrid: Cátedra.
- Lanz, Juan José. 2011a. «Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, editado por A. del Olmo Iturriarte y F. Díaz de Castro, 115-148. Sevilla: Renacimiento.
- Lanz, Juan José. 2011b. «Poesía e intertextualidad: dos poemas de Luis Alberto de Cuenca». En *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, 305-333. Sevilla: Renacimiento.
- Lanz, Juan José. 2013. «La melancolía del héroe o cómo divertirse leyendo: la obra ensayística de Luis Alberto de Cuenca». *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 158-162.
- Lanz, Juan José. 2019. «“Hacer versos con todo y sobre todo”: Título, transtextualidad e ironía textual en algunos poemas de Luis Alberto de Cuenca». *Versants. Revista Suiza De Literaturas románicas* 3, 66: 35-57. Accesible en: <https://bop.unibe.ch/versants/article/view/5890>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Leone, P. 1968. «La Palinodia di Stesichoro». *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*, 5-28. Napoli: Università di Napoli.
- Letrán, Javier. 2001. «El sueño de una sombra: la estética postmoderna en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *Poetas en el 2000: Modernidad y Transvanguardia*, editado por S. Montesa, 305-315. Málaga: Universidad.
- Letrán, Javier. 2005. *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.

- Letrán, Javier. 2013. «La reescritura como rasgo postmoderno en la obra de Luis Alberto de Cuenca». En *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, editado por T. J. Dadson y D. W. Flitter, 168-181. Birmingham: University.
- Letrán, Javier. 2015. «El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En Luis Alberto de Cuenca, *Un alma de película de Hawks: poemas de cine*, 3-22. Santander: Creática Ediciones - Aula de Cine de la Universidad de Cantabria.
- Liddell, Henry G. y Robert Scott. 1968. *A Greek-English Lexicon*. Edición revisada por Henry S. Jones y Roderick McKenzie. Oxford: Clarendon Press.
- López Rivera, Juan Antonio. 2003. «El contraste irónico en Nausícaa de Luis Alberto de Cuenca». *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 6. Accesible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum6/relecturas/Cuenca.htm> [Último acceso: 14/04/2022].
- Mainer, José Carlos. 1994. *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Marc Martínez, Isabelle. 2010. «Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca». *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, coordinado por J. M. Losada Goya, 529-540. Bari: Levante Editori.
- Martínez Sariego, Mónica María y Gabriel Laguna Mariscal. 2010. «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2: 381-413. Accesible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/72181>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Merino, Ana. 2011. «Entre el verso y la viñeta: el aliento poético del cómic o la ansiedad gráfica de la poesía». *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, editado por I. López Guil y J. Talens, 175-191. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Merino, Ana. 2013. «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos», *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 130-133.
- Miniconi, Pierre Jean. 1981. «Un thème épique, la *teichoskopia*». En *L'épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, editado por R. Chevallier, 71-80. Paris: Les Belles Lettres.
- Montaner Frutos, Alberto. 2014. «Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico». *e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévaux et modernes* 19. Accesible en línea: <http://journals.openedition.org/e-spania/24054>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Montaner Frutos, Alberto. 2015. «Épica, historicidad, historificación», en *El Poema de mio Cid y la épica medieval castellana: Nuevas aproximaciones críticas*, editado por Juan-Carlos Conde López y Amaranta Saguar, 17-53. Londres: Queen Mary / University.
- Montaner Frutos, Alberto, ed. 2016. *Cantar de mio Cid*. Con un ensayo de Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española.
- Montaner Frutos, Alberto. 2019. «La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca». *Haré un poema de la pura nada: La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, editado por Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, 188-229. Sevilla: Renacimiento.
- Montaner Frutos, Alberto. En prensa. «La Edad Media o la épica perenne». En *Un presente oscuro: Usos del pasado medieval y neomedievalismo en el siglo XX y en la era digital*, editado por María Jesús Fuente, Ana Isabel Carrasco y Alicia Montero. Barcelona: Icaria.
- Mora, Vicente Luis. 2009. «Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic». *Otro Lunes* 8: 45-47.
- Núñez Díaz, Pablo. 2018. «La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, editado por Adrián J. Sáez, 187-236. Sevilla: Renacimiento.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Prefacio de Anne Ubersfeld; traducido por Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- Rey Hazas, Antonio. 2013. «Poesía y mujeres: Lope de Vega y Luis Alberto de Cuenca». *Litoral* 255 (número monográfico: *Luis Alberto de Cuenca. De Ulises a Tintín*): 118-123.
- Riva, Sabrina. 2009. «El epígrama clásico en dos “poetas de la experiencia”: variaciones posmodernas». En *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales (La Plata, 2007)*, 647-657. La Plata: Universidad Nacional.
- Rodríguez Adrados, Francisco, ed. 1980. *Lírica griega arcaica (poemas córales y monódicos, 700-300 a. c.)*. Madrid: Gredos.
- Rodríguez Adrados, Francisco, 2011. «La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». *Emérita* 79: 195-198. Accesible en: <https://emerita.revistas.csic.es/index.php/emerita/article/view/757>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Sáez, Adrián J. 2018a. «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», En «*En el centro de Europa están conspirando*»: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, coordinado por J. Llamas Martínez, 101-120. Torino: Università.
- Sáez, Adrián J. 2018b. «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, 264-296. Sevilla: Renacimiento.

- Sáez, Adrián J. 2019a. «“Si fuese Luis Alberto de Cuenca, que lo soy”: la reescritura de Cecco Angiolieri». *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, editado por Adrián J. Sáez y A. Sánchez Jiménez. Sevilla: Renacimiento.
- Sáez, Adrián J. 2019b. «“Tu risa es una ducha en el infierno”: la reescritura de Neruda en «El desayuno» de Luis Alberto de Cuenca». *Boletín Hispánico Helvético* 33-34: 413-426. Accesible en: <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=bhh-002%3A2019%3A0%3A418#418>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Sáez, Adrián J., ed. 2020. «Introducción: La nueva épica de Luis Alberto de Cuenca». En Luis Alberto de Cuenca, *El Hacha y la Rosa*, 13-86 Madrid: Reino de Cordelia.
- Sáez, Adrián J. y Antonio Sánchez Jiménez. 2019. «Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En *«Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, 7-28. Sevilla: Renacimiento.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2018. «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega». *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, editado por Adrián J. Sáez, 297-322. Sevilla: Renacimiento.
- Scodel, Ruth. 1999. *Credible Impossibilities: Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy*. Stuttgart: Teubner Verlag.
- Suárez Martínez, Luis Miguel. 2008a. *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca. (De La caja de plata a Por fuertes y fronteras)*. León: Universidad.
- Suárez Martínez, Luis Miguel, ed. 2008b. «El clasicismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca». En Luis Alberto de Cuenca, *Línea clásica (antología)*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres.
- Suárez Martínez, Luis Miguel. 2010. *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Suárez Martínez, Luis Miguel. 2014. «La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 1: 143-166. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/44893/42294>. [Último acceso: 14/04/2022].
- Suárez Martínez, Luis Miguel. 2017. «La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca». *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 30: 341-364.
- Terencio. 1991. *Comedias II. El Heautontimorúmenos*. Formión. Editado por Lisardo Rubio Fernández. Madrid: CSIC.
- Valverde Villena, Diego. 2008. «Luis Alberto de Cuenca: necesidad del héroe», *Lectura y Signo* 3: 509-512. Accesible en: <https://buleria.unileon.es/handle/10612/3152?locale-attribute=en>. [Último acceso: 14/04/2022].