

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 66 (2019)

**Heft:** 3: Fascículo español. El título de los poemas en la poesía española contemporánea

**Artikel:** "Hacer versos con todo y sobre todo" : título, transtextualidad e ironía textual en alguons poemas de Luis Alberto de Cuenca

**Autor:** Lanz, Juan José

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-882553>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# «Hacer versos con todo y sobre todo»: Título, transtextualidad e ironía textual en algunos poemas de Luis Alberto de Cuenca<sup>1</sup>

Juan José LANZ  
UPV/EHU

*Abstract:* A lo largo de este artículo se lleva a cabo el estudio de diversos modos de transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca a partir del análisis, desde una perspectiva titulógica, del empleo de algunos títulos contextualizadores de carácter histórico-cultural e intertextual, títulos alusivos y títulos-cita, y el efecto que estos provocan en el proceso de lectura de diversos poemas, estableciendo una serie de condiciones de lectura y actualizando ciertos elementos contextuales en el lector en la construcción de sentido del texto. Se observa también que el estudio desde esta perspectiva confirma la evolución dentro de la poesía del autor hacia ciertas manifestaciones de «ironía intertextual» netamente posmodernas.

*Keywords:* Luis Alberto de Cuenca, Transtextualidad, Titulogía, Ironía intertextual, Poesía, Posmodernidad

En uno de los poemas de su más reciente libro, *Bloc de otoño* (2018: 95-96), titulado «Con todo y sobre todo», Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) escribe unos versos que parecen resumir su poética: «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». «Hacer versos / con todo y sobre todo» parece ser no solo el fin de su poesía última, sino una línea que ha regido su escritura poética durante cerca de cincuenta años, que muestra una voluntad integradora absoluta y la adaptación poética de todo tipo de materiales vitales y culturales. Es precisamente esa integración en sus versos de diversos elementos culturales, con un sentido netamente referencial, lo que ha distinguido una de sus líneas de escritura más características. Atenderemos en las páginas siguientes su poesía desde la perspectiva de la transtextualidad, entendida esta por Gérard Genette como «trascendencia textual del texto», como «todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette 1989: 9-10) y que agrupa varios tipos de relaciones: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Y lo haremos especialmente prestando atención a los elementos paratextuales (Genette 2001), centrándonos en la relación que se

<sup>1</sup> Este trabajo se integra dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-79082-P del MINECO.

establece entre el texto poético y un tipo de instancia titular concreto: los títulos contextualizadores y alusivos histórico-culturales, los títulos-cita y aquellos títulos que, de una forma u otra, materialicen alguna forma de relación intertextual. En muchos casos, tal como se verá, esos elementos van a mostrar un marcado sentido irónico, en diversos grados.

La poesía de Luis Alberto de Cuenca muestra múltiples ejemplos de diferentes prácticas transtextuales o intertextuales, desde la mera traducción, como transposición textual no-paródica, o la variación (recuérdese la sección de «Variaciones» en *El hacha y la rosa* [1993] o el conjunto de variaciones sobre temas de autores clásicos incluido en la sección «*Panta rei*» de *Bloc de otoño* [2018]), hasta la falsa traducción (como en el caso de «A. Persi Flacci Choliambi», en *Scholia* [1978], y «Optimismo», en *La caja de plata* [1985]), a partir de un juego con hipotextos ficticios o pseudohipotextos (Genette 1989: 477-478), pasando por trasformaciones fundamentalmente formales («Religión y poesía», en *Por fuