



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**«Para que sigas siendo siempre un niño»:  
los cuentos de hadas en la poesía de Luis  
Alberto de Cuenca**

**Relatore**

Ch. Prof. Adrián J. Sáez

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

**Laureando**

Chiara Dal Gesso

Matricola 868039

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## ÍNDICE

1. «Leer como vicio»: introducción
2. «Las golondrinas anidan en los aleros de las casas»: los cuentos de hadas
  - 2.1 Los cuentos de hadas: breve radiografía
  - 2.2 Un recorrido entre las tradiciones
  - 2.3 Reescrituras de los cuentos de hadas: algo de teoría
3. «El mapa de la literatura es el mapa de nuestra vida»: Luis Alberto de Cuenca y los cuentos de hadas
  - 3.1 Un poco de todo: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca
  - 3.2 «*Puer aeternus* de por vida»: Luis Alberto de Cuenca y los cuentos de hadas
  - 3.3 Cuentos de hadas 2.0
4. «Te llevo conmigo a Neverland»: los cuentos de hadas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca
  - 4.1 Reescrituras poéticas: corpus
  - 4.2 Poemas fabulísticos
5. «Los caminos que me interesan conducen a la literatura»: conclusiones
6. Apéndice: Entrevista a Luis Alberto de Cuenca
7. Bibliografía

*Alla zia Mara, perchè so  
che la seconda stella a destra  
mi porterà da te.*

## 1.

### «LEER COMO VICIO»: INTRODUCCIÓN

Y digo yo, ¿no hay gente en el mundo capaz de disfrutar al mismo tiempo con Dostoievski y el cantar del Cid, con Oscar Wilde y los Nibelungos, con Marcel Proust y Marcel Schwob, con Homero y Abraham Merritt, con el poeta olvidado y oscuro que aparece en letra pequeña y con el escritor famoso que acapara varias columnas en la enciclopedia, con un tebeo de Watchmen y un artículo de Savater? Sincretismo se llama esa figura, tan necesaria en estos tiempos de estúpidas facciones y banderías, Leer como vicio, no como urgencia personal. Ésa es la lectura que nos hace más libres y mejores (Cuenca, 1993. Etcétera 1990-1992).

Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) representa uno de los exponentes más relevantes de la poesía de su generación<sup>1</sup>. Más en detalle, pertenece a la segunda tanda de los Novísimos, grupo poético que se caracteriza por la ruptura con la poesía de las décadas anteriores, por el alejamiento de la poesía social, la metapoesía y el culturalismo, por lo que introduce en los poemas referencias a otros elementos artísticos como el cómic y el cine, y por la habilidad de los escritores de expresar la realidad a través del lenguaje (escritura poética).

En 1970, José Castellet escribió la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, donde destacan los autores del grupo considerados más representativos: José Martínez Sarrión, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Luis Vázquez Montalbán, José María Castellet, Ana María Moix, Jose María Álvarez, Felix de Azúa y Pere Gimferrer. A este grupo se suma una segunda tanda, que algunos críticos prefieren denominar Generación de los 70 y está compuesta por Antonio Colinas, Luis Alberto de Cuenca, Jaime Siles, Jenaro Talens y Luis Antonio de Villena. (Fernández, 2022).

Como afirman García Posada (1996) y Martínez Sariago (2010), la marca que caracteriza esta segunda generación poética es:

- 1) el culturalismo,
- 2) el alejamiento del compromiso político
- 3) las referencias intertextuales e intermediales

---

<sup>1</sup> Ver Iravedra (2016). Datos en bibliografía

- 4) la búsqueda de un equilibrio entre lo tradicional y lo novedoso,
- 5) la producción de un hermetismo debida a las referencias intertextuales, «correlato de la complejidad que se intenta transmitir» (Sánchez Torre, 1993: 130).
- 6) la tendencia a escribir textos poéticos narrativizados,
- 7) la presencia de temas como la cultura de masas, el cine, la televisión, la publicidad o el cómic.

Todos estos elementos se insertan en una ciudad contemporánea, de hecho, García Posada afirma que «nunca la poesía española ha sido tan urbana como ahora» (García Posada 16). Un papel fundamental lo tiene también la importancia que se le da al factor lingüístico y a la escritura, de ahí que «una forma de hacer explícita esta primacía del lenguaje fuera convertir el lenguaje del poema en el escenario de la reflexión sobre el mismo, hacer del poema un metapoema» (Sánchez Torre, 1993: 249), de modo que la poesía se convierta en una metapoesía.

En este contexto, mucho habría que decir sobre la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que se enmarca inicialmente en este grupo poético y progresivamente se distancia para crear un mundo creativo totalmente suyo. Para empezar, destacan las menciones al mundo de los clásicos, sea como temática, personajes, obras o autores dentro de una intertextualidad explosiva (Sáez y Sánchez Jiménez, 2019; y ver cap. 3.1). Sus obras iniciales destacan por un culturalismo definido por Lanz (1991) como un «escapismo libresco» que se define por una amplia lista de referencias culturales: cultura clásica con mitos griegos y latinos (Adrados, 2011; Díaz de Castro, 2010; Escobar Borrego, 2010; García Gual, 2013; Gonzáles Iglesias, 2013; Gracia Trinidad, 2009; Lanz, 2011, Marc Martínez, 2010; Martínez Sariago, 2010; Montaner, 2019; Pérez García, 1998; Sáez, 2020d; Siles, 2013; Suárez Martínez, 2008, 2010b, 2014, 2017), sagas islandesas (Bampi y Sáez, 2023), autores anglosajones (Letrán, 2019; Sánchez Jiménez, 2019; Vélez-Sainz, 2019), alemanes (Nagel, 2014b), cuentos de hadas, así como un interés por la música, el cine (Bagué Quílez, 2018; Letrán, 2015a, 2015b; Martínez, 2018), el arte (Sáez, 2018b), la cultura pop (Ciorrea y Lucas, 2015) y los tebeos (Merino, 2011, 2013, 2019; Mora, 2009; Pérez Vernetti, 2016). Así, sus poemas resultan una mezcla de alusiones canónicas clásicas a la que se añaden héroes del cómic o iconos pop (Lanz, 1991; Ciorrea y Lucas, 2015). En definitiva, se trata de textos en los que entran todos los géneros y cualquier tipo de ingrediente cultural (de alta o baja cultura), y en las que destaca el hecho de que para Luis Alberto la cultura no es solamente un conjunto de conocimiento, sino una manera de entender la vida (Suárez Martínez, 2017).

Este conjunto de referencias culturales crea en las producciones de Luis Alberto de Cuenca un paralelo entre realidad y ficción que se une creando un mundo poético en el que lo real se ficcionaliza ya que «esa red de mundos ficcionales rompe en ocasiones la cuarta pared e incorpora la realidad como si fuera otro de esos mundos fingidos, poblados por personajes míticos dignos de ser cantados en poemas» (Ciorrea, 2014: 184)

La tesis se desarrolla en cuatro capítulos: posteriormente a una breve introducción sobre Luis Alberto de Cuenca, en el que explicaré brevemente las características de su producción poética con el fin de contextualizar el campo de investigación (cap. 1); en el segundo me centraré en los cuentos de hadas y en el delinearé las características del género, de las tradiciones y de las reescrituras. En seguida, en el tercer capítulo, por una parte, trataré de resumir la faceta intertextual que se puede encontrar en la poesía del escritor madrileño y, por otra parte, explicaré como los cuentos de hadas afectan a la producción luisalbertiana. Finalmente, en el último y corto capítulo haré una presentación del corpus poético cuenquista, resultado de una selección de poemas que consideré fabulísticos y por lo tanto relacionados a los cuentos de hadas. Por último, terminaré el trabajo con el análisis de algunos de estos, en particular los que hacen surgir una relación inmediata con un determinado cuento.

\*\*\*

«Para que sigas siendo siempre un niño» además de ser el título de este trabajo, por una parte, quiere ser una invitación, una exhortación a que nunca se olvide al niño que cada uno lleva por dentro, a ese *fanciullino* que hace posible creer en los sueños y mirar al mundo con ojos maravillados. Por otra parte, quiere ser un recordatorio para mí, para que no caiga en las trampas de los prejuicios y oculte esa marca juvenil que caracteriza mi personalidad. «Para que sigas siendo siempre un niño» es un verso tomado del poema «Peter Pan» (*El hacha y la rosa*, 1993) de Luis Alberto de Cuenca, cuya lectura me hizo emprender el viaje en la poesía luisalbertiana y me llevó a escribir esta tesis.

Más precisamente, este trabajo nace con el propósito de defender la idea de que el cuento de hadas no es solamente un producto destinado a complacer a los niños, puesto que también los adultos pueden disfrutar con ellos y adentrarse en los mundos y aventuras que las historias ofrecen. Para defender esta idea me serviré de un caso particular: la reescritura

de este género en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, poeta contemporáneo que sabe disfrutar tanto de los clásicos como de los cuentos de hadas o de los tebeos al mismo tiempo. En la mayoría de los casos, lo que no hace posible que los cuentos tengan un destinatario universal son los estereotipos de la gente, pensamientos que relacionan el hecho de leer estas historias con un carácter pueril. Nada de más lejos de la verdad, como trataré de explicar a lo largo de estas páginas.

Después de estas aclaraciones siento la necesidad de hacer unos agradecimientos. Quiero agradecer a mi familia que siempre me apoyó en todo el camino de mis estudios, al profesor Adrián J. Sáez, que siempre estuvo presente como guía y que me ayudó en los momentos más difíciles, al curso de «Historias de las culturas hispanoamericanas» de la profesora Margherita Cannavacciuolo que contribuyeron a la investigación sobre los cuentos de hadas, y a todos los que creyeron en mí.

## 2.

### «LAS GOLONDRINAS ANIDAN EN LOS ALEROS DE LAS CASAS»:

#### LOS CUENTOS DE HADAS<sup>2</sup>

*«¿Sabes -preguntó Peter- por qué las golondrinas anidan en los aleros de las casas? Es para escuchar cuentos». (Peter Pan, 1906: 29)*

Aunque parece existir desde el principio de los tiempos por sus orígenes y su habitual asociación con la infancia, el cuento de hadas es un género muy vivo, capaz de adaptarse a toda época y forma literaria, según los designios del autor y los intereses de cada momento. Del ayer al hoy trae consigo la tradición del pasado y al mismo tiempo influye en las actitudes de escritores y lectores de todas las épocas. Así, se trata de un género que tiene las condiciones de asombrar e impregnar la mente de maravillas de los lectores, tanto de los pequeños como de los adultos: para decirlo con una metáfora, los toma de la mano y los acompaña en un viaje en el que pueden explorar mundos desconocidos poblados por príncipes y dragones, brujas y hadas. Todo eso puede ocurrir solamente gracias a las infinitas potencialidades que ofrece esa magia llamada literatura. Para comenzar, en este segundo capítulo se va a ofrecer una pequeña presentación del origen y las características de los cuentos de hadas, para seguidamente explorar las distintas tradiciones vigentes y, finalmente ofrecer las claves metodológicas y teóricas necesarias para su estudio como base para el análisis posterior de las reescrituras poéticas luisalbertianas.

#### 2.1. LOS CUENTOS DE HADAS: BREVE RADIOGRAFÍA

A continuación, el estudio se centrará en la explicación de los rasgos más relevantes del cuento de hadas. En primer lugar, plantearé las diferencias entre las dos categorías del género, *folktale* y *literary fairy tale*, sucesivamente presentaré la idea habitual que la gente suele tener del género y demostraré la importancia que tiene el papel del transductor en esta

---

<sup>2</sup> En este capítulo me baso en las explicaciones e ideas del curso «Historia de las culturas hispanoamericana» de la profesora Margherita Cannavacciuolo. Para algunas ideas ver Cannavacciuolo, 2019, 2022.



temática. Finalmente, el subcapítulo terminará con la exposición de las características que forman parte del cuento de hadas.

Los cuentos de hadas se dividen en dos categorías: la primera es el *folktale*, un cuento transmitido oralmente que con el paso del tiempo adquirió un carácter literario gracias a escritores que decidieron transcribir algunas de estas historias; mientras que la segunda es un cuento literario, una *literary fairy tale* (cuento literario), o sea una producción autorial escrita. Un elemento distintivo omnipresente en todos los cuentos de hadas sea un cuento popular o una transcripción de un texto escrito, es la presencia de elementos que remiten a la oralidad. De hecho, no hay que olvidar que se trata de un género que tiene sus raíces en modelos muy antiguos como el mito, la saga y la leyenda y que con el paso de tiempo se adaptó a un mundo alfabetizado en el que se propagó la palabra escrita. Estas características sirven para facilitar el aprendizaje mnemónico de las historias, así como el uso de la misma estructura de la trama y de repeticiones de fórmulas (Tosí, 2007).

Aunque sean escritas y reconducibles a un autor, los cuentos de hadas literarios vienen de una tradición folclórica a la que aportan una reflexión crítica, una relectura y una adaptación a un público específico a los que están destinados. Los cuentos de hadas alcanzan esta solidez de la tradición escrita entre el siglo XVII siglos en versalitas y el siglo XIX gracias a la publicación de recopilaciones de cuentos, como por ejemplo las de los hermanos Grimm o de Charles Perrault, según se explicará más adelante.

La opinión común considera el cuento de hadas un género dirigido exclusivamente a los niños, escrito a medida para los más pequeños con el fin de educarlos a través de modelos de comportamiento juzgados como ejemplares: así, se suele hablar, refiriéndose a este género de manera equívoca, de literatura infantil o juvenil (o infanto-juvenil) (Gala Pellicer, 2022). Sin embargo, en cuanto literatura, el cuento de hadas es universal, puesto que universal es la literatura, y como tal merece la misma dignidad y los mismos enfoques críticos de todos los géneros sin ningún prejuicio. Esto es: puede hablarse de literatura infantil solamente bajo la perspectiva comercial puesto que se trata de un invento puramente editorial que tiene como única finalidad publicar y vender textos para que los padres se los lean a los hijos. Pero, a decir la verdad, se trata por lo tanto de un género que no existe en razón de que la literatura no admite etiquetas adjetivas que excluyan algún tipo de destinatario a la que está dirigida, «o es para todos los seres humanos o no es literatura» (Maestro, 2016). De hecho, como afirma Maestro (2016), negar la existencia de la literatura infantil desde el punto de vista de la teoría científica, en la que se basa cualquier interpretación literaria, no supone que los lectores más

pequeños no sean a la altura de los textos que los adultos consideran literarios. Los niños son capaces de enfrentarse a la interpretación de esas producciones, solamente se tiene que respetar y adecuarse a su racionalismo que es diferente de lo de los adultos y que tiene que ser educado para que a medida aprendan a desarrollar esa competencia lectora. Eso requiere que el adulto tenga una formación especializada y atenta con el fin de hacer comprensible a los más pequeños el contenido y sobre todo las ideas objetivadas formalmente en los materiales literarios. Aquí es donde interviene la figura del transductor o intérprete.

El transductor es aquel sujeto operatorio que se sitúa entre un texto y un destinatario con el objetivo de descodificar el material textual e interpretarlo para otros. Cabe subrayar que esta figura, antes de ser transductor es un lector, por lo que la operación de transducción se divide en dos partes: en primer lugar, este sujeto interpreta el texto para sí mismo y, en segundo lugar, lo interpreta para los demás. De tal manera, cuando un adulto interpreta un libro para un niño que todavía no sabe leer, está desempeñando el papel de transductor o intermediario.

Para que el proceso de interpretar a los demás se realice, es necesario disponer de medios y recursos, y sobre todo de un poder que capacite al transductor imponer esa interpretación que el mismo (ej. los profesores de la universidad). En definitiva, transducir «es el acto de transformar algo que se transforma porque es transmitido» y por lo tanto la alteración del material es inevitable puesto que «todo aquello que se transmite, por el hecho mismo de transmitirse, se transforma inevitablemente» (Jesús G. Maestro). De ahí que un mismo cuento pueda dar lugar a interpretaciones diferentes según quien lo cuente. Un adulto puede contar a un niño su interpretación de un cuento, pero la interpretación que surgirá en la mente del joven será distinta, dando lugar a resultados profundamente diferentes. De tal forma que es imposible transmitir algo sin transformarlo.

A pesar de la asociación casi automática entre niños y cuentos de hadas, es importante subrayar que se trata nuevamente de una construcción. De hecho, como afirmó J. R. R. Tolkien (1964: 34):

Among those who still have enough wisdom not to think fairy-stories are pernicious, the common opinion seems to be that there is a natural connection between the minds of children and fairy-stories, of the same order as the connection between children's bodies and milk. [...] Actually, the association of children and fairy-stories is an accident of our domestic history.

Teniendo en cuenta que se trata de una suposición errónea, los adultos deberían atreverse a leer cuentos de hadas sobrepasando los estereotipos creados por la «*domestic history*» de los cuales nace la tendencia de excluir este género de sus lecturas (Tolkien, 1964). Quizás eso ocurre porque se trata de una literatura que tendencialmente no pertenece al canon, que se suele por muchos estereotipos y prejuicios.

Esta distancia entre adultos y cuentos de hadas es aún más marcada por el hecho de que la mayoría de la gente considera que el lector implícito de este género sea el niño y que, como consecuencia, para el sujeto infantil es más fácil entrar en ese mundo gobernado por la fantasía. Sin embargo, los cuentos de hadas apuntan a un doble destinatario puesto que, como escribe Tolkien en la cita anterior, leer cuentos ofrece al sujeto adulto una fuente de satisfacción estética a la par de los otros géneros literarios y sobre todo proporciona fantasía, redescubrimiento, evasión y consolución, solo hay que dejarse llevar por la lectura hacia los mundos que nos sugiere el narrador (Tosi y Petrina, 2011). Todo tiene que ver con el pacto de lectura, ese acuerdo tácito que se establece entre el lector y la obra narrativa en el momento de ponerse a leer. El mundo de los cuentos de hadas está construido con reglas diferentes y no hay lugar para ningún escándalo racional: si el narrador dice que hay dragones, hay dragones, confía en él. Dentro del ámbito de la ficción, y por lo tanto de la narración, el lector reconoce la historia como verosímil, digna de crédito por su parte. De acuerdo con este pacto, el lector respeta y acepta las condiciones de enunciación y recepción que le vienen dadas gracias a las estrategias textuales del discurso en cuestión (Calles, 1999).

De hecho, como afirma Umberto Eco (1994: 85):

La regola fondamentale per affrontare un testo narrativo è che il lettore accetti, tacitamente, un patto finzionale con l'autore, quello che Coleridge chiamava "la sospensione dell'incredulità". Il lettore deve sapere che quella che gli viene raccontata è una storia immaginaria, senza per questo ritenere che l'autore dica una menzogna. Semplicemente l'autore fa finta di fare un'affermazione vera. Noi accettiamo il patto finzionale e facciamo finta che ciò che egli racconta sia veramente accaduto.

Esta situación equívoca (por no decir errónea) que lleva a considerar el cuento de hadas como un género dirigido exclusivamente a los niños tiene una explicación muy clara: la infancia está definida por los adultos. La infancia, igual que lo masculino y lo femenino, es una construcción determinada desde el punto de vista histórico por parte de un grupo dominante que se identifica con los adultos, quienes intentan transmitir sus valores a otros sujetos (los niños), que todavía no son capaces de conceptualizar su propia identidad y

cultura, y que escriben considerando solamente la propia visión del mundo. Pero en realidad, el cuento de hadas durante muchos siglos fue una forma de entretenimiento destinado a la sociedad adulta, tal como las comunidades de un pueblo o los aristócratas de las cortes: por ejemplo, tomando en consideración los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, estos no estaban destinados a los niños, ya que respondían a una exigencia filológica intelectual y al interés por la exaltación de una tradición germánica común (Tosi, 2007).

La transición de destinatarios que afectó al cuento de hadas, de un público adulto a un público juvenil es un fenómeno que remonta entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, y que se reforzará en el siglo XIX por la consolidación de un modelo de familia burgués capaz de aportar tanto a nivel emotivo como económico en la educación moral e intelectual de los niños. Este acontecimiento llevará a cabo la máxima producción de cuentos de hadas y como consecuencia directa este género será objeto de reescrituras y versiones, que fundamentalmente se caracterizarán por la supresión de las partes más violentas y ofensivas (Tosi, 2007).

Con este género de literatura los lectores se enfrentan con una imagen de infancia que se basa en la del autor que a su vez se basa en su experiencia o en una teoría. Esta idea con el transcurso del tiempo cambió y se modificó también la manera de ver a los niños: en principio los niños se consideraban como sujetos vulnerables que necesitaban reglas y una educación hasta que desde finales del siglo XIX autores como Lewis Carroll y Roal Dahl escribieron historias en las que los más pequeños triunfan en los adultos (Tosi y Petrina, 2011).

Desde un punto de vista antropológico, los cuentos de hadas son un espejo de la cultura de una sociedad, un cuento del pueblo que se colma de contenidos específicos y culturales: esta tipología de narración «non è il prodotto anonimo di una comunità, ma è fortemente storicizzata, ospitando in un genere la rappresentazione di rapporti sociali e istituzioni di una determinata epoca da parte di un autore» (Tosi y Petrina, 2011).

Esto se debe al hecho de que los ideales del Romanticismo habían llevado a cabo la recuperación de la cultura popular, de la cual los cuentos de hadas eran manifestación, del mito y del folklore como instrumento para la afirmación de la identidad nacional. Por ejemplo, tomando en consideración la recopilación de cuentos de Perrault (*Les Contes de ma mère l'Oye*, 1697) y la de los hermanos Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812) se puede notar un cambio en la intención de los autores: por un lado, el autor francés había dirigido sus

textos a la corte, mientras que los Grimm se caracterizaban por tener como destinatario el pueblo (Barella, 2014).

En este sentido, el cuento de hadas se asemeja al mito, ya que también es una reproducción del inconsciente colectivo, una narración universal. Se trata de un género que precede la escritura y encuentra sus raíces en la oralidad. De hecho, como sugiere Lukács (1982: 120), es un género primordial que está vinculado al mito, a la leyenda y a la saga. Por nacer dentro de un circuito oral, el cuento de hadas es un género móvil que se modifica constantemente, sufre cambios, omisiones y añadiduras, puesto que la palabra oral es más elástica de la palabra escrita, pero, a pesar de esto, oralidad y escritura están en continua comunicación contaminándose.

Más en detalle, el cuento de hadas es quizás el primer género literario con el que muy probablemente se entra en contacto durante el periodo de la infancia. Como en todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de cuentos cambia según la persona y según los momentos de la lectura. Asimismo, el niño obtendrá un significado distinto de la misma historia según sus intereses y necesidades del momento. Si se le ofrece la oportunidad, recurrirá a la misma historia cuando esté preparado para ampliar los viejos significados o para sustituirlos por otros nuevos (Bettelheim, 1976).

Los elementos más significativos que caracterizan este género narrativo son:

- 1) La temática de lo maravilloso;
- 2) El recurso a un esquema básico;
- 3) Uso de la tercera persona
- 4) Imprecisión de las coordenadas espacio-temporales

La presencia temática de lo maravilloso se da con una normalización de lo sobrenatural y viene puesta en escena a través de acontecimientos que se desarrollan en un mundo extraordinario que se mezclan sin ninguna dificultad con el mundo ordinario. El horizonte de realidad se crea de manera que lo mágico se acepte como normal y coexista con otros principios, por lo que no es raro que una calabaza se transforme en un carro. Por lo tanto, se trata de una condición universal sin que importe que sea una *folktale* de las que es imposible remontar a una versión original y primordial, o una *Literary fairy tale*: el cuento de hadas es un relato de maravillas (Tosi, 2011)

Desde un punto de vista narrativo, en un cuento de hadas puede ocurrir de todo, pero en esencia se puede distinguir un esquema básico: estos tipos de relatos cuentan una

historia, una aventura en la que el protagonista, identificado como héroe, en la mayoría de los casos tras una escena de desobediencia, se enfrenta a peripecias causadas por antagonistas que logra resolver positivamente gracias al apoyo de ayudantes de naturaleza animal, humana o mágica que muy a menudo proporcionan al protagonista objetos mágicos y todo se cierra con un final feliz. Mediante la condena de la desobediencia generalmente desencadenada por la curiosidad del protagonista o de las injusticias, el cuento de hadas se convierte en un género que proporciona ejemplos de modelos universales válidos para enteras generaciones (Zipse 1999). Dicho en palabras de Calvino (1983), «il catalogo di destini che possono darsi a un uomo o a una donna, soprattutto nella parte di vita che è appunto il farsi di un destino». Desde esta perspectiva, el cuento de hadas se formula en la óptica de mejorar actitudes caracteriales, como la desobediencia, pero también situaciones de pobreza o de justicia, por mencionar algunas.

En definitiva, el cuento de hadas puede considerarse un ejemplo de balanceo social en el que todas las injusticias se resuelven, donde a todos los males corresponden unos bienes, donde el final feliz es necesario y responde al aspecto optativo (Tosi y Petrina 2011).

Otras características de este género son el uso de la narración en tercera persona, la ausencia de descripciones detalladas con el fin de favorecer y dejar paso a escenas de acción, y la imprecisión de las coordenadas espacio-temporales. Por ejemplo, cuando el héroe emprende un viaje, difícilmente se sabe cuánto tiempo tarda en llegar a su destino, pero la idea de que el rumbo es muy largo puede darse de toda forma con juegos léxicos o con descripciones, así como con frecuentes elipsis que hacen avanzar el tiempo del relato.

El cuento de hadas popular sea este leído o contado, se desarrolla en un tiempo indefinido que suele iniciar con la fórmula «había una vez», característica que también subraya el hecho de que posee residuos de oralidad: «Hace más de mil años», «En un lejano país», «érase una vez un viejo castillo en medio de un enorme y frondoso bosque», todos estos son *incipits* que sugieren que la historia en cuestión no pertenece al aquí y al ahora, sino a un pasado alejado y remoto. Esta vaguedad de los comienzos de los cuentos de hadas marca un distanciamiento con la cotidianidad de un mundo real y concreto: bosques encantados, habitaciones prohibidas, viejos castillos y oscuras cuevas, sugieren que algo que hasta aquel momento estaba oculto va a ser revelado, mientras el «hace mucho tiempo» implica que los acontecimientos ocurren en tiempos remotos (Bettelheim, 1976: 77).

A modo de ejemplo, los hermanos Grimm empiezan su primer relato de la colección de cuentos *El rey rana* (1812) de manera muy significativa: «En tiempos remotos, cuando

bastaba desear una cosa para que se cumpliera, vivía un rey, cuyas hijas eran muy hermosas; la más pequeña era tan bella que el sol, que ha visto tantas cosas, se quedaba extasiado cada vez que iluminaba su cara» (en Bettelheim, 1976: 77). A través de este comienzo, la historia viene localizada en una época típica de los cuentos de hadas, un tiempo remoto donde todos los deseos pueden cumplirse y cambiar nuestro destino, un tiempo en el que incluso el sol puede reaccionar ante los acontecimientos terrenales (Bettelheim, 1976: 77).

Después de aclarar que los cuentos de hadas son tanto para niños como para adultos y de presentar las características más relevantes, es el momento de considerar el valor que tienen estas historias para los lectores más pequeños, ya que se ha focalizado su lectura en este público.

¿Por qué los cuentos de hadas tienen tanto éxito con los niños? Para contestar a esta pregunta cabe tomar en análisis la obra más importante del psicoanalista Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976), donde estudia estos textos desde un punto de vista psicológico y pedagógico, y considera los cuentos de hadas como una representación de los procesos internos de los niños. Propone una estructura para los cuentos de hadas que consta en el hecho de que los acontecimientos fantásticos permiten la vuelta a la realidad y que se puede resumir en esta manera:

comienzo realista – acontecimiento fantástico – vuelta a la realidad

Según esta perspectiva estos relatos impregnados de maravilla «hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño puede comprender inconscientemente, y ofrecen ejemplos de soluciones, temporales y permanentes, a las dificultades apremiantes» (Bettelheim, 1976). Asimismo, desempeñan una triple función en la formación del lector: en primer lugar, favorece la comprensión personal e interpersonal, de modo que el niño aprende a comprenderse mejor a sí mismo y a los otros; en segundo lugar, los cuentos de hadas contribuyen al desarrollo de su personalidad; y, en tercer lugar, cumplen la función de divertir al lector.

Los cuentos dejan que el niño imagine cómo puede aplicar a sí mismo lo que la historia le revela sobre la vida y la naturaleza humana. El cuento avanza de manera similar a cómo el niño ve y experimenta el mundo, motivo por el que precisamente el cuento de hadas resulta tan convincente para el público infantil (Bettelheim, 1976). Por otra parte, la ingenuidad del niño favorece la fascinación y el encanto por la historia. Esta misma

característica juvenil puede tenerla también el adulto si solo fuera capaz de mirar a los cuentos con «gli occhi profondi del fanciullo interiore» a través de los cuales «qualunque tenue cosa può a quelli occhi parere grandissima» (Pascoli, 1897). La naturaleza irreal de estas historias es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en el individuo.

A partir de un principio normal y corriente, la historia se lanza en acontecimientos fantásticos. El cuento embarca al pequeño en un viaje hacia un mundo maravilloso que por medio de elementos fantásticos llena las lagunas hermenéuticas del sujeto, para después, al final, devolverlo a la realidad de la manera más reconfortante. De este modo, el relato enseña lo que el niño necesita saber en su nivel de desarrollo: el permitir que la propia fantasía se apropie de él no es perjudicial, puesto que no se queda encerrado en ella de modo permanente. Cuando la historia termina, el niño vuelve a la realidad, una realidad feliz pero desprovista de magia (Bettelheim, 1976: 78).

## 2.2. UN RECORRIDO ENTRE LAS TRADICIONES

Luego de esta rápida presentación del patrón general del cuento de hadas, conviene mostrar las distintas familias y variantes del género, ya que dentro de los cuentos de hadas hay varias tradiciones, cada una procedente de una cultura protagonizada por autores de distintas procedencias y con características específicas propias. Entre estas distinciones que explicaré dentro de poco, hay un elemento compartido: se trata de la presencia y la relación con ingredientes mágicos y sobrenaturales (hadas, brujas, gnomos, dragones, objetos hechizados...)<sup>3</sup>.

Los cuentos más antiguos de los que tenemos testimonios provienen de Oriente y, aunque la fecha de producción se desconoce, se supone que llegaron a Grecia en la época de las conquistas de Alejandro Magno (338 a.C.). Se trata de una renombrada recopilación de historias hindú escritas en sanscrito que se empleaban como textos para educar a los jóvenes aristócratas hindúes, titulada *Panchatantra* («Los Cinco Libros») (Cooper, 1998: 5).

Con todo, las cuatro familias de cuentos más relevantes son la italiana, la francesa, la rusa y la nórdica, de acuerdo con su orden cronológico, que paso a explicar a continuación.

---

<sup>3</sup> En esta parte de estudio me baso en los trabajos de Cooper (1998), Calvino (1996 y 1986) y Propp (1928)



En el siglo XVIII, en Venecia, el dramaturgo Carlo Gozzi introduce el cuento de hadas en el escenario teatral entre las máscaras de la *Commedia dell'arte*. Ya en la época del Rey Sol, en la Corte de Versalles, al acabarse del *Grand Siècle*, Charles Perrault comenzó a escribir y recopilar cuentos que hasta aquel momento se transmitían únicamente por medio de la oralidad y siempre en el siglo XVII el género estaba surgiendo también en Rusia. Por último, el cuento de hadas surgió en la literatura alemana al principio del siglo XIX, como anónima creación del *Volksgesist* por medio de los hermanos Grimm (Calvino, 1996: 5).

En la tradición italiana, como destaca Calvino (*Sulla fiaba*, 1996) los grandes libros de cuentos de hadas italianos nacieron por adelantado sobre los otros. Ya a mitad del siglo XVI en Europa, durante el período posrenacentista, la *novella* deja espacio a un familiar lejano: el cuento de hadas, género de maravillas y hechizos: de ahí nace la primera colección de cuentos en prosa gracias a Straparola y sus *Notti piacevoli* (1550), donde incluía textos caracterizados por chistes, acertijos y cuentos, entre los que destacaban los cuentos de hadas. Más precisamente la obra se compone de trece *notti* y a cada *notte* corresponden cinco o más cuentos (Straparola, ed. 2011 [1550]). De los autores italianos destaca entre todos Giambattista Basile, pionero en la recopilación y transcripción de cuentos de hadas, cumpliendo así el pasaje de la oralidad a la reescritura. De su producción, los hermanos Grimm recuperan algunos cuentos en la óptica romántica de revaloración de lo popular, con el intento de preservar y proteger el saber del pueblo y el folclore, puesto que ambos hermanos ven en el escritor italiano una valoración de lo popular. Desde un punto de vista estilístico, los cuentos de Basile no llevan moraleja y están repletos de metáforas, y la narración de estos cuentos responde a la estructura oral con la cual se contaba la historia. El autor no omite ni depura los cuentos, sino que construye una forma adecuada para narrarlos y mantiene el final feliz. Basile durante años recorrió Italia con el objetivo de recopilar y atesorar todo tipo de cuentos: de ahí nace su obra de mayor importancia, *El cuento de li cunti* (1634), una recopilación escrita en dialecto napolitano de cincuenta cuentos de hadas, por eso la denominación *Pentamerone* («Entretenimiento para Cinco Días»). Tales cuentos son narrados por la voz femenina de diez mujeres ancianas ya que se consideraba al anciano como un archivo de la memoria.

Otra figura relevante para la tradición italiana fue Carlo Collodi, autor de *Le avventure di Pinocchio* (1881). En esta historia el niño protagonista no es un modelo de niñez, y, de hecho, toda la historia se desarrolla alrededor de la ruptura de las reglas y de todo lo que esta actitud conlleva. Collodi además aporta nuevos papeles respecto a los clásicos que hay en los

cuentos de hadas tradicionales: por ejemplo, sustituye al ogro con el personaje de Comefuego y al ayudante mágico con el Grillo.

A continuación, pasando a la tradición francesa la figura que sobresale es Charles Perrault, autor de la recopilación *Les contes de ma mère l'Oye* (1697), que incluye algunas de las obras maestras del género como *La Cenicienta*, *La Bella durmiente*, *Barba azul* y *Caperucita roja*. Con él los cuentos de hadas se convierten en un género literario verdadero ya que con Perrault nace el canon de autor de este género y se pone de relieve el aspecto formativo de estos textos, es decir la capacidad de enseñar a través de historias placenteras lecciones de virtudes que los niños tenían que tomar como modelo. Si se considera la técnica narrativa de Perrault, esta se basa en el incremento de la tensión y del miedo y en el uso de la ironía y del horror.

En cambio, la tradición rusa se asienta entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX gracias a los trabajos de Aleksander Afanav'es, uno de los estudiosos más importante del folclore, la mitología y la tradición rusas. Entre el 1855 y el 1863 Afanav'es publicó *Cuentos populares rusos*, una recopilación de 640 cuentos de hadas, editada justamente por Luis Alberto de Cuenca para Reino de Cordelia (2014), probablemente la más copiosa recopilada por un solo *curatore*, que representa el testimonio más grande de los cuentos de la cultura popular de su país. Los cuentos de hadas rusos son historias llenas de atmósferas mágicas, pobladas por brujas, dragones y espíritus mágicos que presentan situaciones fascinantes con huellas de miedo (Propp, ed. 2020: 30 [1928]).

Por último, está la tradición nórdica en la que juegan un rol muy importante los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, filólogos y estudiosos del folclore alemán, situados en una época en la que los movimientos románticos rescataban la importancia de la nacionalidad y de su construcción, del hecho de pertenecer a un pueblo. Los cuentos de hadas de los hermanos Grimm fueron definidas como *literary folktales*, una mezcla entre la reescritura del cuento oral y la invención. La pedagogía de tales historias, fundada en el miedo como elemento disuasivo dado por la descripción de las desagradables consecuencias que conlleva la desobediencia, proporciona modelos de comportamiento basados en virtudes como por ejemplo la prudencia y la laboriosidad. Algunos ejemplos de los cuentos de hadas más conocidos de estos autores son *Hansel y Gretel*, *La Cenicienta*, *Rapunzel* y *Blancanieves*.

Con la obra *Cuentos de la infancia y del hogar* (*Kinderund Hausmärchen*, 1812), los hermanos Grimm abren el estudio de la novelística popular comparada. Se trata de una recopilación que marca el pasaje de un público adulto a uno infantil, un libro para niños que surge como

resultado de una investigación filológica y etnológica. El trabajo es una labor científica que funda la literatura infantil y que se considera destinado a un público de niños, tal y como confiesan los autores: quieren hacer un «libro pensado para hacer felices los niños» (Grimm, 1812). Contemporáneamente, en este contexto se crea un público infantil, nuevos lectores que pertenece a una categoría que no es literaria, sino editorial.

Otra figura que destaca en la familia de los cuentos de hadas nórdicos es Hans Christian Andersen. Su obra *Cuentos de hadas* (1835) es el primer ejemplo de cuentos de hadas de autor (o autorial), elaborado por la fantasía de Andersen, que se apoya en los recuerdos de su infancia y en su imaginación. Tal producto es el fruto de un proceso creativo individual que surge de la imaginación de un autor y que no pasa de la oralidad a la escritura porque son historias concebidas para ser escritas, cuestión que marca la diferencia primordial entre *folktale* y *literary fairy tales*. Este último tiene un autor, figura diferente al recopilador: la diferencia reside en la importancia de la imaginación del autor, ya que con el cuento literario (*literary fairy tales*) el pilar es la creatividad del autor que no es más que un proceso individual que es diferente de la tradición popular de los Grimm. Si se analizan los cuentos de hadas de Andersen, lo que sobresale en comparación con los otros es que el autor aporta la animación de los objetos. Eso implica un trastocamiento de la realidad que permite acceder a una dimensión extrarreal que pertenece a una lógica fantástica: a pesar de que sus historias llevan elementos fantásticos, la modalidad de escritura pertenece a lo maravilloso.

En definitiva, la diferencia entre los tres autores reside en el hecho de que los cuentos de Andersen se producen en un contexto literario, al contrario de los de los hermanos Grimm que surgen en un marco extraliterario, y su finalidad no es la de rescatar a su pueblo, sino dar voz a su misma infancia a través de un trabajo personal, no colectivo.

Después de este recorrido entre las tradiciones más relevantes del cuento de hadas, es el momento de presentar las metodologías de acercamiento al género. Dentro de la variedad general, se pueden destacar cuatro tendencias críticas: 1) psicoanalítica, 2) arquetípica, 3) formalista y estructuralista, y 4) antropológica-mitocrítica.

La primera prevé un acercamiento de tipo psicoanalítico desarrollada a comienzos del siglo XX y que está caracterizado, por un lado, por un enfoque freudiano y, por otro lado, por uno junguiano. Por una parte, el enfoque freudiano evoca la teoría del ya citado Bettelheim, quien implica un uso terapéutico de los cuentos de hadas a los cuales se pueden acudir para explicar a los niños algunos nudos en el momento del pasaje de una etapa a otra de la vida que se puede resumir en la dificultad de crecer. En otras palabras, se trata de la reproducción

metafórica de ciertas problemáticas infantiles. Por otra parte, el enfoque junguiano considera los cuentos de hadas como arquetipos, espejos del inconsciente en los que se pueden encontrar estructuras arquetípicas.

Esta tipología de acercamiento surge de Carl Gustav Jung, un médico psiquiatra, filósofo y académico ruso de finales de siglo XIX. En sus estudios Jung reflexiona sobre los cuentos como material folclórico que responde a un inconsciente intelectual. De esta concepción planteó la hipótesis que los cuentos de hadas, en cuanto representaciones del inconsciente intelectual, existen desde siempre. Según el estudioso, el inconsciente se divide en dos partes, por un lado, tenemos una estructura compartida con los otros individuos, por otro lado, una estructura personal. De esta última hacen parte los arquetipos, estructuras innatas en todos los individuos que van más allá de la historia personal. Estas estructuras arquetípicas (el bien, el mal, la sabiduría...) se ponen en escena en los cuentos de hadas que para el médico ruso son la expresión más pura de los procesos psíquicos del inconsciente intelectual. Jung considera también que al inconsciente colectivo remiten incluso los sueños. De hecho, el sueño es una revelación que no explicita solo informaciones que preceden de la experiencia personal del sujeto, sino también son ideas más generales vinculadas con el material folclórico. Esta idea se contrapone a la de Freud el cual considera el sueño como una máscara, una imagen deformada del inconsciente donde habitan los arquetipos (Jung, 1969: 19).

La teoría de Jung viene retomada por la analista Suiza Marie-Louise von Franz, según la que los cuentos de hadas son historias colectivas arquetípicas que reflejan la estructura más sencilla y fundamental de la psique. Franz basó su investigación en como los arquetipos se relacionan y actúan entre sí en los cuentos de hadas. Según ella, los cuentos de hada proceden de una leyenda local enriquecida por representaciones arquetípicas existentes y que responden a exigencias del inconsciente colectivo. Los personajes de los cuentos son símbolos del inconsciente, son imágenes y los cuentos de hadas favorecen la relación con el símbolo y, por ende, con la vida simbólica. La cualidad arquetípica y las formas simbólicas de los cuentos de hadas hacen que resulten de fácil comprensión para los niños de distintas edades y también que distintas culturas «tiendan puentes y modos de aproximación entre los diversos niveles del entendimiento, no sólo en el ámbito cultural colectivo, sino en el individual humano, mostrando su lado iluminado y su lado oscuro, su conflicto mental y emocional» (Cooper, 1998: 6).

A continuación, el acercamiento formalista y estructuralista nace en los años veinte con Propp, antropólogo y lingüista ruso del siglo XIX que no solo aplica esta metodología de estudio, sino también utilizará una estrategia antropológica-mitocrítica que explicará enseguida, y sigue hasta los años setenta con Gianni Rodari cuyo objetivo es reconstruir una gramática universal del cuento de hadas. De este intento nace la obra *Grammatica della fantasia* (1973), donde Rodari subraya la necesidad del ser humano de contar historias y como, por medio de esa actividad, construye su propia historia.

Por último, cabe considerar el acercamiento antropológico-mitocrítico al que se relaciona, otra vez, a Vladimir Propp y André Jolle. Ambos señalan las analogías que hay entre cuento de hadas y mito y conciben tales relatos como representación simbólica de los rituales de cambio e iniciáticos característicos de las sociedades primordiales o como representaciones de principios éticos universales.

A través del trabajo *Morfología del cuento de hadas* (1928), Vladimir Propp estudia las funciones de los cuentos de hadas. Poniendo en análisis los desenlaces y temas de un corpus de cuentos de hadas de la tradición rusa, Propp individua dos elementos fundamentales: 1) las «funciones», que son las acciones de los personajes, es decir, los elementos constantes y estructurales que permanecen en los textos de este género, por ejemplo, el alejamiento del hogar por parte del protagonista o héroe; 2) las «variables», o sea los papeles que pueden adoptar los personajes (ayudante, antagonista, etc.). Para poner un ejemplo de estos dos elementos tomamos en consideración la función del príncipe: en un cuento de hadas el príncipe es el héroe y lo caracteriza por hacer ciertas cosas, como defender los débiles y ganar sobre los malos restableciendo un equilibrio inicial, pero cualquier otro personaje puede jugar ese papel porque al final no es importante quien hace algo, sino lo que se hace, las acciones cumplidas.

Propp define a los personajes en relación con su función en un esquema que podemos resumir de este modo:

- 1) Antagonista:
- 2) Ordenante: quien aleja del hogar
- 3) El auxiliar: lo que ayuda al héroe
- 4) La princesa o el premio
- 5) El padre de ella
- 6) El donante: da el objeto mágico

- 7) El héroe o la víctima
- 8) El agresor: falso héroe que puede adquirir el rol del héroe

De este modo Propp individua 31 funciones que caracterizan los cuentos de hadas y a través de la individuación de tales funciones establece un tema común a todos los cuentos de hadas, aunque no en todos los cuentos aparecen todas las funciones. El esquema que rige la estructura de los cuentos de hadas está dividido en cuatro partes:

- 1) Equilibrio introductivo (situación inicial estática)
- 2) Ruptura del equilibrio (las primeras se encuentran al comienzo)
- 3) Acciones del héroe (el núcleo)
- 4) Restablecimiento del equilibrio (desenlace)

En fin, tales partes se pueden agrupar de tal forma:

- Comienzo: equilibrio introductivo + ruptura del equilibrio
- Núcleo: acciones del héroe
- Final: restablecimiento del equilibrio

En el proceso de escritura el autor rellena este esquema de personajes extraordinarios, lugares inimaginables y detalles asombrosos. Todas las combinaciones posibles hacen surgir de este procedimiento el cuento de hadas.

Tras evidenciar cuales son las características que forman parte de los cuentos de hadas, aclarar la relación errónea entre el género y los niños y hacer un breve recorrido entre las tradiciones y las metodologías de acercamiento a los cuentos, ha llegado el momento de venir a tratar la última temática que se enmarca en este capítulo: las reescrituras

### **2.3. REESCRITURAS DE LOS CUENTOS DE HADAS: ALGO DE TEORÍA**

El mecanismo fundamental en que se basan todas las variaciones de los cuentos de hadas es la reescritura, tal y como se intuye ya en el concepto de «variantes» de Propp (cap. 2.2): este concepto se refiere a toda aquella producción que se enfrenta a los modelos de la tradición para subvertirlos, ponerlos en discusión y actualizarlos según las exigencias y la

visión del mundo del mismo autor. En relación con los cuentos de hadas, el término reescritura se utiliza para referirse a una reelaboración crítica del género. Bajo esta perspectiva, no se trata simplemente de la transmisión de una versión en el curso de los siglos, sino también de la manipulación creativa de temas y estructuras clásicas y tradicionales, una manera de adaptar que corrige y deconstruye las estructuras y el mensaje del modelo (Tosi, 2009) según las características de la época o del momento histórico en el que se encuentra el autor<sup>4</sup>.

En definitiva, la reescritura es una producción narrativa que retoma modelos de la tradición con el intento de modificarlos y hacerlos más acordes a las necesidades del contexto histórico-social y los intereses del autor. Por lo general, hay dos movimientos que animan la reescritura: por una parte, la tendencia que mantiene el modelo y lo hace reconocible (la tradición); por otra parte, la tendencia que modifica el modelo (la reelaboración). En otras palabras, es una manipulación crítica que, de un lado, quiere seguir transmitiendo cierta historia y, de otro lado, quiere dar lugar a un nuevo texto.

Se puede afirmar por lo tanto que el proceso de reescritura de modelos literarios de la tradición a lo largo de los siglos, de las épocas y de las diferentes culturas es el testimonio «del poder de identificación y de fascinación» (Herrero, 2006: 96) que estos modelos desempeñan en los lectores que los consideran como cofre de verdades universales.

Entre todas las reescrituras de un mismo modelo hay afinidades que hacen del texto de partida un «intertexto ideal de referencia», mientras que todas sus actualizaciones pueden considerarse desde la perspectiva que Genette identifica como hipertextualidad, en otras palabras, se trata de un hipertexto, es decir la nueva escritura, a partir del cual se puede individuar un texto base. De hecho, el origen de la reescritura está en la idea de intertextualidad, ya que detrás de toda reescritura hay dos elementos: un hipotexto, el texto de partida, en otros términos, un texto A retomado por el escritor X; y un hipertexto, el texto que nace como producto de la escritura. Entre los dos hay una relación que los fagocita: el texto comido, el hipotexto, queda dentro de la nueva escritura, es decir el hipertexto, y, normalmente, el primer elemento es reconocible (Genette 1989). Con la palabra «intertextualidad» se identifica un proceso característico de la cultura moderna cuyo resultado ve al texto como un puzzle que el autor construye a partir de otros textos: efectivamente, este

---

<sup>4</sup> Ver Sáez (2013). Datos en biblio

producto se crea a partir de un hipotexto que lleva como resultado a la creación del hipertexto, es decir el texto construido.

La hipertextualidad no reside en la presencia de citas o comentarios tomados del modelo, sino que presupone un vínculo de transformación (Herrero, 2006). Como afirma Riolland (2005) sobre la reescritura del mito, pero que se puede aplicar también a otras tipologías de textos, el hipertexto actúa una reescritura del modelo según la perspectiva de quien escribe.

Rasgos comunes, y por lo tanto intertextuales, pueden aparecer en «(con)textos» bastante diferentes, en los que se pueden individuar, por un lado, elementos que varían, cambios, añadiduras y elisiones, y, por otro lado, elementos que se conservan y permanecen iguales, que permiten reconocer el modelo. Según las palabras de Rousset (1985) «Réécrire c'est gérer un texte antérieur entre les deux pôles du même et de l'autre, de la copie d'ancien et du nouveau, mais le "propre" de l'auteur, de nouveau renvoie à l'autre du même». A la hora de trabajar con reescrituras, es fundamental analizar el nuevo contexto en el que se ha escrito y las implicaciones que supone en el nuevo contexto, puesto que no es suficiente reconocer los elementos que pertenecen al texto de partida (hipotexto): «Si se quiere, la reescritura constituye un caso extremo de intertextualidad intencionada: porque la diferencia entre ambas nociones es una cuestión de grado, no tanto de naturaleza» (Sáez, 2013: 3).

Puesto que todo texto pertenece a un sistema de reglas de enunciación conocido como «discurso» y analizar la intertextualidad significa también estudiar la relación entre contextos de significación, resulta evidente que todo el estudio sobre la intertextualidad es también un estudio de interdiscursividad, y todo proceso intertextual es asimismo un proceso de inter(con)textualidad. Dicho de otra forma, tomar en análisis las relaciones entre textos e intertextos presupone estudiar las relaciones entre diferentes contextos de significación (Zavala, 1999: 26-52).

Mientras que con los románticos la originalidad es el genio que se inventa una obra absolutamente nueva, desde el humanismo lo que importa es el concepto de imitación y superación que se basa en el estudio de los modelos clásicos. De hecho, la intertextualidad remonta sus orígenes a la antigüedad y ve sus fundamentos en el concepto clásico de la *imitatio* (Sáez, 2013), si bien el término pertenece a la época moderna y fue inventado por Kristeva en 1966: la semióloga «tomando como punto de partida los procedimientos fundamentales del inconsciente como son el desplazamiento y la condensación en Freud, junto con el dialogismo de Bakhtin, hace del texto una relectura, acentuación y desplazamiento de otros



textos» (Cabrerizo, A. S., 1995: 345). En otras palabras, el texto no se considera como un punto, sino como un cruce de superficies textuales en el que dialogan diferentes escrituras y a través del que el lenguaje se desdobra (Lanz, 2019). Esto hace que el texto se convierta en una realidad intertextual puesto que todo texto supone la absorción, réplica y transformación de otros textos precedentes, y el lenguaje poético deviene, en última instancia, doble (Kristeva, 1978: I, 190).

De tal forma, todo texto es un intertexto (Lanz, 2018: pp. 67-103; Lanz, 2000: 242-268) y adquiere una espacialidad, razón por la que se convierte en una intersección de textos en el que se lee al menos otro texto. Como consecuencia, el autor pasa a ser un yo textual, que no es más que el yo existente en el papel (Barthes, 1999: 79), en ese espacio escénico llamado «literatura» que no es otra cosa que lo que permite la translación de textos, incluso si pertenecen a dos géneros de escritura distintos puesto que todos ellos son parte de ese espacio común de representación que es la literatura, en el que sólo puede existir el yo textual (Lanz, 2008).

La intertextualidad plantea un juego textual al lector, por el que se encontrará antes una exposición de una pluralidad de lecturas que hará del texto un juego de búsquedas y descubrimientos (Lanz, 2018: 67-103). Por cierto, un papel muy importante en la intertextualidad lo tiene también quien observa el texto y no solamente este o su autor. Como afirma Sanz Cabrerizo (1995), el concepto de intertextualidad conlleva una teoría comunicativa según la cual el receptor, sea este un lector o un espectador, es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo. Esto implica que, en ese proceso, el receptor ya no es un elemento pasivo, sino un elemento activo, que participa en la creación de significados e interpretaciones. En otras palabras, «la intertextualidad es el producto de la mirada que la descubre, el resultado de la mirada que la construye» y parece increíble como todos practicamos en nuestra vida diaria la intertextualidad de manera, excepto en algunos casos, totalmente involuntaria (Cabrerizo, A. S., 1995: 341-361).

Al entrar en contacto con el juego intertextual, se puede correr el riesgo de caer en la trampa de la influencia, pero las dos nociones tienen características y funcionalidades distintas. Por esa razón cabe aclarar algunos aspectos que diferencian el primer caso del segundo. Por una parte, con la influencia, término latín que significa «lo que influye por adentro», el texto inicial cubre el papel de origen, una fuente con la que se crea una relación de filiación entre esta y el nuevo texto. Este último lleva en sí un respeto por la autoridad y por la obra de origen, incluso si el autor pretende parodiarlo, sin la que el nuevo texto

difícilmente puede ser comprendido. Por otra parte, con la intertextualidad el lector puede tranquilamente leer el hipertexto sin conocer y ni siquiera darse cuenta del hipotexto que de todas formas la comprensión se llevará a cabo.

Otra diferencia que debe aclararse tiene lugar con la idea de que el concepto de intertextualidad está estrictamente vinculado con la referencia a producciones solamente de naturaleza textuales ya que el termino lleva en sí la palabra *texto* (Genette 1989: 14) y por lo tanto no debería incluir lazos con otros elementos culturales como cuadros, películas, canciones, monumentos *e via diciendo*. Para referirse de este último caso se hablará de interdiscursividad que presupone los mismos efectos de la intertextualidad, pero producidos por una metodología diferente (Lanz, 2018: pp. 67-103).

A la hora de analizar el proceso de transformación del subtexto en un nuevo producto escrito por otro autor hay que actuar un trabajo de búsqueda e identificación de los conocimientos que el autor ha adquirido durante su experiencia como lector o espectador. Tales conocimientos representan el combustible que alimenta la producción de la intertextualidad, que al final no es más que un trabajo creativo similar al *collage*, un corta y pega que da lugar al intertexto. Este proceso es la razón por la cual en diferentes textos el lector puede enfrentarse con lugares, personajes, autores y aún fragmentos con los cuales ya ha hecho experiencia, con la diferencia de que se encuentran en un contexto distinto que claramente contribuye a influir en la reinterpretación y en la reescritura entendida en términos de intertextualidad intencionada (Zavala, 1999). Efectivamente es la mirada del observador y sus horizontes de experiencias y de expectativas, elementos que completan la construcción intertextual de sentido, que permiten descubrir el conjunto de redes y relaciones que lo componen. De hecho, si consideramos todo producto cultural como un texto concebido como un conjunto de elementos significativos que se relacionan entre sí, todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes (Zavala, L. 1999: 26-52).

El juego intertextual puede incluir alusiones a otros textos, pero también elementos que no están creados por el ingenio del autor como por ejemplo citas, fragmentos y paratextos que se trasladan tales como son de un hipotexto a un hipertexto sin modificaciones. Este proceso aplica a estos ingredientes una característica paradójica. De hecho, puesto que el proceso intertextual se basa en una exposición dialógica entre textos que se concretizan en el momento de la escritura, para el autor y en el momento de la lectura, para el lector. Si por una parte los elementos se integran en el hipertexto como texto propiamente dicho, por otra parte, siguen siendo algo en adjunta que se diferencia del resto

de la obra y que puede resultar extraño puesto que no se trata de una parte orgánica del texto. Por este motivo, puede resultar más difícil percibir la cita u otras tipologías de inserciones en el proceso de recepción y de construcción del sentido puesto que si el lector no logra entender ni el origen, ni la motivación por la que el autor decidió incluir tales elementos, el significado resultará parcial (Lanz, 2018: pp. 67-103).

A través de este recurso literario, el cuento de hadas puede convertirse en un documento histórico puesto que todas las reescrituras dialogan con el pasado. Aunque sea imposible establecer dónde y cuándo nace un cuento de hadas, ni muchos menos la temporalidad y la espacialidad de la escritura del cuento, es posible establecer en qué momento cada cuento se narra y se da a conocer. La transmisión del cuento de hadas y el momento en el que ocurre la escritura son los únicos elementos ciertos que interesan: fijarse en el punto, sea este temporal o espacial, a partir del cual un cuento se retoma para entender cómo se retoma.

Las reescrituras no son originales por sí mismas, pero son una acción ética, además de estética. Por ejemplo, una de las características de los cuentos de hadas es el final feliz y las reescrituras tienden a privar a los nuevos cuentos de su final feliz: ya no se va a reestablecer la situación inicial, sino se concluyen con las consecuencias de las acciones y de las decisiones tomadas por el protagonista u otros personajes. Asimismo, las reescrituras ofrecen otras versiones convencionales, silenciadas que conllevan un deseo utópico: cambiar el modelo para cambiar el mundo.

Los elementos de novedad que las reescrituras ofrecen son interesantes para conocer tanto sobre la situación histórica y geográfica del contexto como del entorno del autor. En este sentido se puede afirmar que el cuento de hadas puede ser un documento histórico en el que coexisten, según afirma Calvino en *La tradizione popolare nelle fiabe* (1973), diacronía y sincronía; así, se trata de un género que vive entre estos dos principios, puesto que el cuento se caracteriza por un lado, por la presencia de elementos que permanecen invariados a través de los siglos y que son testimonio de la permanencia de una prehistoria que se conserva hasta hoy, y por otro lado por elementos que cambian y se modifican y que testimonian la estratificación de las transformaciones culturales (Calvino, 1973).

Sin embargo, también el concepto de las reescrituras de los cuentos de hadas no es ajeno al contraste de opiniones puesto que conlleva una división en el plano crítico e incluso pedagógico: efectivamente, por una parte, hay estudiosos como Bettelheim (1976) que dan por sentado que los cuentos del canon tienen que presentarse a las futuras generaciones como

cofre de verdades universales y atemporales en cuanto representan los símbolos de los dilemas más relevantes de la vida; por otra, hay quien cree que la adaptación de los cuentos de hadas, considerados en términos de documentos culturales e históricos, sea indispensable y necesaria al fin de llenar el vacío que se crea entre la descripción de un mundo mágico y el contexto en el que vive el destinatario contemporáneo.

A pesar de estas divergencias, no cabe ninguna duda de que el análisis de las reescrituras de los cuentos de hadas ofrece una válida manera de investigar como los autores de diferentes épocas se han aproximado a este género que está en continua transformación (Tosi, 2007). Y ya es hora de pasar a Luis Alberto de Cuenca.

### 3.

#### «EL MAPA DE LA LITERATURA ES EL MAPA DE NUESTRA VIDA»:

#### LUIS ALBERTO DE CUENCA Y LOS CUENTOS DE HADAS

Con este capítulo se entra ya firmemente en la poética de Luis Alberto de Cuenca: luego de presentar un panorama sobre como la intertextualidad surgió en España y la importancia que esta tiene en la obra luisalbertiana, tanto a nivel de juegos intertextuales cuanto a nivel del mundo referencial, me centraré en el análisis del valor que tienen los cuentos de hadas para el poeta y en como en su poesía acude a la evolución 2.0 del género, es decir al cine y a los tebeos.

#### 3.1. UN POCO DE TODO: LA INTERTEXTUALIDAD EN LUIS ALBERTO DE CUENCA

La abundante intertextualidad que actúa como marca distintiva en las producciones luisalbertianas es en realidad una característica sobresaliente del grupo poético de los novísimos (Suárez Martínez, 2010). Hermetismo, culturalismo, lenguaje cotidiano, citas y alusiones a otros textos son todos rasgos que caracterizan a esta generación de escritores, incluso a Luis Alberto de Cuenca el cual tiene la capacidad de hacer de sus obras un «universo fragmentado [...] que remite a una *mise en abyme*, a una multiplicidad de voces que habitan y constituyen su identidad y la del lector» (Fernández, 2022).

Bajo la perspectiva de la intertextualidad, sus textos resultan como un producto creado a partir de otros textos ya que Luis Alberto de Cuenca se enfrenta a las obras originales que actúan como modelo y con las que juega utilizando «las armas de la parodia y la ironía, en una actitud lúdica y desmitificadora al mismo tiempo, que busca la sorpresa y la complicidad participativa (e inquisidora) del lector» (Letran, 111).

El mismo Luis Alberto de Cuenca escribe en uno de sus poemas publicados en *Bloc de otoño* (2018: 95-96), titulado «Con todo y sobre todo», que «Ha llegado el momento de hacer versos / con todo y sobre todo [...]. / De hacer versos que formen, / alrededor del mundo, / una muralla china de recuerdos / que pueda verse desde las estrellas». Yo creo que no hay versos mejores para resumir su poética.

Es importante precisar que, aunque su origen remonte al concepto antiguo de fuente o influencia y tenga fundamentos en las nociones de la tradición *imitatio* o *aemulatio*, a la hora

de hablar de intertextualidad debe diferenciarse con éstos puesto que tienen funcionalidades distintas. Si por una parte el concepto de autoridad es significativo, por otra parte, los elementos intertextuales se incorporan en el texto de modo anónimo y la comprensión del producto final ocurre igualmente puesto que la identificación del hipotexto no es necesaria para la comprensión del hipertexto (Lanz 2008).

Dentro de la poesía de Luis Alberto de Cuenca son presentes abundantes y distintas prácticas intertextuales: traducciones, algunas más y algunas menos fieles, variaciones de obras o temas de la tradición y variaciones de sus mismas producciones, juegos con hipotextos ficticios o pseudohipotextos (Genette 1989: 477-478), transdiegetización, trasposición diegética de topoi literarios, transmoción, travestimiento burlesco, el pastiche, la imitación satírica, hasta la falsa traducción.

Con respeto al origen de estos procesos intertextuales Luis Alberto de Cuenca recurre a un amplio mundo referencial que no hace más que subrayar los copiosos horizontes de experiencia del poeta: autores de la tradición clásica y contemporánea, los cuentos de hadas, los tebeos, el mundo de las artes, por citar algunos. Todos estos enlaces a varios mundos referenciales tanto a la intertextualidad como a la intermedialidad, ponen de relieve esa característica de bibliófilo omnívoro de Luis Alberto de Cuenca y nos ofrece un testimonio de su memoria cultural (Lanz, 1998). Este culturalismo luisalbertiano demostrado gracias a la intertextualidad, invita al lector a tomar parte a un diálogo entre textos en el que puede adherir a las claves culturales e individualizar los guiños intertextuales que el autor siembra a lo largo de su producción. Se puede afirmar por lo tanto que la intertextualidad es un proceso que permite a un texto de entrar en contacto con una tradición cultural y establecer enlaces que remiten constantemente a un pasado (Lanz, 2019).

Después de estas aclaraciones sobre la noción de intertextualidad y sobre sus características, es justo poner la atención en como este concepto surgió en España.

A finales de esa década la literatura española es sujeta a un profundo cambio debido a dos razones: por un lado, tenemos una Transición política como consecuencia de la muerte de Franco, por otro lado, una transformación radical en el sistema literario. Más precisamente, todo eso ocurrió a partir del año 1977 en el que Darío Villanueva, teórico y crítico, acuñó el término «escritura palimpsestosa» inspirándose al título *Palimpsestes. La littérature au second degré*, libro de Gerarde Genette publicado en 1982, para referirse a caracterizan la escritura literaria española entre 1975 y 1990 caracterizada por numerosas formas de recreación (Lanz, 2018: 67-103). Siguiendo el pensamiento formalista que

desarrolla Gerard Genette en *Palimpsestos*, algunos de los estudios contemporáneos sobre intertextualidad, por un lado, se han limitado a una mera descripción objetiva y externa de los procedimientos implicados en la producción textual, sin tomar en consideración la idea de que la influencia poética debe considerarse en el ámbito más amplio del ciclo vital del poeta como tal. Por otro lado, Villanueva evidenció que este nuevo modelo de producción literaria tenía lazos con la posmodernidad en términos de estética e ideología, mientras que Francisco Rico en un artículo de 1991 destacó cómo «en prosa y en verso se han prodigado además las citas y préstamos, las alusiones y los ecos» con una diferencia con el pasado dado que «los nuevos autores utilizan sugerencias suyas [de sus maestros], pero no respetan el sentido primitivo de los materiales aprovechados, ni menos el sistema literario que originalmente los ordenaba». Quizás ambos críticos para referirse a las modificaciones de la literatura del momento pueden que hayan acudido, como punto de partida, a la frase que Antonio Machado apuntó en sus reflexiones en 1924: «La materia lírica es la palabra [...]». Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto» (Machado 1988: 1314) (Lanz, 2018: 67-103).

Ambos estudiosos se dan cuenta y constatan que el cambio que se estaba dando en aquel periodo en España era un fenómeno que se desarrollaba cada vez más, tanto en la literatura como en el arte contemporáneo en general. En adjunta, algunos críticos de la poesía novísima señalaron que el surgir de esa tipología de escritura palimpsestuosa, que sin duda hundía sus raíces en los modelos *modernistas*, se debe a una consecuencia directa de la masificación de los medios culturales y del progresivo progreso de una industria cultural que en aquella época en España todavía era emergente (Horkheimer y Adorno 1994 [1944]: 165-212).

Lo cierto es que esa escritura palimpsestuosa que protagonizó buena parte del proceso de producción literaria española a partir de la Transición política tras la muerte del dictador, tenía enlaces con la noción de *pastiche*, entendido como obra literaria o artística que nace de una yuxtaposición de varias obras distintas, en la que se reconoce una relación directa con el concepto que Julia Kristeva, basándose en los estudios de Mijail Bajtin, en 1967 había nombrado como «intertextualidad». La diferencia entre las dos nociones está en el hecho de que el concepto de intertextualidad está vinculado a la noción de sujeto. En definitiva, la escritura se transforma de esta manera en un espacio para la representación del sujeto lingüístico, que no posee otra realidad que la que le otorga el lenguaje en el acto de escribir y que no tiene otra temporalidad que el aquí y ahora de la realización textual (Lanz, 2008).

Junto a otras características, la intertextualidad es sin duda un santo y seña de la poesía luisalbertiana que puede definirse como una escritura palimpsestuosa. Este concepto durante años fue utilizado para referirse a las características que tenían las producciones literarias españolas entre los años 1975 y 1990.

Según el pensamiento formalista que el estudioso Gerard Genette desarrolla en *Palimpsestos*, el análisis de la influencia poética tiene que ser considerada en el entorno de la vida del poeta en cuanto tal y en contraste a lo que sugieren algunos estudios contemporáneos según los cuales la intertextualidad debe reducirse a una mera descripción objetiva de los procedimientos que vienen implicados en el proceso de escritura de un texto (Lanz, J. J. 2008).

Pasando a la obra poética de Luis Alberto de Cuenca, esta se inaugura en el 1971 con la publicación de *Los retratos*, una recopilación de los poemas escritos desde 1970 hacia 1971 y cubre un lapso temporal de más de cuarenta años. En suma, tenemos los siguientes poemarios: *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978), *La caja de plata* (1985), *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993), *Por fuertes y fronteras* (1996; 2ª edición aumentada 2002), *Miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006) y *El reino blanco* (2010), que se han ido añadiendo a la recopilación *Los mundos y los días* en sucesivas entregas desde 1989, más *Cuaderno de vacaciones* (2009), *Bloc de otoño* (2018) y *Después de paraíso* (2021).

La intertextualidad en la poesía luisalbertiana no permanece constante puesto que esta puede dividirse en dos etapas que se diferencian entre sí por el estilo y temáticas en las que las referencias intertextuales cambian de grado y de naturaleza.

A la primera pertenece su trabajo lírico escrito desde 1970 hasta 1979 y se caracteriza por una estética novísima culturalista, oscura y al mismo tiempo erudita. Libros como *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972), *Scholia* (1978) o *Necrofilia* (1983) son todas obras de influencia culturalista. En cuanto al estilo, destaca el matiz barroco y las variedades de las fuentes literarias, desde los clásicos hasta el ciclo artúrico, pasando por la literatura india, inglesa y alemana. A la segunda etapa pertenecen todas las obras publicadas a partir de la década de los ochenta, más precisamente *El otro sueño* (1987), *El hacha y la rosa* (1993) y *Por fuertes y fronteras* (1996), *Sin miedo ni esperanza* (2002), *La vida en llamas* (2006), *Cuaderno de vacaciones* (2014), *El reino blanco* (2010) y *La flor azul* (2016). Estas marcan un giro significativo y perceptible en la trayectoria poética del autor y en las que destaca un estilo más sencillo denominado *línea clara*, también designada como realista o figurativa, una estética más cercana a la que se define poesía de la experiencia, marcada por un lenguaje claro, coloquial en el que



no falta el humor y la ironía. Los cambios que se dieron en esta segunda etapa tienen que ver con la eliminación del barroquismo, la presencia de un ambiente urbano, el intimismo y la predilección al uso del verso blanco (Lanz, 1991) (Fernández, 2019).

Pese a estas dos distinciones y a que en la etapa de la «línea clara» el autor limita su carácter culturalista a favor de un escenario urbano y un tono más intimista, la tradición clásica no para de presentarse delante del lector gracias a «la actualización irónica de tópicos clásicos, las alusiones y citas no marcadas de textos griegos y, sobre todo, el uso de técnicas literarias procedentes de moldes genéricos grecolatinos» (Suárez Martínez, 2008: 91). De este modo la tradición y la mitología «se someten a un proceso de actualización irónica que degradan el mito e incluso invierten su significado originario» (Suárez Martínez, 2008: 175). En definitiva, Luis Alberto de Cuenca nunca abandona su apego hacia la tradición, aunque su evolución como poeta lo lleva a acudir a otras fuentes referenciales más contemporáneas y a hacer una relectura de la tradición.

*Scholia*, su tercer libro, representa el punto de partida de una transición en la escritura poética luisalbertiana puesto que ya en esa recopilación están presentes signos del concepto de escritura como reescritura, elemento que en su poesía se desarrolló a partir de los años ochenta. Pero, si la poesía de Luis Alberto de Cuenca a partir de *Scholia* (1978) experimenta una nueva etapa de tránsito y reflexión fundamental en su poesía, ya analizando los poemas presentes en *Los retratos* (1971) se puede deducir que el punto de conexión entre los poemas recogidos era «la búsqueda de la belleza a través de lo demás, la ruptura definitiva con el propio yo del poeta», dicho de otra forma, la transformación del sujeto poético en un yo textual que existe únicamente en el acto de escritura, es decir en el texto (Lanz, 2018: 67-103). No obstante, la intertextualidad se identifica como un aspecto duradero en la poesía de Luis Alberto de Cuenca ya que desde el inicio ha recurrido a esta práctica. Por eso cabe subrayar es que la intertextualidad se ha mantenido como constante entre las dos fases: por una parte, en la primera etapa recurre a una escritura críptica; por otra parte, en la segunda etapa el autor pasa a un desafío de niveles.

De hecho, en esta nueva etapa poética, un papel fundamental lo tiene la relación intertextual que se crea entre las diversas formas de existencia que desempeña el yo textual, esa figura que más no es que quien dice yo en el acto de escribir, en las varias manifestaciones literarias que componen esa escritura denotada (Talens, 1992: 45-51) que es el yo que se hace presente en los textos de Luis Alberto de Cuenca, y que conlleva un aumento relevante de los estrechos límites del concepto de literatura y de las fronteras de la ficción.

Al consolidarse de la realidad textual, la idea de autor, y como consiguiente de autoría, empezó a negarse en el plano estructuralista. Como se afirma en Lanz 2008 en un párrafo en que cita estudiosos como Foucault, Benveniste y Barthes:

el autor cesaba de ser una realidad individualizada (Foucault 1999 [1969]) para convertirse en un yo que no es otra cosa que el proceso de decir yo (quien dice yo en el discurso) (Benveniste 1988 [1958]), y cuya única existencia tiene lugar en el acto de escritura que es el texto, que patentiza una voz sin origen en un proceso en el cual sólo el lenguaje actúa (Barthes 1999 [1968]: 65-71) (Lanz, 2008: 2).

De este modo el texto se transforma en una dimensión donde el yo textual puede actuar su dramatización y representación del sujeto lingüístico cuya única realidad reside en el acto de la escritura y que no tiene otra temporalidad que el aquí y ahora de la realización textual. Así el texto se convierte en un elemento donde confluyen otras escrituras que dialogan entre sí y que permiten una duplicación del lenguaje poético (Kristeva 1978 [1969]: 188). Como consecuencia el intertexto resultará como un juego para el lector al que se le invita acudir a su experiencia lectora para cumplir con ese aspecto lúdico del intertexto invitándolo a reconstruir esa pluralidad de lecturas.

Es lógico que ese yo textual existe solamente en el momento en que nace un texto, en la escritura, en ese lugar que de esta forma se convierte en un espacio dedicado a la representación y a la dramatización del sujeto lingüístico y que justifica el hecho de existir en cuanto es en la escritura, adquiriendo una apariencia de realidad que fuera del texto resulta escasa (Lanz, 2000: 242-268). En este modo, ese yo textual deviene el resultado final de una mezcla cuyos ingredientes son los diferentes roles que Luis Alberto de Cuenca puede asumir, sea este como poeta, crítico, traductor o cualquier otra figura. En todas estas, el poeta posee la capacidad maestra de pasar de un texto a otro de una forma que, a los ojos del lector, parece simple y natural, pero que en realidad lleva consigo un proceso que implica superar los límites genéricos y pasar por encima de las distintas convenciones de ficción a través de las cuales está definido cada modelo de escritura (Lanz, 2018: 67-103).

Eso es posible dado que la individualidad ya se identifica en un espacio de representación construido por un yo textual desde el que se emite el discurso regido por meros condicionantes textuales. De este modo, el diálogo que se teje en las producciones de Luis Alberto de Cuenca, ese lugar en el que se construye el espacio escénico desde el que el

*yo* textual habla, no se produce entre un lenguaje literario y una exterioridad vivencial, sino entre una múltiple plurivocidad (Lanz, 2019: pp. 29-107).

El cambio de una etapa a otra no solo afecta al estilo de escritura, sino también a poemas ya producidos que están sujetos a modificaciones que pueden ser más o menos relevantes: desde la supresión de poemas en algún poemario, pasando por cambios de libro o título, hasta incluso modificaciones de versos. Esto lleva a cabo dos consideraciones: por una parte, demuestra que la *labor limae* del poeta ha sido constante, hecho que aporta una gran complejidad textual y que le atribuye un aspecto exigente e infatigable. Este trabajo de revisión es tan continuo e intenso, en constante estado de revisión que, por este motivo, es justo que tome la denominación de «obra en marcha». Por otra parte, revela un doble carácter intertextual del poeta, uno por ser un lector voraz que toma referentes de todas partes, y uno por ser un autocorrector constante. En este sentido, el proceso de reescritura no está definido solamente por un proceso de innovación textual en el que las modificaciones aportadas tienen que ver con adiciones y ajustes de erratas, sino que comprende también un proceso de regresión textual, una vuelta a una situación de redacción anterior. Un ejemplo es la segunda edición de *Los mundos y los días* (1999) que no solo incluye nuevas variaciones textuales y correcciones de erratas presentes en la primera edición, sino recupera elementos que inicialmente fueron suprimidos. Esta nueva recopilación venía a fijar el corpus canónico del poeta que en los años ha seguido variando, tal como afirma el mismo poeta en la «Nota del autor» de la quinta edición de sus *opera omnia*: «Los poemarios han experimentado modificaciones, que nunca son las mismas, pues aprovecho para corregir y reelaborar mi producción poética en cada edición de *Los mundos y los días*» (pp. 9).

En resumen, en las obras poéticas cuenquistas tras correcciones, modificaciones y añadiduras, este proceso de *labor limae* da como resultado un sugerente palimpsesto que pone de manifiesto la complejidad textual de la obra poética luisalbertiana (Suárez Martínez, 2011).

Cabe destacar que Luis Alberto de Cuenca, a pesar de ser un lector voraz y un maestro de la poesía, trabaja también como filólogo, crítico literario, ensayista y traductor. En este cruce de modelos de escrituras, el poeta y más precisamente su *yo* textual, puesto que estamos hablando de sus producciones escritas, posee la hábil maestría de pasar de un texto perteneciente a un determinado género a otro de un género diferente del mismo modo en que pasa de una escritura a otra, sobrepasando todas las diferentes convenciones que definen cada modelo de escritura.

A este juego de producción se añade un ingrediente muy frecuente en las obras luisalbertianas, o sea la fusión de tradiciones provocada por su «memoria cultural» que se manifiesta en su poesía como transtextualidad, según las palabras de Genette (1989: 9-10), una «trascendencia textual del texto, todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». Este concepto se incorporan otros tipos de relaciones: la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad y la intertextualidad, la que se emplea como sinécdoque de los diferentes modos de relaciones transtextuales. Por eso no cabe duda de que la poesía cuenquista se basa en la literatura y la lectura, de hecho, como le gusta decir, lee «muchos días, mucho; pocos días, poco». Como consecuencia, la intertextualidad es una constante en el arte literaria de Luis Alberto de Cuenca y de este modo hacer poesía se convierte en una práctica literaria en la que cohabitan el disfrute, el ingenio y la intertextualidad. En esta perspectiva no extraña que de Cuenca afirme en *Nota de autor* de *Cuaderno de vacaciones* que

hacer versos es una fiesta, algo muy parecido a la felicidad y que el papel en blanco no es una cárcel metafísica sino un campo de juego, y [...] dar rienda suelta a lo que anida en tu interior no es un drama existencial sino un acto de liberación no exento de alegría (Cuenca,2014: 7-8) (Sáez, Sánchez Jiménez, 2019b: pp. 7-28).

El mundo referencial del poeta madrileño abarca todos los horizontes de experiencia culturales del poeta, desde la tradición clásica (Suarez Martinez, 2010) hasta la más contemporánea, incluyendo el mundo del comic (Merino, 2013), el de los relatos fantásticos hasta los cuentos de hadas (Lanz, 2019: pp. 29-107). Eso se debe al aspecto de bibliófilo omnívoro que caracteriza Luis Alberto de Cuenca, el cual «ha pasado la mayor parte de su vida pegado a un libro o a un tebeo» (Cuenca, 1993) y que no precluye ningún género de sus lecturas. Efectivamente el mismo afirma:

Y digo yo, ¿no hay gente en el mundo capaz de disfrutar al mismo tiempo con Dostoievski y el cantar del Cid, con Oscar Wilde y los Nibelungos, con Marcel Proust y Marcel Schwob, con Homero y Abraham Merritt, con el poeta olvidado y oscuro que aparece en letra pequeña y con el escritor famoso que acapara varias columnas en la enciclopedia, con un tebeo de *Watchmen* y un artículo de Savater? Sincretismo se llama esa figura, tan necesaria en estos tiempos de estúpidas facciones y banderías, Leer como

vicio, no como urgencia personal. Ésa es la lectura que nos hace más libres y mejores (Cuenca, 1993: Etcétera 1990-1992).

Desde su primer libro, *Los retratos* (1971), la producción poética de Luis Alberto de Cuenca se caracterizó por un vivo culturalismo. A través de un constante juego con las referencias culturales, citas y alusiones, se produce una saturación textual que será muy marcada a partir de su segundo libro *Elsinore* (1972). Consecuentemente *Scholia* (1978), la tercera recopilación de poemas luisalbertianos, representa un espacio de tránsito en la escritura poética de De Cuenca ya que con esa producción se adelantó el concepto de escritura entendida como reescritura, característica que se inaugura en el libro *La caja de plata* (1985) y se desarrolla en su poesía a partir de los años ochenta.

Como ya se ha indicado, la poesía cuenquista agrupa una vasta y compleja serie de juegos intertextuales: imitaciones, transformaciones, transliteraciones, falsas traducciones etc. Pero, a pesar de una cantidad inagotable de elementos transtextuales o intertextuales el trabajo de Luis Alberto de Cuenca como autor ofrece también un filón de referencias pertenecientes a la intermedialidad, es decir toda aquella referencia que, más allá del texto literario, que abarca casi toda la literatura universal, de Horacio a Shakespeare, Petrarca a Perrault, acude a otros medios como por ejemplo el cine, donde pasa del cine negro norteamericano hasta los dibujos animados, el arte, los acontecimientos históricos, la música e incluso los tebeos (Lanz, 2008). De tal forma sus libros representan uno de los mejores ejemplos de la Biblioteca de Babel borgiana, y a la par que unas magníficas filmoteca y pinacoteca, que hacen de su obra un refugio de una «memoria cultural» que teje la identidad de cada individuo, al mismo modo que la colectividad entendida como centro de fusión de distintos estratos culturales (Lanz, 2019: pp. 29-107).

Otro juego intertextual que se encuentra habitualmente durante la lectura de textos luisalbertianos es la cita. Esta tipología de elementos se incorpora y se plasma en el texto de manera muy natural, sin ningún forzamiento, hecho que hace que la cita en cuestión queda integrada a la escritura de forma homogénea. De consecuencia el lector o el receptor tiene solamente que confiar en su competencia poética, y hasta en su experiencia, para resalir al hipotexto. Algunos ejemplos que abarcan esta modalidad son los que ocurren cuando el autor emplea la cita como título de un poema o de un libro.

En esta situación pasa algo diferente respecto a lo que sucede cuando la referencia es interna al texto ya que la cita provoca un proceso de jerarquización que se impone a todo el

texto en cuestión. En última instancia, esa actividad de codificación y decodificación conlleva la apertura del texto a los condicionamientos sociales y a los códigos culturales a la que está sometido tanto al texto como, indirectamente, al autor. Se trata de un aspecto fundamental en la producción literaria de Luis Alberto de Cuenca que constituye un diálogo intertextual donde resuenan los ecos de la literatura y de la cultura (Lanz, 2018: 67-103).

Con el uso del título entendido en términos de práctica intertextual, es decir como cita, en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, la referencia cultural nos manifiesta por primera vez, al frente del texto. Para citar algunos ejemplos que logran ejemplificar como su intertextualidad cubre distintas materias culturales en el poemario *La vida en llamas* (2006) tenemos *Locus amoenus*, con referencia a la materia clásica, *Star Wars*, que debe su título a la saga cinematográfica de ciencia ficción y *Bella durmiente*, que remite al título del cuento de hadas de Charles Perrault, por citar algunos.

El título por lo tanto proporciona al lector un desafío que supone la puesta en juego de los modelos culturales adquiridos y que empieza con el reconocimiento de estos últimos brotado por un acto interpretativo. Dicho de otra forma, las competencias que cada lector posee es la única manera para resolver este juego literario y reconocer las referencias (Roy, 2008: 47-56).

En el caso de esta tipología de títulos intertextuales, práctica que caracteriza buena parte de la estética culturalista de los años ochenta en un primer momento de su formulación, su elección por parte del poeta puede darse por una cuestión de contextualización de poema. Se establece así una relación entre título y texto que puede ser de carácter metafórico o metonímico. En la mayoría de estos casos, el título sirve de escenario, como una especie de prólogo que introduce al lector al poema que está a punto de leer, que informa al lector del contexto en el que se desarrolla el texto, una situación, un evento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para dar voz a las emociones del autor.

Pasando al concepto de «memoria cultural» en los poemas de Luis Alberto de Cuenca, esta se manifiesta en el acto de la escritura del mismo modo que se manifiesta en el lector en el momento de la lectura. La apelación constante a esa memoria cultural recuerda la identidad colectiva, una memoria común que puede ser también una memoria histórica y la concepción del hombre como ser cultural. Incluso representa una manera de hacer poesía. De hecho, el mismo De Cuenca, escribe en la obra *Bloc de otoño* un poema intitulado *Con todo y sobre todo* que ejemplifica la potencialidad creativa que la intertextualidad tiene en su poesía (Lanz, 2019: pp. 29-107):

Ha llegado el momento de hacer versos  
con todo y sobre todo: con la prosa  
del juez Di (tan precisa, tan científica),  
con las viñetas de mis adorados  
Milton Caniff, Frank Robbins y Alex Raymond,  
con el Bompiani y con *The Grove Dictionary  
of Music and Musicians*, con las obras  
completas de Voltaire y Bach y Mozart,  
con Rómulo Gallegos (Dona Barbara),  
contigo, por supuesto, que renaces  
sin cesar cada día de la espuma  
del mar de mis deseos más ocultos,  
con el *Shakespeare* de Hugo y con el *Lovecraft*  
de Houellebecq, con los besos y los cócteles  
que dieron brillo a nuestra juventud,  
con los amigos, mina de oro puro  
y generosidad inagotable...  
Ha llegado el momento de hacer versos  
que alimenten, para que no se quede  
nadie con hambre en esta última cena.  
De hacer versos que anulen los confines  
que separan el día de la noche.  
De hacer versos que canten a la vez  
el amor y el honor, y que los hagan  
definitivamente compatibles.  
De hacer versos que formen,  
alrededor del mundo,  
una muralla china de recuerdos  
que pueda verse desde las estrellas.

Efectivamente la poesía luisalbertiana está hecha con todo y sobre todo porque si por una parte tenemos poemas que tienen huellas tanto de una cultura erudita y recóndita como cotidiana (hasta *Games of Thrones*), por otra parte, los elementos se presentan de forma muy simple y sencilla que en algunos casos casi es difícil darse cuenta de ellos, «como si nada». Y

eso lo hace desde siempre, se nota en toda su obra poética, en algunos casos más que en otros, desde su poesía inicial hasta la más reciente, signo de una marcada coherencia literaria.

Con Luis Alberto de Cuenca la variedad de textos y lecturas está a la orden del día y en esa seguro que no falta una de sus pasiones más grandes: los tebeos. Él mismo escribe en *Los caminos de la literatura* (2015) que:

Mis juguetes preferidos fueron, sin duda, los tebeos [...] Siempre he compaginado la lectura de libros y tebeos sin mayores problemas, y pienso seguir haciéndolo hasta que me muera (Gallardo, M. Á., & Cuenca, L. A. D., 2015).

Y, en *Etcétera* (1993), hablando de las numerosas tipologías de lectores, afirma que:

Los hay que sólo leen tebeos. Suele ser gente sana e inofensiva, que ha olvidado crecer y que discute con minuciosidad exasperante los méritos respectivos de los cien mil dibujantes que han trabajado para Marvel o para DC (Cuenca, 1993: 1990-1992).

De hecho, son muchos los poemas luisalbertianos cuyo proceso creador fue inspirado por los tebeos, como por ejemplo «Tebeos», en *Sin miedo ni esperanza* (2002), pero no son los únicos, hay referencias también en entrevistas e incluso una antología enteramente dedicada a ellos intitulada *¿Qué haría yo sin mis tebeos?* (2017). En cualquier caso, y como explica Merino, es evidente que el tebeo sirve como lazo con el que Luis Alberto de Cuenca se une a su memoria y, por lo tanto, a su identidad (Sáez, Sánchez Jiménez, 2019b: pp. 7-28).

Otro aspecto que cabe señalar concierne las referencias propias del mismo autor, es decir la intratextualidad que puede ser concebida como casos de autoreescritura (Sáez 2013). Por citar un ejemplo, Luis Alberto en los años noventa transformó artículos recogidos en *ABC* en poemas, demostración de la capacidad que tiene el escritor en adaptar sus obras, sea esta en prosa o en versos. A través de esta metodología el pensamiento nace en una forma que en parte es ya en verso, luego asumen un carácter discursivo gracias a la prosa y al final vuelven al verso, una labor de maestría a la altura del genio de Luis Alberto de Cuenca (Sáez, Sánchez Jiménez, 2019b: pp. 7-28).

Citas, auto-reescrituras, alusiones, rescrituras, referencia de cualquier género, son todos ingredientes que el poeta madrileño recurre en ese magnífico proceso creativo que es la escritura. Literatura clásica, cuentos de hadas, tebeos, dibujos animados, series televisivas, obras de artes, Homero, Perrault, Hergé, Walt Disney, Games of Thrones, Botticelli, y una



infinitud de géneros, autores y obras más: esa es la poesía intertextual de Luis Alberto de Cuenca. Eso es Luis Alberto de Cuenca.

El mundo referencial de Luis Alberto de Cuenca abarca todos los horizontes de experiencia culturales del poeta que hacen de él un auténtico bibliófilo omnívoro: desde los clásicos hasta los contemporáneos, incluyendo el cine, el arte, los tebeos e incluso los cuentos de hadas. Con estas bases, es hora de centrarse en lo que estos últimos: los cuentos de hadas significan para el autor antes de pasar a un análisis más detallada de la presencia de referencias fabulísticas en corpus poético cuenquista.

### **3.2. «PUER AETERNUS DE POR VIDA»: LUIS ALBERTO DE CUENCA Y LOS CUENTOS DE HADAS**

*«Vaya por delante que los caminos que me interesan conducen, todos, a la literatura, entendida esta en su acepción más amplia y más sencilla, como corpus de historias y personajes que, inspirándose en la vida, describen círculos concéntricos en su torno y no llegan jamás a confundirse con ella» (Los caminos de la literatura 2015a, 13).*

Una característica relevante que se debe considerar a la hora de tratar con Luis Alberto de Cuenca y su poesía es que para el poeta la literatura es universal y no existe una literatura alta y una baja, cualquier tipología de género merece la misma consideración e importancia. Esto explica el espacio que cubre el género de los cuentos de hadas en su poesía, género que, en su canon literario personal, ocupa «un lugar importante. Inmediatamente después de la épica y los cantares de gesta» (Cuenca, 2023).

No obstante todavía no hay muchos materiales al respecto, para entender mejor la razón que lleva el autor a recuperar los cuentos de hadas en sus trabajos, y también otros géneros y aspectos culturales, cabe acudir a dos nociones: 1) la de tradición; 2) la de *puer aeternus*.

Por lo que concierne la primera, Luis Alberto de Cuenca le otorga una gran importancia en tanto considera el pasado como dimensión necesaria para el presente. Según las palabras de T. S. Eliot (2004, 66):

[esta dimensión histórica] empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea

desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo.

En Luis Alberto de Cuenca la presencia de la tradición es una constante y puede verse como una serie de recorridos y prácticas que el texto presenta en su aparente diversidad, por lo que, «lejos de proponer la idea de una tradición celosa de sus propios límites, su poesía parece instalarse en las junturas de numerosas tradiciones» (Giménez, 2022: 183).

A pesar de esta característica más estilística del escritor, pasando a la segunda noción, ser un *puer aeternus* es una marca distintiva de Luis Alberto de Cuenca. El poeta mismo en una entrevista del 2016 a Ayuso Pérez confesó el deseo de ser «un niño eterno siempre, que descubre la cultura en un determinado momento, y se queda a vivir en ella para siempre» (Ayuso Pérez, 2016). Esa característica se refleja tanto en su personalidad como en su poesía. Por ejemplo, en *Palabras con alas* (2012) el poeta se refiere a la infancia «como antídoto de la muerte, como edad sin edad, como Tiempo sin tiempo» y en la entrevista de Fidalgo (2019) afirma:

Yo creo que los seres humanos son siempre o niños eternos o adolescentes eternos, yo prefiero ser niño eterno. A mí me interesa muchísimo la infancia que es nuestra única patria y sé que cultivando una serie de tics de infancia como seguir leyendo tebeos etcétera, encantado de los juguetes como mi padre, pues evidentemente se consigue esa especie de paralización del tiempo y te mueres siendo un niño y eso es lo que yo quiero hacer.

Durante una conversación en la Università Ca' Foscari en Venecia (marzo 2023), el poeta afirmó no haber hecho ningún esfuerzo para ser un niño eterno y que probablemente «si te gustan las cosas que le gustan a los niños, seguirás siendo un niño eterno». Luis Alberto es una persona que está muy apegada a los recuerdos de su infancia y en muchas ocasiones se pueden leer en sus textos fragmentos muy detallados de episodios de su niñez, como por ejemplo la descripción de la biblioteca de su familia o su primer tebeo.

El mismo declara llevarse muy bien con su niño interior: «Estoy muy contento de haber preservado de alguna forma mi niñez. Ahora, de viejo, todavía me llevo mejor con mi niño interior» (Cuenca, 2023). Es más, aunque los prejuicios llevan la gente a pensar que los cuentos pertenecen a un género exclusivamente dedicado a los niños él sigue leyendo cuentos de hadas: «me fascinan. Son literatura popular, de origen oral. Todo lo que atañe a ese tipo de literatura me gusta muchísimo. Ahora los leo de manera aún más sugestiva, pues he leído

muchos estudios sobre ellos (Propp, Bolte-Polivka, Rodríguez Almodóvar, Bettelheim...)). (Cuenca, 2023)

Los cuentos de hadas, por cierto, no se encuentran solamente en la obra poética luisalbertiana, sino abarca también otros materiales. Por ejemplo, cabe recordar la edición de *Cuentos populares rusos* (1863) de Afanav'es editada por Luis Alberto de Cuenca para Reino de Cordelia (2014). Asimismo, en sus ensayos destacan títulos como «Fantásticos fanáticos» (*Etcétera*, 1993), «Caperucita feroz» (*Señales de humo*, 1999), «El niño eterno» y «Los cuentos de Perrault» (*Más palabras con alas*, 2012). Todo estos son señales de que el género no afecta solamente a su faceta poética: es parte integrante de su manera de pensar y de vivir.

Puesto que a la hora de escribir textos inspirados en los cuentos de hadas «el tema de la infancia es siempre muy relevante, especialmente si uno ha decidido ser un *puer aeternus* de por vida» (Cuenca, 2023), por esta razón y por el hecho de que nunca dejó de leer cuentos de hadas (no se debe olvidar que es un lector omnívoro) no extraña que en su producción se pueden encontrar poemas dedicados a los cuentos de hadas y a los cuentos de hadas 2.0., que, como explicaré haré en las siguientes páginas, son cuentos que se adaptaron a los nuevos medios culturales.

### 3.3. CUENTOS DE HADAS 2.0

Una buena prueba de la capacidad de transformación de los cuentos de hadas es que se han adaptado también a los nuevos medios culturales y de comunicación que desde finales de siglo XIX empezaron a surgir. De ahí el nombre de esta sección: cuentos de hadas 2.0. De estos me detendré en los dos que, en mi opinión, considero fundamentales a la hora de tratar los poemas de Luis Alberto de Cuenca: el cine y los tebeos, que constituyen dos de los amores principales del poeta, según demuestran respectivamente Letrán (buscar años de los trabajos) y Bagué Quílez (2018) para el primero y Merino (3 trabajos) para el segundo

Ya en el 1937 la industria cinematográfica Walt Disney estrenó su primer dibujo animado inspirado en uno de los más célebres cuentos de hadas escrito por los hermanos Grimm: *Blancanieves*. Esto fue solo el comienzo de una vasta producción cinematográfica que después de ochenta años sigue fascinando enteras generaciones, desde los más pequeños hasta los mayores, retomado cuentos de hadas y adaptándolos, haciendo cobrar vida a personajes que, quizás, gracias al cine, se han vuelto canónicos, como por ejemplo Cenicienta, Peter Pan o la Bella Durmiente.

Luis Alberto de Cuenca, un fanático cinéfilo, no se deja escapar la posibilidad de inspirarse en la creación de sus obras en un largo catálogo de obras de cine e incluso de series televisivas. Aquí van los párrafos que marco en amarillo más adelante.

En sus poemas se pueden leer auténticos homenajes a películas que abarcan todos los géneros cinematográficos, desde el cine negro hasta los dibujos animados, donde, sin embargo, prevalece el fantástico: Tal fascinación y dedicación resulta clara y evidente en el poemario *La vida en llamas* (2006), donde dedica una sección entera (intitulada «Carteles de cine») a obras cinematográficas donde queda claro al lector el carácter de cinéfilo omnívoro de Luis Alberto de Cuenca. Este catálogo poético comprende:

- 1) *Die Nibelungen* (1923-1925)
- 2) *Scarface* (1932)
- 3) *Münchhausen* (1943)
- 4) *The Big Heat* (1953)
- 5) *The Horse Soldiers* (1959)
- 6) *Hatari!* (1961)
- 7) *My Fair Lady* (1964)
- 8) *Star Wars* (1977)
- 9) *Beauty and the Beast* (1991)
- 10) *Shrek* (2001)

El autor no oculta que, entre todos géneros de películas, destaca su entusiasmo por las de Walt Disney. Esta atracción por la recontextualización de los cuentos tradicionales y la subversión de su corolario (Letrán, 2005) explica la importancia de algunos cambios en las narraciones infantiles más conocidas en las que hay huellas de las adaptaciones Disney en que resultan evidentes en los finales de una serie de piezas que Luis Alberto de Cuenca desmonta. Esta tendencia queda muy clara analizando el poema «La Cenicienta» (*Por fuertes y fronteras*, 2006 donde la protagonista se convierte en una vengadora *femme fatale* (Bagué Quílez, 2018):

La vida no es gran cosa, pero piensas  
que es peor el olvido, de manera  
que te muerdes los labios con los dientes  
hasta que brota sangre y te pellizcas

lo más fuerte que puedes. Todo inútil.  
El cloroformo invade tu cerebro  
y comienza a sumirte en un nirvana  
parecido a la muerte, mientras caes  
de bruces ensuciando la moqueta.  
Tu última visión antes del sueño  
son unos zapatitos de cristal  
pateándote los riñones.

«Es sólo cine, pero, qué demonios, me gusta. Y he dicho «cine», no esas películas de autor que premian en los festivales» (Cuenca, 1993): con estas Luis Alberto de Cuenca reivindica su canon cinéfilo personal en el que destaca el apego a una imaginación tradicional y además se consagra la evidente alianza que une el poeta a la cinematografía. Un claro testimonio son los versos que el autor en sus libros y poemarios convierte en una alabanza al «oficio del siglo XX» (Cabrera, 2005) y a un cine popular, quizá comercial y no tan prestigioso.

Quizás esta afición por el cine se deba, por una parte, a «una recreación melancólica de su infancia», como afirma Garci (2013: 96) pero por otra parte, manifiesta también la construcción de una identidad, tanto biográfica cuanto cultural, en constante evolución y que sigue los pasos de las nuevas tendencias (Bagué Quílez, 2018). De todos modos, leyendo a Luis Alberto de Cuenca es inevitable encontrar personajes o acontecimientos que no son desconocidos, sino lo contrario, nos devuelve a la memoria imágenes fotográficas de una pantalla en la que al menos una vez los hemos vistos.

Pasando a los tebeos, conocido también con el termino comic o historieta, se trata de un medio de comunicación y de entretenimiento nacido en el siglo XIX cuya creación surge de la fusión de la palabra con el dibujo. Se estrenó por primera vez en un periódico de Nueva York en 1895, con el nombre de *Yellow Kid*. Como la mayoría de las obras escritas, el tebeo puede tener géneros específicos, por ejemplo, puede ser humorístico, realista, fantástico e incluso autobiográfico, y puede cobrar distintas funciones, desde la educativa hasta la propagandística. (Meyer C., 2019).

En cuanto bibliófilo omnívoro, Luis Alberto de Cuenca concede un lugar especial a este género de texto. Es más, el cómic representa para el poeta una auténtica pasión desde cuando era niño: «Siempre he compaginado la lectura de libros y tebeos sin mayores

problemas, y pienso seguir haciéndolo hasta que me muera» (Gallardo, M. Á., & Cuenca, L. A. D., 2015). No hay frase mejor que pueda resumir el lazo entre Luis Alberto de Cuenca y los tebeos. Numerosas series de aventuras narradas en forma de historietas gráficas han acompañado al escritor durante toda su vida y sigue haciéndolo tanto en su vida diaria cuanto en sus versos, en sus ensayos e incluso en sus entrevistas. De hecho, son muchas las producciones escritas luisalbertianas cuya creación se inspira a los tebeos.

En el caso de los poemas, el que más sobresale es «Tebeos», incluido en el poemario *Sin miedo ni esperanza*. Hay también referencias en otros géneros de textos, como por ejemplo el libro *¿Qué haría yo sin mis tebeos?* (2017) una antología enteramente dedicada al cómic donde recopiló más de cuarenta de sus poemas.

De esto, se deduce que tiene mucho sentido que Luis Alberto de Cuenca utiliza la definición «línea clara» para referirse a la última etapa de su poesía puesto que el término es un homenaje al mundo del cómic, más precisamente a Hergé, autor de *Las aventuras de Tintín* (Gallardo, M. Á., & Cuenca, L. A. D., 2015):

Mis juguetes preferidos fueron, sin duda, los tebeos. Por generación me correspondieron aquellas infinitas colecciones apaisadas de Bruguera, de Maga o de Valenciana, que costaban peseta y media en los años cincuenta del siglo pasado y habían empezado costando exactamente la mitad, 75 céntimos, a comienzos de los cuarenta. [...] Las grandes series de Editorial Valenciana — *Purk, el Hombre de Piedra, El Espadachín Enmascarado, El Hijo de la Jungla, Milton el Corsario, Roberto Alcázar y Pedrín y, sobre todo, El Guerrero del Antifaz* — eran mis favoritas. Había una tienda en la madrileña calle de los Hermanos Miralles (antes General Díaz Porlier y hoy General Díaz Porlier), en la acera de los pares y entre Ayala y Don Ramón de la Cruz (pero muy cerca de la esquina con Ayala), donde vendían números atrasados de esas colecciones, de modo que era fácil completarlas, y a mí siempre me ha interesado, sobre todas las cosas, completar las colecciones que comienzo. El dueño de la tienda se llamaba don César Cobelo, era gallego.

Con esta cita quiero subrayar como sea sorprendente el hecho de que Luis Alberto de Cuenca logra describir tan detalladamente esa parte de vida tan asombrosa que es la infancia. Eso no es más que otro testimonio de la importancia que los tebeos han tenido y siguen teniendo y de lo significativos que son estos para él. De hecho, durante una entrevista con Fidalgo (2019) el autor declara: «soy un grandísimo aficionado a los tebeos desde siempre y sigo leyéndolos». Por lo tanto, lo que parece una colección de simples dibujos unidos a

fragmentos de textos en el fondo es una caja que encierra la memoria de una infancia que nunca será olvidada. De igual forma, es la demostración de que no hay disparidad alguna entre literatura y tebeos, «todo es literatura y los tebeos son literatura, literatura en imágenes, en viñetas» (Fidalgo 2019).

#### 4.

##### «TE LLEVO CONMIGO A NEVERLAND»:

##### LOS CUENTOS DE HADAS EN LA POESÍA DE LAC

Con las bases anteriores, se puede entrar ya en los poemas de la producción luisalbertiana dedicados a los cuentos de hadas. Más en concreto, el examen se divide en dos partes: en primer lugar, voy a presentar el corpus dividido en poemas en los que son presentes huellas de los cuentos de hadas, elementos que remiten al mundo fabulístico, y poemas que presentan conexiones con los cuentos de hadas, es decir con referencia directa a un determinado cuento; en segundo lugar, tomando en consideración los textos elegidos del corpus poético, reflexionaré de forma general sobre los dos grupos individuados. Finalmente, en la última parte, dedicaré mi estudio al análisis de los once poemas del primer grupo.

#### 4.1. REESCRITURAS POÉTICAS: CORPUS

Para contemplar mejor la presencia de los cuentos de hadas he reunido en la tabla de abajo los poemas seleccionados de la obra poética luisalbertiana:

POEMARIO	POEMAS
<i>Elsinore</i> (1972)	«La chica de las mil caras»
<i>Scholia</i> (1978)	«Alicia Liddell abandona el País de las Maravillas para contraer matrimonio» «El jardinero y la princesa»
<i>Necrofilia</i> (1983)	
<i>La caja de plata</i> (1985)	«La bruja de Madrid»
<i>El otro sueño</i> (1987)	«Los Gigantes de Hielo»
<i>El Hacha y la Rosa</i> (1993)	«El desayuno» «Peter Pan»
<i>Por fuertes y fronteras</i> (1996)	«La Cenicienta» «La amazona de Mordor» «La princesa y el dragón»
<i>Sin miedo ni esperanza</i> (2002)	«El bosque» «Abre todas las puertas»



	«La Sirenita» «La rosa en la urna»
<i>La vida en llamas</i> (2006)	«Beauty and the Beast» «Shrek» «Brujas suicidas en un bar» «La reina y el enano» «Esmeralda la zíngara» «Bella durmiente»
<i>El reino blanco</i> (2010)	«Cenicienta moderna» «La casita de chocolate» «La bruja»
<i>Cuaderno de vacaciones</i> (2014)	«Soneto del olifante» «Un dinosaurio en mi alcoba» «Caperucita feroz»
<i>Bloc de otoño</i> (2018)	«Sueño del dragón bibliotecario» «Sueño de la Giganta» «La Bella Durmiente»
<i>Después del paraíso</i> (2021)	

TAB4.1 CORPUS POÉTICO

Comenzando por unas consideraciones generales se aprecia una evolución en la presencia de los cuentos de hadas en los poemas luisalbertianos. Más precisamente se observa una tendencia al aumento en la parte central de su producción, que desciende progresivamente en la etapa de *senectude* a partir de *El reino blanco* (2010). Quizá eso se debe a una presión de la melancolía que caracteriza las composiciones últimas de Luis Alberto, aunque contrasta con el recuerdo de la infancia.

En definitiva, como puede verse desde la selección del corpus, la presencia de los cuentos de hadas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es una constante que se abre poco a poco desde sus primeros poemas, alcanza un ápice en los primeros años del 2000 y se cierra improvisamente con la publicación de su último poemario.

Esta división con respecto a la cantidad de poemas fabulísticos presente por cada poemario sigue la división de las dos etapas estilísticas de autor ya que en la segunda los horizontes de experiencia cultural luisalbertianas se expanden y salen de los límites prevalentemente culturalistas de la primera etapa.

Asimismo, no todos los poemas fabulísticos se refieren a los cuentos de hadas del mismo modo, sino que se pueden distinguir dos tipologías: como se puede ver en la siguiente tabla (4.2), por una parte, se encuentran todos los poemas que presentan una referencia directa a un específico cuento de hadas de autor, sugerido en todos los casos por el título que

remite al personaje principal del cuento excepto por dos, «La rosa en la urna» y «La casita de chocolate». Estos últimos aluden a dos objetos de las historias correspondientes: la rosa de *La Bella y la Bestia* y la casa de la bruja de *Hansel y Gretel*; por otra parte, recogí los poemas que presentan huellas de cuentos de hadas. Más precisamente me refiero a todos los textos en los que se pueden individuar elementos fabulísticos que no pertenecen a un determinado cuento en particular como los del primer grupo, sino se tratan de elementos más universales que forman parte de los cuentos de hadas, como por ejemplo el personaje de la bruja, del dragón o el ambiente del bosque.

HUELLAS DE CUENTOS DE HADAS	CUENTOS DE HADAS
«La chica de las mil caras» «El jardinero y la princesa» «La bruja de Madrid» «Los Gigantes de Hielo» «El desayuno» «La amazona de Mordor» «La princesa y el dragón» «El bosque» «Abre todas las puertas» «La reina y el enano» «Esmeralda la zíngara» «La bruja» «Soneto del olifante» «Un dinosaurio en mi alcoba» «Sueño del dragón bibliotecario» «Sueño de la Giganta»	«Alicia Liddell abandona el País de las Maravillas para contraer matrimonio» «Peter Pan» «La Cenicienta» «La Sirenita» «La rosa en la urna» «Beauty and the Beast» «Bella durmiente» «Cenicienta moderna» «La casita de chocolate» «Caperucita feroz» «La Bella Durmiente»

TAB4.2 DIVISIÓN DEL CORPUS POÉTICO

De esta división se destaca que el grupo más numeroso es los de los poemas con huellas de cuentos de hadas. Quizás eso se debe a que escribir sobre una determinada historia autorial implica trabajar con límites que pueden ser la filiación a los personajes o al contenido, mientras que componer sobre elementos habituales del género deja al escritor más libertad creativa.

Al escribir los poemas del segundo grupo, Luis Alberto de Cuenca acude a las tradiciones de los cuentos de hadas más relevantes, pero es evidente que un papel

fundamental lo tiene la tradición francesa. Efectivamente los poemas dedicados a esta familia son siete y la mayoría de estos son escritos por Charles Perrault. En resumen:

TRADICIÓN	POEMAS
Anglosajona	«Alicia Liddell abandona el País de las Maravillas para contraer matrimonio» «Peter Pan»
Francesa	«La Cenicienta» «La rosa en la urna» «Beauty and the Beast» «Bella durmiente» «Cenicienta moderna» «Caperucita feroz» «La Bella Durmiente»
Danés	«La Sirenita»
Alemana	«La casita de chocolate»

TAB4.3 TRADICIONES DE LOS POEMAS

Luego de esta presentación general de los poemas en relación con la cantidad de composiciones en el corpus luisalbertiano, sus división en «huellas de cuentos de hadas» y «cuentos de hadas», y con las tradiciones a que el poeta acude, es el momento de pasar al trabajo de análisis de las composiciones consideradas «fabulísticas».

## 4.2. POEMAS FABULÍSTICOS

A continuación, presentaré el análisis de los onces poemas fabulísticos contenidos en la obra poética luisalbertiana. Como se ha señalado, estas composiciones se caracterizan por tener una correspondencia directa a un cuento de hadas autorial. En todos los casos, esta referencia viene señalada a partir del título que orienta el lector a una historia ya conocida.

El primer poema es «Alicia Liddell Abandona El País De Las Maravillas Para Contraer Matrimonio». Se trata del sexto poema que Luis Alberto de Cuenca incluye en su poemario *Scholia*, contenido en el libro *Los mundos y los días*, en el que recopila su poesía desde 1972 hasta 1978.

Un pastel en los labios, un olvido  
con nata en la memoria de la frente.

De chocolate y oro la pendiente  
del seno, las ardillas del vestido.

La bizarra silueta de un bandido  
en los ojos. La imagen balbuciente  
de aquel primer amor, su negligente  
porte de adolescente forajido.

Fresas y soledad en las mejillas,  
celofán de los hombros, tulipanes  
de brisa y risa y mar y tierna veda

de minúsculos tigres, o abubillas  
al acecho de fieros gavilanes.  
El cremoso susurro de la seda.

El soneto se divide en dos partes: 1) dos cuartetos; 2) dos tercetos. En el primer cuarteto el yo poético presenta la protagonista, Alicia, por medio de una descripción con la cual se evidencia la contraposición entre infancia y edad adulta a través de un contraste de palabras relacionadas a la niñez y palabras relacionadas a la edad adulta. En efecto, por una parte, el poeta utiliza términos cuyo campo semántico está relacionado con la comida y los

dulces («pastel», «nata», «chocolate») y por otra parte, inserta términos que evocan un cuerpo maduro y la tentación que ese cuerpo provoca («labios», «pendiente del seno», «vestido»).

A partir del segundo cuarteto entra en la escena un segundo personaje masculino. Su identidad no es explícita por los versos sugieren una doble posibilidad. Ese «primer amor» puede referirse a su futuro esposo o puede que sea el primer amor de su adolescencia, diferente de la persona que está a punto de casar.

Tomando en consideración los tercetos, en el primero el autor hace una descripción del vestido de Alicia que prosigue en el segundo terceto por la que utiliza una serie de metáforas relacionadas al mundo de la naturaleza y de los animales. Es interesante subrayar que en el último verso, «El cremoso susurro de la seda», hay una triple sinestesia que se enlaza con el campo semántico de los dulces de los primeros versos.

La relación con la historia y el personaje inventados por Lewis Carroll se hace evidente en el título que explica la acción en el poema: Alicia Liddell, que en este caso cubre el rol de protagonista, decide de irse del país de las maravillas, lugar del inconsciente que Alicia alcanza con una caída en una madriguera y donde emprende un viaje hacia la edad adulta, un camino que es también interior y gracias al que la joven aprende conocer las emociones y a su misma. A pesar de que el título parezca ser muy explicativo y explícito, al leer el poema resulta difícil, por no decir imposible, entender la historia a la que está inspirado. Por lo tanto, se puede afirmar que el autor no mantiene el sentido original del cuento, sino que lo transforma cambiando totalmente el final. Si en la historia original Alicia vuelve al jardín donde dejó a su hermana, en el poema Luis Alberto de Cuenca decide cambiar los acontecimientos e imagina un final diferente e inesperado. De hecho, Alicia abandona el país de las maravillas no para regresar con su hermana, sino para casarse, para «contraer matrimonio», es decir cumple una acción que va contra de las expectativas que un lector puede tener al conocer Alicia: se trata por lo tanto de un personaje que representa la infancia sin preocupaciones y llena de fantasía, mientras que el matrimonio representa un paso hacia la edad adulta y si la historia viene considerada como una metáfora de la lucha contra el tiempo aquí el tiempo es el elemento que gana. De tal forma se puede decir que el poema representa una versión más cotidiana y hasta evolucionada de Alicia que, con el acto de casarse viene considerada desde una perspectiva más madura.

A seguir, «Peter Pan» es el poema fabulístico perteneciente al poemario *El Hacha y la Rosa*, escrito entre 1987 y 1993, o sea cuando la segunda etapa poética de Luis Alberto de Cuenca ya está consolidada. Como se deduce del título, la composición no solo hace referencia al cuento de James Matthew Barrie, sino que mantiene su sentido original a través de una defensa del mito del *puer aeternus*, el niño que no quiere crecer. De este modo, puede considerarse también como una defensa de la literatura puesto que el significado sigue siendo el mismo. Se puede afirmar por lo tanto que se trata de una reescritura fiel a la tradición.

«Duerme, mi niño, sueña me dijo Peter Pan -  
No he llamado a la puerta para no despertarte,  
pero si te despiertas, no te asustes ni grites.  
Soy Peter Pan, amigo. Me escapé de mi casa  
el día en que nací. Oí a papá y mamá

hablar de lo que yo sería de mayor,  
y, como si algo había que tenía clarísimo  
era que no quería ser mayor,  
los dejé con un palmo de narices  
y me marché al país de las hadas.  
Ahora soy el jefe de una tribu de niños  
caídos de sus cunas a quienes rescaté  
de la muerte. Y vagamos por los umbríos parques  
de la ciudad, a modo de mínimas luciérnagas,  
libres de todo afecto humano.  
Suéñame, niño mío. Déjame que te coja  
de la mano y te lleve conmigo a Neverland,  
para que te diviertas a mi lado corriendo  
las más extraordinarias aventuras,  
para que sigas siendo siempre un niño  
y no trabajes ni te mueras.

-Pero ¿quién eres - dije - que no pesa tu cuerpo  
ni te puedo tocar, que le dices al Sol  
lo que tiene que hacer, que no estás triste nunca  
y que, vestido de hojas secas y telarañas,  
paseas por las feéricas noches de Kensington?  
-Soy la alegría de la juventud,  
el pájaro que, roto el cascarón, se asoma  
al misterio insondable de la vida. El instante  
que permanece. El niño que habla con las hormigas  
y con las lagartijas, las piedras y los árboles.  
El que sabe el lenguaje de nubes y de estrellas».

El poema está escrito en versos libres y se desarrolla en forma de diálogo entre dos personajes, el yo poético y Peter Pan, y probablemente ocurre en el mundo onírico: «Duerme, mi niño, sueña» (vv. 1). La lectura de «Peter Pan» sugiere una división en tres partes: 1) presentación del personaje (vv. 1-15), donde el locutor poético que explica que se escapó a Neverland porque no quería envejecer («como si algo había que tenía clarísimo/era que no

quería ser mayor») e introduce los personajes de los niños perdidos; 2) exhortación (vv. 16-21) por parte de Peter Pan a que el yo poético se fuera con él en el país de las hadas «para que siga siendo siempre un niño», olvidándose definitivamente el mundo real; 3) (vv. 22-32) el yo poético, al no reconocer Peter Pan, le pregunta por su identidad y como respuesta Peter Pan se describe a través de metáforas de la juventud.

En este poema, Peter Pan constituye la representación del niño que cada uno de nosotros lleva dentro, caracterizado por la ligereza y la voluntad de parar el tiempo en aquella edad donde con el poder de la imaginación todo es posible. Así, se puede suponer que la razón que llevó poeta Luis Alberto de Cuenca a escribir ese poema es la íntima relación que hay entre los dos, ya que el poeta mismo se define como un niño eterno y durante su última visita en Venecia en marzo 2023 contó cómo se dio cuenta de la conexión que siente con Peter Pan: «La primera película que vi en mi vida fue Peter Pan de Disney en el cinepala de Madrid - me llevó mi madre - y la verdad es que me entusiasmó. Peter Pan es un personaje fascinante, es mucho más que un personaje de Barrie, es un complejo psicológico». Además, en una entrevista afirmó que «*Peter Pan* de Barrie y *La sirenita* de Andersen, beben de la misma fuente que los cuentos de hadas anónimos y ejercen en mí y en mi poesía el mismo poder de seducción» (Cuenca, 2023).

En definitiva, se trata de un canto a la infancia, a la necesidad de ser joven, temática que se puede encontrar en otros de sus poemas como «Todos fuimos pequeños» y «Los dos Marcelos» y por la que Luis Alberto de Cuenca demuestra un auténtico apego. Si bien, aunque los poemas que tratan esta temática son varios, Peter Pan cubre un rol superior debido a la conexión que el poeta siente con este personaje y al hecho de que, de igual modo, también Luis Alberto se considera un niño eterno.

Sigue «Cenicienta», de *Por fuertes y fronteras* (1996), el primer poema dedicado a Perrault y, por lo tanto, a la tradición francesa:

La vida no es gran cosa, pero piensas  
que es peor el olvido, de manera  
que te muerdes los labios con los dientes  
hasta que brota sangre y te pellizcas  
lo más fuerte que puedes. Todo inútil.  
El cloroformo invade tu cerebro

y comienza a sumirte en un nirvana  
parecido a la muerte, mientras caes  
de bruces ensuciando la moqueta.  
Tu última visión antes del sueño  
son unos zapatitos de cristal  
pateándote los riñones.

En este caso, el yo poético es el primer protagonista de la composición, no se sabe exactamente quién es y como demuestra el primer verso («La vida no es gran cosa») habla desde un momento de debilidad. A partir del verso 6 hay un cambio en la acción y se describe como el cloroformo queda el yo poético desmayado («El cloroformo invade tu cerebro / y comienza a sumirte en un nirvana / parecido a la muerte», vv. 6-8): la causa de este desvanecimiento se da a conocer en los últimos tres versos del poema, más precisamente en el verso 11 donde entra en la escena el personaje de Cenicienta reconocible por los «zapatitos de cristal» que golpea al yo poético. Es justo a partir de este verso que la referencia al cuento se hace patente y el lector puede reconocer la alusión. De este modo, el elemento símbolo de la protagonista se convierte en un instrumento de agresión.

Se trata por lo tanto de una constatación negativa de la princesa, diferente de la que se conoce por los cuentos de hadas de Perrault y de los hermanos Grimm o por la película de Walt Disney donde la princesa es una figura dulce y amable: la pobre Cenicienta se convierte en una mujer cruel. Por consiguiente, se puede afirmar que en ese texto Luis Alberto de Cuenca hace una reescritura que revisita el cuento tradicional por medio de una actualización con la que el poeta mezcla los elementos del cuento de hadas con el género negro.

«La Sirenita» en cambio, es un poema que se encuentra en el poemario *Sin miedo ni esperanza* (2002) y narra la historia de amor entre el yo poético y la Sirenita, personaje del cuento de hadas de Hans Christian Andersen y de la película de dibujos animados de Disney que el poeta utiliza como fuente.

*Para Alicia, que dejó el mar  
y se vino a vivir a mi bañera.  
Con tus cinco guapísimas hermanas  
y tu abuela y tu padre eras feliz*



en el fondo del mar, donde la vida  
hierva bajo el conjuro silencioso  
que urde la vara mágica del agua.  
Pero ser feliz cansa, y aun abrume,  
como cansa y abrume la familia,  
de manera que un día decidiste  
romper con tu pasado y buscar novio  
entre los hombres de la superficie.  
Por si eso fuera poco, alguien te dijo  
que si te enamorabas de un humano  
serías inmortal, lo que sonaba  
bien, aunque no acabaste de creértelo.  
El caso es que una bruja te dio piernas  
(y alguna cosa más que ahora me callo),  
y, satisfecha con tu nuevo cuerpo,  
pusiste rumbo a tierra. Era en agosto,  
y a nadie le extrañó verte en la playa,  
desnuda y sonriente, con tus piernas  
recién inauguradas, vacilantes  
aún, pero tan largas y perfectas  
como las de la diosa del amor  
en el lienzo de Sandro Botticelli.  
Yo estaba por allí, matando el tiempo,  
tomando el sol quizá, disimulando  
el horror que la gente me inspiraba  
detrás de una expresión dulce y afable,  
cuando tú aniquilaste mi tristeza  
con solo aparecer ante mi vista,  
y supe que la gloria del deseo  
se instalaba en mi alma para siempre.  
Y a ti te pasó igual (lo que es más raro,  
teniendo en cuenta que yo no era príncipe  
y me sobraban unos cuantos kilos),  
y empezó nuestra historia de amor loco,  
que hoy continúa viva, tantos años  
después, y que mañana estará viva

y siempre vivirá, porque está hecha  
de la misma materia incombustible  
con que se hacen los mitos y los sueños.

El poema es muy largo, consta de 41 versos y se puede dividir en cuatro apartados. En el primero, del verso 1 a 5, viene narrada la vida de la sirenita antes de que se fuera en la superficie, una vida feliz («eras feliz/en el fondo del mar») pero que acabó cansándola. De hecho, con el verso 6 se abre la segunda parte en la que el yo poético explica la motivación que animó a la sirenita a dejar el mar: «decidiste/romper con tu pasado y buscar novio/entre los hombres de la superficie». Del verso 15 al 18 se cuenta como, gracias a una bruja, se convirtió en humana ya que para vivir con los seres humanos necesitaba piernas. El último apartado está dedicado a la historia de amor que se abre en el verso 18 con la descripción del encuentro entre la sirenita y el yo poético. Esta parte no falta de referencias culturales puesto que por medio de una alusión prestigiosa compara la mujer con la *Venere* pintada por Sandro Botticelli. El poema continúa con una declaración de amor eterno: «nuestra historia de amor loco, /que hoy continúa viva, tantos años/después, y que mañana estará viva/y siempre vivirá».

Antes de nada, en *Cinco poemas comentados* el autor explica que el poema le surgió de forma obligatoria ya que nace como una declaración de amor dirigida a su mujer Alicia:

A Alicia, la receptora del poema según consta en la dedicatoria del mismo, no la conocí hasta enero de 1997. De las primeras cosas que me dijo fue que era nieta de una sirena, y yo me lo creí, porque certificó su procedencia acudiendo a la *auctoritas* de Gonzalo Torrente Ballester, quien solía repetir que todos aquellos que llevan el apellido Marino son descendientes de sirenas y tienen que rendir tributo al mar, entregando un varón de ojos azules de cada generación al capricho de las olas. Pensé que pocos temas se adaptaban de mejor manera a mi historia amorosa personal que el desarrollado por Andersen en su cuento inmortal *ad hoc*, y que resultaba más oportuno y elegante declararle mi amor a Alicia utilizando como mediadora a su congénere la Sirenita anderseniana (2010: 32).

Desde esta perspectiva, el poema puede definirse como el resultado del cruce entre la historia de Andersen y la película Disney y del que el poeta hace una parodia más contemporánea en la que mantiene los mismos argumentos y añade situaciones humorísticas.

En cuanto al contenido, este mantiene la temática igual a la del cuento: la Sirenita decide abandonar el mar y su familia para quedarse con su nuevo amor, es decir el yo poético que más no es que el mismo Luis Alberto y no un príncipe, como declara en los versos 34 y 35 donde también incluye una parodia de cuento que tiene una función desmitificadora: «teniendo en cuenta que yo no era príncipe/ y me sobraban unos cuantos kilos». En conclusión, Luis Alberto de Cuenca hace una visión moderna del cuento, en la que tiene una gran importancia tanto la labor de actualización como el homenaje a su mujer Alicia.

El segundo poema fabulístico de *Sin miedo ni esperanza* (2002), «La rosa en la urna», es el primero cuyo título no remite a un específico personaje de la historia, sino a un elemento del cuento de hadas:

Maldición de una bruja o bendición de un hada,  
la rosa nos contempla desde la transparencia  
del cristal que la guarda. Y nosotros, ajenos  
a todo salvo a ella, la miramos absortos,  
prendados de su forma y del húmedo brillo  
que desprenden sus pétalos. ¿Cuánto tiempo ha pasado  
desde que está en la urna? ¿Un milenio? ¿Un minuto?  
Da la impresión de que Alguien, muy oscuro o muy alto,  
le impuso la ucronía, para que nuestros ojos  
no la contaminasen con su perecedero  
asombro, ni pudiese constatar nuestra vista  
el más mínimo signo de vejez o de muerte  
en su belleza inútil y perfecta. Esta rosa  
no es una rosa más: es la Rosa. Algún mago  
la trajo del país donde el Sol no se pone,  
metida en una urna, y nos la regaló  
para siempre. Y mirándola se nos pasa la vida  
en un vuelo, y morimos sin dejar de mirarla.

Más concretamente, el cuento en el que se basa Luis Alberto de Cuenca como fuente se puede deducir fácilmente: se trata de *La Bella y la Bestia* (1740) de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve y el objeto al que se refiere el título es la rosa que el príncipe recibe como regalo de un hada pero que desprecia. El rechazo hace que el príncipe y los habitantes del

castillo sufran un maleficio que puede romperse solo gracias al amor: si él será capaz de amar y ser amado antes de que el último pétalo de la rosa caiga, el hechizo desvanecerá.

La composición puede definirse como un prólogo dado que cuenta la situación inicial en la que se encontraban los habitantes del castillo, argumento del poema, antes de la llegada de la Bella. Todos están pendientes de la rosa («la miramos absortos, /prendados de su forma y del húmedo brillo», vv. 4-5), puesto que de ella dependen sus destinos. En cuanto a la temática se pueden individuar dos tópicos: la magia y el tiempo. El primero está presente desde el primer verso, «Maldición de una bruja o bendición de un hada», y continua con la mención de personajes relacionados con la magia y los hechizos: «Da la impresión de que Alguien, muy o curo o muy alto, /le impuso la ucronía» (vv. 8-9); «Algún mago/la trajo del país donde el Sol no se pone» (vv. 14-15). El segundo tópico es el tiempo y en específico de como este pase tan rápidamente. Los personajes no se dan cuenta del tiempo que fluye a causa de la magia de la rosa («Y mirándola se nos pasa la vida/en un vuelo, y morimos sin dejar de mirarla», vv.17-18).

Con respeto a la fidelidad al cuento, el contenido del poema no se enlaza con ningún episodio escrito por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, pero «La rosa en la urna» se atiene perfectamente al contexto que encierra la historia y esto permite al lector reconocer el texto que está a la base de la composición.

La siguiente composición puede considerarse un poema hermano del texto apenas comentado. Se trata de «Beauty and the Beast» y en este caso el autor acude a la versión cinematográfica Disney ya que la sección en la que se encuentra el poema se titula *Carteles de cine*:

Ah, mi Bella lectora, qué cara de radiante  
felicidad pusiste cuando él abrió la puerta  
de su maravillosa biblioteca! Tus ojos  
prendían fuego al mundo y tus manos surcaban  
océanos de libros sin temor al naufragio,  
como quien cumple un sueño largamente esperado.  
Solo a partir de entonces el palacio de Bestia  
fue también tu palacio. Solo a partir de entonces  
recibiste su cuerpo deforme en tu purísimo

santuario inviolado. Solo entonces supiste  
que lo amabas, que nada ni nadie impedirían  
que te unieras a él con pasión infinita.  
Faltaba solo un pétalo por caer, y la rosa  
languidecía dentro de su mágica urna.  
Cayó por fin el último pétalo, y de la Bestia  
bibliófila surgió un príncipe guapísimo  
y analfabeto. Habría que intentar adaptarse  
a aquel cambio: la vida es inferior al arte.

Más precisamente el poeta se inspira a la escena en que la Bestia enseña por primera vez a la Bella su biblioteca. De hecho, el poema se centra en este momento y describe el instante en que la protagonista se enamora de la Bestia. En el primer verso («Ah, mi Bella lectora») se pone en evidencia que la receptora del poema es Bella y se dirige a ella como si estuviera leyendo la composición

El texto se divide en tres secciones: 1) el recuerdo del yo poético (vv. 1-6) que evoca a la destinataria el momento en que entró en la biblioteca; 2) el yo poético aclara a través el uso de anáforas («Solo») que a partir de aquel momento la Bella se enamoró de la Bestia (vv. 7-12) y a este propósito surge una duda, ¿Amor por la Bestia o amor por su biblioteca y, por lo tanto, por la cultura?; 3) respuesta a la pregunta (vv. 13-18) y vuelta a la vida real causada por la transformación de la Bestia en ser humano lo que provoca una desilusión en la Bella: «y de la Bestia / bibliófila surgió un príncipe guapísimo / y analfabeto. Habría que intentar adaptarse / a aquel cambio: la vida es inferior al arte» (vv. 15-18).

Si se considera la veracidad entre poema y la versión cinematográfica, se puede afirmar que los versos 1-8 respetan la historia Disney puesto que esta primera parte evoca a la memoria la escena de la película en la que la Bella ve por primera vez la biblioteca del castillo. Pero si se analizan los versos 9-18, esta parte se aleja de los acontecimientos del relato ya que el poeta no solo añade una faceta erótica («Solo a partir de entonces / recibiste su cuerpo deforme en tu purísimo / santuario inviolado», vv. 9-11), sino cambia también un final feliz con un final decepcionado («la vida es inferior al arte» vv. 18).

Muy distinto es el caso de «Bella durmiente», brevísimo poema siempre dentro de *La vida en llamas*:

Ojos grapados.  
Agujero del tiempo.  
Caída libre

Se trata de primero de dos poemas que Luis Alberto dedica al personaje de la Bella durmiente del homónimo cuento de hadas escrito por Charles Perrault y -como se ha adelantado- se trata de un poema breve que, más en detalle, pertenece a la familia del haiku: textos mínimos o formas breves de origen japoneses que pertenecen al género lírico. Si se consideran las referencias culturales no sorprende que sus trabajos incluyen también este género de texto, forma que cultivó desde su segundo libro, *Elsinore*.

Es un texto directo que «no transmite mensajes, sino intuiciones momentáneas» (Martínez Fernández, 2018: 172). Como explica Cantella (1974: 641) «El haiku es la expresión poética de una intuición, en la cual el poeta ha descubierto en un instante, la Gran Realidad. Es la recreación verbal del satori, o sea, el momento de la iluminación».

Por eso, cada verso tiene un cierto significado propio que al final conforman un sentido conjunto: el primero, «Ojos grapados» simboliza los ojos cerrados por el sueño o la muerte; el segundo, «Agujero del tiempo» se refiere al agujero en el dedo de la Bella durmiente provocado por el pinchazo de un hilar; y el último, «Caída libre», indica la caída en un sueño atemporal causada por la aguja.

Analizando el contenido del poema, se trata de una composición enigmática en la que el autor describe por medio de metáforas la caída en un sueño profundo que afectó a la princesa del cuento. De este modo se puede considerar el texto luisalbertiano como una reproducción fiel de la historia original, sin excluir otras posibilidades como por ejemplo la consideración que podría tratarse de un poema sobre el suicidio (Sáez, 2020: 264)<sup>5</sup>.

Otro texto *minimal* de Luis Alberto de Cuenca es «Cenicienta moderna», segunda parte de esta especie de díptico a la distancia enfocado únicamente en los zapatos de la princesa:

Cenicienta, detesto  
tus Zapatitos  
de cristal. Son muy cursis

---

<sup>5</sup> Ver Sáez, 2020: 264

y muy antiguos.

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

Aquí el yo poético, que se puede identificar con el príncipe, habla directamente a la princesa que de este modo se convierte en la receptora del poema.

La disposición de los versos sugiere una división en dos partes: 1) la primera se desarrolla en los primeros cuatro versos donde se expone un problema: el yo poético no le gustan los zapatitos de Cenicienta, los considera «muy cursis/y muy antiguos» (vv. 3-4), por eso quiere unos zapatos más modernos; 2) En la segunda parte, del verso 5 al 7 siempre el yo poético encuentra una solución al problema y como alternativa sugiere los zuecos porque «son más ecológicos/y más higiénicos» (vv. 6-7). De esta forma, con la inclusión de la temática ecologista en esa parte y con el uso del adjetivo «cursis» que destaca en la primera, el poeta introduce unas temáticas contemporáneas, hecho que hace de esa reescritura una modernización del cuento original, con una nota irónica sobre las preocupaciones contemporáneas y la moda.

Con un cambio de tradición llega «La casita de chocolate», que, como «La rosa en la urna», también se trata de un poema que descubre su filiación fabulística a partir de un elemento del cuento, que en este caso es la casa de dulces que los protagonistas de *Hansel y Gretel* de los hermanos Grimm encuentran después de haber sido abandonados en un bosque.

Esta casa es un sueño comestible,  
un cielo que se pisa y se degusta.  
La miras hechizado. ¡Qué gran suerte  
haber dado con ella! En los jardines  
que la rodean hay pavos reales  
chillando sin cesar, como sí un monstruo  
les mordiese la cola, y un Cupido  
decorando una fuente de merengue  
con aire distraído y victorioso,

una alfombra polícroma de flores.  
Te acercas a la puerta, relamiéndote  
ante el banquete que te aguarda, cuando  
la ves en el umbral. Es ella: hermosa,  
joven, alta, segura de sí misma.  
Lleva en los pies unas sandalias de oro  
(podrían ser de mazapán), y guantes  
dorados en los brazos, y un vestido  
brillante y primeval como la Luna  
que da sentido al bosque de los cuentos.  
Te da la bienvenida con los ojos  
y recorre tu cuerpo mientras dice:  
«He soñado esta casa para tí».

El poema cuenta el momento en el que uno de los dos hermanos, puesto que el yo poético se dirige a una sola persona, descubre la casa donde encuentra la mujer que la habita. Más precisamente, el texto posee una estructura tripartita: 1) descripción (vv. 1-10) del exterior de la casa comestible; 2) narración (vv. 11-14) del encuentro entre el sujeto y otra persona de la que solamente se sabe que es una mujer «hermosa, / joven, alta, segura de sí misma» (vv. 13-14); 3) descripción física de la mujer (vv. 15-22) donde lo que sorprende es que ese personaje femenino aporta un cambio y una ruptura de las expectativas debido a que en el cuento original esa figura no es una mujer hermosa, sino una bruja. Así las cosas, aunque al comienzo el poema parece ser una reescritura que respeta fielmente el cuento de la tradición, Luis Alberto de Cuenca aporta modificaciones en el final sorprendiendo al lector y cambiando sus expectativas.

Pasando a «Caperucita feroz», es la reescritura que Luis Alberto de Cuenca hace del cuento *Caperucita roja* y que incluye en el poemario *Cuaderno de vacaciones* (2014):

Cuando la dulce niña se desnuda  
y se mete en la cama con el lobo  
—que lleva el camisón de la abuelita—,



todos pensamos que en el fondo quiere  
que el animal consume el sacrificio,  
porque nadie con ojos en la cara  
podría confundir a un lobo fiero  
con una vieja chocha, y menos alguien  
como Caperucita, que es la nieta  
de la vieja en cuestión. De forma y modo  
que hay que dejarse ya de tonterías  
y llegar a la misma conclusión  
que Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis  
de los cuentos de hadas*, a saber,  
que, al meterse en la cama *motu proprio*  
y no hacer movimiento para huir,  
lo que quiere la niña es acostarse  
con la bestia, ofrecerle lo que tiene  
—que no es solo la roja caperuza,  
el pastel y el tarrito de manteca—  
y acabar convirtiéndose en mujer.

En este poema, la chica luisalbertiana, a diferencia de la dulce niña de la historia, se caracteriza por ser maliciosa y tener un feroz apetito sexual que la lleva a aprovecharse del lobo para perder su virginidad. La lectura sugiere que este acto viene considerado un pasaje esencial para que Caperucita se convierta en mujer («ofrecerle lo que tiene /-que no es solo la roja caperuza, /el pastel y el tarrito de manteca- /y acabar convirtiéndose en mujer», vv. 18-21).

El escenario confiere al poema un toque *noir* (Strazza E., 2021) que pone de relieve la elección por parte del autor de alejarse de la historia original. A partir de esta imagen Luis Alberto de Cuenca hace de «Caperucita feroz» una de varias alusiones a los personajes de Caperucita y el lobo. Efectivamente a lo largo de la obra poética luisalbertiana destacan poemas como «*Homo homini lupus*», de *Sin miedo ni esperanza*, (2002) («aunque nos disfracemos de tiernos corderillos / o de dulces abuelas por puro pasatiempo / somos, allá en el fondo, lobos depredadores»), o «El desayuno» de *El hacha y la rosa* (1993) con sus icónicos versos «Tengo un hambre feroz esta mañana. / Voy a empezar contigo el desayuno».

En estos versos cargados de erotismo Caperucita se mueve en busca de un amor voraz, ve al lobo no como un antagonista, sino como un deseo sexual que se manifiesta desde el primer verso y se desarrolla en todo el poema. Este papel erótico choca con la imagen común que el lector tiene de la protagonista, la imagen de una niña inocente e ingenua, provocando una desmitificación del cuento original de Charles Perrault. La característica del poema que menos se aleja de la historia concierne el mensaje: Caperucita roja es un cuento de crecimiento y desarrollo, lo único que hace Luis Alberto de Cuenca es hacer que esa evolución personal sea más explícita, sin filtros.

De toda la composición, los versos que más destacan a nivel de contenido son sin duda desde el 12 hasta el 14: «llegar a la misma conclusión / que Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis / de los cuentos de hadas*». La referencia al psicoanalista austriaco cubre la función de soporte crítico y confiere autenticidad a lo que se expone en el poema. Esta mención en adjunta destaca la dimensión de lector y estudioso que caracteriza Luis Alberto de Cuenca ya que demuestra que no solo lee cuentos de hadas, sino que lee también estudios sobre los cuentos de hadas.

Por su parte, «La Bella Durmiente», de *Bloc de otoño* (2018), es el segundo poema dedicado a la historia y al personaje del cuento de Charles Perrault y puede considerarse como la continuación del poema «Bella Durmiente», del que se diferencia mínimamente en el título:

Fue tal y como había presentido  
que ocurriría: la besó, y aquellos  
labios fríos temblaron al contacto  
con los suyos, abriéndose a la vida.  
Y él rodeó su cuello dulcemente  
con los brazos, consciente y orgulloso  
de la importancia de aquel beso único,  
y luego se apartó, por disfrutar  
aún más del panorama, y sonrió,  
y, al devolverle la sonrisa ella,  
vio él que dentro había unos colmillos  
más afilados que una flecha sioux,

y ella tendió sus brazos hacia él,  
y él no pudo ver más, pues el segundo  
abrazo resultó definitivo.

Como en el poema hermano «Bella Durmiente», el tópico es el sueño y abarca los primeros cuatro versos en los que la princesa se despierta gracias al beso que le da el príncipe. Del 9 al 10 el poeta deja espacio al encuentro entre los dos personajes y hasta ese momento la historia parece ser fiel a la original. A partir del verso 11 se da un cambio y se introduce el género de la serie negra que continua hasta el final del poema, un final trágico e inesperado en el que la princesa asesina al príncipe.

En este poema Luis Alberto de Cuenca mezcla el final de la historia ideal, es decir cuando el príncipe despierta la protagonista del sueño por medio de un beso («la besó, y aquellos / labios fríos temblaron al contacto / con los suyos, abriéndose a la vida», vv. 2-4), con su opuesto, convirtiendo la princesa en un vampiro. De este modo también aquí el autor rompe con las expectativas del lector y hace del texto una reescritura *noir* en clave moderna a la que añade elementos góticos.

Después del análisis de las obras fabulísticas luisalbertianas, cabe subrayar un aspecto interesante que ocurre a lo largo del corpus poético seleccionado. Entre los once poemas, hay tres parejas de composiciones que destacan por ser una reescritura del mismo cuento de hadas: «La Cenicienta» y «Cenicienta moderna», «La rosa en la urna» y «Beauty and the Beast», «Bella durmiente» y «La Bella durmiente».

Al analizarlas más detalladamente, se puede evidenciar que los poemas de la segunda pareja pueden considerarse hermanos debido a que en ambas el autor no aporta ningún elemento que revolucione la idea que el lector tiene de la historia que está a la base de la composición. De hecho, en «La rosa en la urna», lo que Luis Alberto de Cuenca hace es imaginar un posible escenario de la vida de los habitantes del castillo antes de que llegue Bella y que no se aleja de las expectativas del lector, mientras que en «Beauty and the Beast» el poeta retoma la escena de la película Disney, más precisamente el momento en que la bestia lleva la protagonista a su biblioteca subrayando en clave iónica el amor que esta siente por los libros y la cultura.

No ocurre lo mismo por la primera y la tercera pareja. En los poemas inspirados a la historia de *Cenicienta* (1634) y a los inspirados a *La Bella durmiente* (1697), el autor distorsiona

las expectativas del lector puesto que aporta cambios relevantes a nivel de contenido. En los poemas dedicados a la historia de la princesa con los zapatos de cristal, Luis Alberto de Cuenca en el primero, «La Cenicienta», convierte la princesa en una auténtica *femme fatale* que hace de sus calzados un instrumento de violencia, y en el segundo, «Cenicienta moderna», como anticipa el título, decide plantear una cuestión de temática actual relacionada a la tipología de zapatos que la princesa debería llevar en lugar de los de cristal.

Con los textos que remiten a la historia de La Bella durmiente pasa lo mismo. Por un lado, en «Bella durmiente» se describe metafóricamente, y utilizando la forma del haiku, el instante en el que la protagonista a causa de la aguja cae en el sueño. Por otro lado, en «La Bella durmiente», que puede considerarse como la continuación del poema anterior, el poeta cambia totalmente el final convirtiendo la mujer en un vampiro asesino, hecho que acerca la composición a una reescritura de género negro.

A la luz de cuanto analizado, se pone de relieve la importancia que tienen los cuentos de hadas en Luis Alberto de Cuenca, no solo a nivel de creación artística, sino de estudios y de cultura (Cuenca, 2023):

Sigo leyendo cuentos de hadas. Me fascinan. Son literatura popular, de origen oral. Todo lo que atañe a ese tipo de literatura me gusta muchísimo. Ahora los leo de manera aún más sugestiva, pues he leído muchos estudios sobre ellos (Propp, Bolte-Polivka, Rodríguez Almodóvar, Bettelheim...).

## 5.

### «LOS CAMINOS QUE ME INTERESAN CONDUCEN A LA LITERATURA»:

#### CONCLUSIONES

Esta tesis se ha estructurado en cuatro capítulos: 1) una breve introducción sobre Luis Alberto de Cuenca y su producción poética; 2) una panorámica general de los cuentos de hadas en la que me he centrado en las características principales, las tradiciones y las reescrituras; 3) la intertextualidad en la obra luisalbertiana y la relevancia que tienen los cuentos de hadas para el escritor; 4) presentación del corpus poético cuenquista en la que destacan los poemas que acuden al género fabulístico y análisis de las composiciones relacionadas a los cuentos de hadas.

Analizando más en detalle el trabajo, a partir de un estudio que comienza con el cuento de hadas, se ha destacado como se trata de un género muy vivo, mucho más que una mera transcripción de una historia oral se convirtió en una auténtica producción literaria autorial, capaz de adaptarse a cualquier dimensión histórica y geográfica: entre otras cosas, son textos que tienen el poder de llevar el lector en mundos extraordinarios y de asombrar e impregnar la mente de maravilla, tanto de los más pequeños como de los adultos. La literatura en efecto es un género universal, dirigido a todo tipo de lector y que no admite etiquetas que excluyan alguna tipología de destinatario. Como otros géneros, también el cuento de hadas fue objeto de reescrituras, un proceso que retoma modelos de la tradición para reelaborarlos y actualizarlos según las exigencias y la visión del mundo del mismo autor y de la época. De este modo, el cuento se transforma en una manipulación creativa de estructuras y temas clásicos y tradicionales, una adaptación que modela y reconstruye el modelo según las características del momento histórico en el que se encuentra el autor. Considerando que todas las reescrituras dialogan con el pasado, gracias a este recurso literario el cuento de hadas se convierte en un auténtico documento histórico.

Sucesivamente, analizando la reescritura y la intertextualidad en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca, se evidenció como estos son dos elementos distintivos del autor que hacen de sus producciones una poesía palimpsestosa: reescritura, correcciones, traducciones y variaciones son todos ejemplos de la complejidad textual de la obra poética luisalbertiana. Su mundo referencial abarca todos los horizontes de experiencia culturales del poeta que tienen a que ver tanto con la intertextualidad como con la intermedialidad: autores

clásicos, contemporáneos, cine, arte música, todos estos ingredientes van a formar la amplia memoria cultural del poeta.

De tal forma, ha quedado claro como Luis Alberto de Cuenca es un poeta con numerosos matices, capaz de «hacer versos con todo y sobre todo» (*Bloc de otoño*, 2018: 95-96) y un lector voraz que no excluye ningún género de sus lecturas. Desde los clásicos hasta los tebeos e incluso los cuentos: son todos géneros que encontramos a la hora de leer su poesía. Sin embargo, cabe precisar que los cuentos de hadas tienen un papel fundamental debido, por una parte, al hecho de que nunca dejó de leer este género, por otra parte, a la relación estrecha que tiene con su infancia y al hecho de que el poeta se identifica como un *puer aeternus*, condición que le ayuda a tener una visión del mundo «mucho más divertida y emocionante que la de los adultos, tan aburridos siempre y con tan poca magia en sus alforjas» (Cuenca, 2023).

A lo largo de este trabajo, por lo tanto, se ha abordado solamente la cuestión de la presencia de los cuentos de los cuentos de hadas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca y de como este género ha influido sus trabajos, tomando en análisis únicamente los poemas que se refieren a historias concretas. Por eso, sería curioso ampliar el estudio también a todas aquellas composiciones que solamente contienen guiños al género, analizando el grado y la tipología de referencia. Pero el ámbito de investigación es aún más amplio. Efectivamente sería interesante desarrollar, por una parte, las fuentes de estudios críticos y literarios que están a la base de las composiciones fabulísticas luisalbertianas, y por otra parte, seguir la línea de estudios comenzada por Bampi M. y Sáez A. J. con el trabajo «Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: mitos, sagas y tradición germánica» (2023) y profundizar el filón de las familias de los cuentos de hadas en su corpus poético. Otra propuesta es llevar a cabo un estudio comparativo entre Luis Alberto de Cuenca y algunos autores de su generación para examinar si la presencia de temáticas fabulísticas está presente también en otros escritores. Por último, falta analizar el valor que tiene la infancia para Luis Alberto de Cuenca y en qué manera esta viene representada dentro de las obras cuenquistas.

6.

APÉNDICE:

ENTREVISTA A LUIS ALBERTO DE CUENCA

(07/02/2023)

**1. Los prejuicios llevan la gente a pensar que los cuentos pertenecen a un género exclusivamente dedicado a los niños. ¿Usted qué opina? ¿Sigue leyendo cuentos de hadas? ¿Su forma de leerlos ha cambiado con el tiempo?**

Sigo leyendo cuentos de hadas. Me fascinan. Son literatura popular, de origen oral. Todo lo que atañe a ese tipo de literatura me gusta muchísimo. Ahora los leo de manera aún más sugestiva, pues he leído muchos estudios sobre ellos (Propp, Bolte-Polivka, Rodríguez Almodóvar, Bettelheim...)

**2. En su canon literario personal, ¿qué lugar ocupa el género del cuento de hadas?**

Un lugar importante. Inmediatamente después de la épica y los cantares de gesta.

**3. ¿Cuáles son los cuentos de hadas que están presentes en su biblioteca?**

Lo mejor que tengo en cuentos de hadas es la colección completa del *Cabinet des Fées*. No lo tengo a mano, pero son muchos volúmenes y no me falta ninguno. De finales del XVIII.

**4. ¿Cuál es el cuento de hadas que todos deberíamos tener en nuestra estantería?**

Caperucita Roja.

**5. Entre todos los cuentos de hadas, ¿cuál es el texto más significativo para usted? ¿Y por qué?**

Dudo entre Caperucita Roja y La Bella y la Bestia. Me parece que enlazan con un mundo arcaico en que los animales, como en las fábulas, tienen un protagonismo muy fuerte.

**6. Entre todos los personajes fabulísticos ¿hay uno, o varios, al que se sienta más cercano?**

La zorra y el cuervo. Me recuerdan a un cómic del mismo título que me encantaba de pequeño. Los papeles se invertían: la zorra era idiota y el cuervo muy listo.

**7. A la hora de escribir poemas inspirados en los cuentos de hadas ¿qué relevancia tiene el tema de la infancia?**

El tema de la infancia es siempre muy relevante, especialmente si uno ha decidido ser un *puer aeternus* de por vida.

**8. «Peter Pan», «La sirenita», «Cenicienta moderna», son todas composiciones donde la relación con los cuentos de hadas es muy explícita: ¿esta conexión entre poema y cuento surge de manera espontánea?**

*Peter Pan* de Barrie y *La sirenita* de Andersen, beben de la misma fuente que los cuentos de hadas anónimos y ejercen en mí y en mi poesía el mismo poder de seducción.

**9. Estoy convencida, como también decía Pascoli, del hecho de que cada uno de nosotros en parte sigue «siendo siempre un niño» aunque hay muchos que rechazan y hasta ocultan esa característica del propio ser. ¿Qué relación tiene con su niño interior?**

Me llevo muy bien con él. Estoy muy contento de haber preservado de alguna forma mi niñez. Ahora, de viejo, todavía me llevo mejor con mi niño interior.

**10. ¿Usted cree que ese niño que llevamos adentro nos ayuda a tener una visión mejor del mundo?**

No creo que esa visión del mundo sea mejor por ser un *puer aeternus*. Ni mejor ni peor. Diferente. Y mucho más divertida y emocionante que la de los adultos, tan aburridos siempre y con tan poca magia en sus alforjas.



## 7.

### BIBLIOGRAFÍA

ADRADOS, Francisco R., «La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Emérita*, 79, 2011, pp. 195-198.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis, «“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*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 25-47.

BAMPI, M., & SÁEZ, A. J. (2023). Luis Alberto de Cuenca el Bárbaro: mitos, sagas y tradición germánica. *Neophilologus*, 1-21.

BARELLA, C., *All'inseguimento del coniglio bianco per un concetto di fiaba*. *Divus Thomas*, 117(1), 2014, pp. 17-40.

BARRAJÓN, J. M., *La poesía de Luis Alberto de Cuenca, diversa y semejante*. *Revista de literatura*, 59, 113, 1997.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Editorial Crítica, 2020.

CABRERIZO, A. S., *La noción de intertextualidad hoy*. *Revista de Literatura*, 57(113), 1995, pp. 341-361.

CALLES, J. M., *El pacto lírico*, 1999.

CALVINO, I., *La tradizione popolare nelle fiabe*. *Storia d'Italia*, 5, 1253-1264, 1973.

CALVINO, I., *Sulla fiaba* (Vol. 27). Edizioni Mondadori, 1996.

CANNAVACCIUOLO, M., *Cuando las hadas son lo de menos: 'Piel de asno' de Giovanna Rivero*. *Bulletin of Spanish Studies*, 99(6), 1039-1063, 2022.

CANNAVACCIUOLO, M., *Mito, sueño y escritura de la ambigüedad: “El hombre que siempre soñó” de Cristina Rivera Garza*, 2019.

CANTELLA, Bárbara Dianne: «Del modernismo a la vanguardia: la Estética del Haiku», en *Revista Iberoamericana*, 89, 1974, pp. 639-649.

CIORTEA, Raluca, y Patricia LUCAS, «Imágenes pop en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Colindancias*, 5, 2015, pp. 181-193. [En red.]

COOPER, Jean C. *Cuentos de badas*. Sirio, 1998.

CUENCA y Prado, L. A. D., *Cinco poemas comentados*, 2010.

CUENCA y PRADO, L. A. D., *Mi literatura fantástica*, 2017.

CUENCA, L. A. D., *Álbum de lecturas*, 1996.

CUENCA, L. A. D., *Etcétera (1990-1992)*, 1993.

DE CUENCA, L. A. *La biblioteca de Luis Alberto de Cuenca*. Reino de Cordelia, 2019

DE CUENCA, L. A., & Suárez, L. M., *Libros contra el aburrimiento*. Reino de Cordelia, 2011.

DE CUENCA, L. A., *Palabras con alas*, Madrid, La Isla de Siltolá, 2012

DE CUENCA, L. A., *Señales de humo*, 1999.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco, «La tradición clásica en la poesía española reciente: aproximaciones», en *Poesía española posmoderna*, ed. M.<sup>a</sup> Á. Naval, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 63-99.

ECO, U., *Six walks in the fictional woods*. Harvard University Press, 1994.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 152.

FERNÁNDEZ, A. M. A., *La lengua poética de Luis Alberto de Cuenca. Del mito a los novísimos*. *El español por el mundo*, 13, 2019.

FERNÁNDEZ, J. E. M., Las formas breves en Luis Alberto de Cuenca: el cultivo del haiku. In *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. SÁEZ, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 169-186.

FERRERO, D. *La struttura della Fiaba secondo la morfologia di Propp*, 2016.

- FUENTES, G. V., *Breve historia del cómic*. Nowtilus, 2014.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á., & Cuenca, L. A. D., *Luis Alberto de Cuenca. Los caminos de la literatura*, 2015.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GIMÉNEZ, F., *La 'línea clara' en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1985-2018)* (Doctoral dissertation, Tesis doctoral, UNMDP, mimeo), 2020.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. Edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, tomo 1, p. 55
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto de Cuenca», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, Litoral, 255, 2013, pp. 163-166.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, José Antonio, «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, Litoral, 255, 2013, pp. 168-171.
- GRACIA TRINIDAD, Enrique, «Lo clásico y lo nuevo en Luis Alberto de Cuenca», *Otro lunes*, 8, 2009, pp. 33-34.
- HERRERO CECILIA, Juan. “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias.”, 2006.
- JUNG, C. G., & Pacheco, J. L., *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza, 1969.
- LANZ, J. J. «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), 2019.
- LANZ, J. J., *En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca*. *Revista hispánica moderna*, 53(1), 2000, pp. 242-268.
- LANZ, J. J., *Juegos intertextuales en la poesía española actual: algunos ejemplos*. In I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de

La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2008.

LANZ, J. J., *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Trayectoria de Navegantes--Antorcha de Paja, 1991.

LANZ, Juan José «Contexto, texto e intertexto en *Cuaderno de vacaciones* (2014), de Luis Alberto de Cuenca», en *Studies on Spanish Poetry in Honour of Trevor J. Dadson*, ed. J. Letrán e I. Torres, London, Tamesis, 2019a, pp. 171-194.

LANZ, Juan José «Traducción y variación: estrategias de intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 67-103.

LANZ, Juan José, «De la saturación culturalista a la ironía intertextual: título, texto y transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 29-107.

LANZ, Juan José, «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*, ed. A. del Olmo Iturriarte y F. J. Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, 2011a, pp. 115-147.

LETRÁN, Javier, *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento, 2005.

LETRÁN, Javier, «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, Santander, Creática Ediciones-Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, 2015, pp. 3-22.

LETRÁN, Javier, (ed.), L. A. de Cuenca, *Un alma de película de Hawks: poemas de cine*, Santander, Creática Ediciones-Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, 2015.

LETRÁN, Javier, «Dos poetas para un cuervo: Luis Alberto de Cuenca y Edgar Allan Poe», en «*Haré un poema de la pura nada*»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 340-388.

LUKÁCS, György, and Michele Cometa. *Scritti sul romance*. Società Editrice Il Mulino, 1982.

MARC MARTÍNEZ, Isabelle, «Mitos y mundo medieval en la obra de Luis Alberto de Cuenca», en *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*, coord. J. M. Losada Goya, Bari, Levante Editori, 2010, pp. 529-540.

MARTÍNEZ, Xaime, «Las dos lunas de Barsoom: la poesía de ciencia ficción de Luis Alberto de Cuenca», en *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018, pp. 147-168.

MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M., & LAGUNA Mariscal, G., *La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)*. Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos, 2010.

MARTÍNEZ, L. M. S., *El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: Los mundos y los días*. Poesía 1970-2002. Dicenda, 29, 289-299, 2011.

MARTÍNEZ, L. M. S., *Alrededor de Luis Alberto de Cuenca*. Lectura y signo: revista de literatura, (6), 301-304, 2011

MARTÍNEZ, X. (2018). *Las dos lunas de Barsoom: la poesía de ciencia ficción de Luis Alberto de Cuenca*. In *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca* (pp. 147-168). Renacimiento.

MEYER, C., *Producing mass entertainment: The serial life of the Yellow Kid*. Ohio: Ohio State University Press, 2019

MERINO, Ana, «Entre el verso y la viñeta: el aliento poético del cómic o la ansiedad gráfica de la poesía», en *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, ed. I. López Guil y J. Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 175-191.

MERINO, Ana, «El poeta en su viñeta: el romance apasionado de Luis Alberto de Cuenca con los tebeos», en *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, ed. A. Lafarque y L. Saval, Litoral, 255, 2013, pp. 130-133.

MERINO, Ana, «La poética de los tebeos en Luis Alberto de Cuenca», en «Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 511-531.

MOLINARI, Marcela. *Del sentido a Alicia en el país de las maravillas*. Virtualia. Revista Digital de la EOL 10.31, 2016, pp. 7-8.

MONTANER, Alberto, «La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca», en «Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 188-229.

MORA, Vicente Luis, «Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic», Otro lunes, 8, 2009, pp. 45-47.

NAGEL, Frank, «Héroes de papel: mito y medios de comunicación en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca», en *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, M. Chihaiya y S. Schlünder, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert 2014a, pp. 351-363.

NAGEL, Frank, *Mythologia borealis: Szenen des Begehrens in der nördlichen Lyrik von Luis Alberto de Cuenca*, Berlin, Lit, 2014b.

PASCOLI, Giovanni, *Il fanciullino* (1897). Litres, 2002

PELLICER, Susana Gala. *Escribir para niños y jóvenes*. Comercial Grupo ANAYA, SA, 2022.

PÉREZ GARCÍA, Norberto, «Dos tópicos clásicos en la poesía española del último tercio del siglo XX», Cuadernos de Filología Clásica, 14, 1998, pp. 301-309.

PÉREZ VERNETTI, Laura, *Viñetas de plata: poesía gráfica de Luis Alberto de Cuenca*, Madrid, Reino de Cordelia, 2016.

PESSOA, F. *Dal falso se al puer aeternus: la riscoperta del mito di peter pan*, 2014

POMBO, Á., Vilasanjuan, R., Molina, J., de Pisón, I. M., Pancorbo, L., Giner, S., & Casanova, J. A. G., *¿Es usted aventurero?*, El Ciervo, 64(752), 8-13, 2015.

POZUELO YVANCOS, J. M., *Lirica e finzione* (in margine a Ch. Batteux). Strumenti critici, 6(65), 63-93, 1991

- PROPP, V., *La fiaba russa*. Mimesis, 2020.
- RAK, Michele, *Logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*. Milano: Mondadori, 2005.
- RIALLAND, I., *Mythe et hypertextualité*. Fabula, 2005.
- RODARI, G., *Grammatica della fantasia*. Einaudi, 2001
- ROUSSET, Jean, *El mito de don Juan*, trad. J. J. Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ROY, Max, *Du titre littéraire et de ses effets de lecture*, *Protée*, 36, 3, 2008, pp. 47-56.
- SÁEZ, A. J., «“Conmigo vais y moriréis conmigo”: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en *Las «mañanas triunfantes»: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, ed. A. J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, 2018b, pp. 264-296.
- SÁEZ, A. J., «“No quiero seguir vivo en este mundo”: el suicidio en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española*, 100.321, 2020, pp. 255-273.
- SÁEZ, A. J., «La nueva épica de Luis Alberto de Cuenca», en L. A. de Cuenca, *El hacha y la rosa*, Madrid, Reino de Cordelia, 2020d, pp. 13-58.
- SÁEZ, A. J., *Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar*. *Criticón*, (117), 159-176, 2013.
- SÁEZ, Adrián J. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «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*, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019b, pp. 7-28.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Jekyll y Hyde: persistencia de un motivo de Stevenson en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en «Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 270-288.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993.

SILES, Jaime, «El culturalismo de los primeros libros de Luis Alberto de Cuenca», en Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín, Litoral, 255, 2013, pp. 42-52.

STRAPAROLA, G. F., *Le piacevoli notti*. Le piacevoli notti, 1-379, 2011

STRAZZA, E., Hola, mi amor. Yo soy el lobo. *Artífara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, (21), 195-208, 2021.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel. *Aproximación al mundo clásico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. León: Universidad de León, 2008.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El clasicismo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», en Línea clásica (antología), ed. L. M. Suárez Martínez, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 2008, pp. 9-16.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010b.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días: Poesía 1970-2002*», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2011, pp. 289-299.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «La tradición clásica en El reino blanco de Luis Alberto de Cuenca», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 34, 2014, pp. 143-166.

SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, «La tradición clásica en Cuaderno de vacaciones de Luis Alberto de Cuenca», *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 2017, 30, pp. 341-364.

TOLKIEN, J. R. R., *On fairy-stories*. Tree and leaf, 956, 1964

TOLKIEN, J. R. R., *Sulle fiabe*, in *Il medioevo fantastico*, Milano, Luni, 1983

TOSI Laura e PETRINA Alessandra, *Dall'ABC a Harry Potter, storia della letteratura inglese per l'infanzia e la gioventù*, Bologna, Bononia University Press, 2011

TOSI Laura, *La Fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*, Venezia, Marsilio 2007

TOSI, Laura, *Raccontare Shakespeare ai bambini. Adattamenti, riscritture, riduzioni dall'800 a oggi*, Milano, Franco Angeli, 2014



VÉLEZ-SAINZ, Julio, «¿DNA o ADN?: contornos anglófonos de Luis Alberto de Cuenca», en «Haré un poema de la pura nada»: la intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca, ed. A. J. Sáez y A. Sánchez Jiménez, Sevilla, Renacimiento, 2019, pp. 389-404.

ZAVALA, L., *Elementos para el análisis de la intertextualidad*. Cuadernos de literatura, 5(10), 26-52, 1999

#### ENTREVISTA:

AYUSO PÉREZ, Antonio, «Luis Alberto de Cuenca, un niño eterno en Neverland», en Rinconete Literatura, 14 diciembre, 2016, en red.

FIDALGO, Álex, «#31: Luis Alberto de Cuenca - Poeta y Peter Pan», en Lo que tú digas, 7 agosto 2019, en red.

#### MATERIAL VIDEOGRÁFICO:

<https://www.youtube.com/watch?list=PLUTo9-5PxijHiodIIBYMFjEAcB6PRK&v=hk4rDquabBI&feature=youtu.be>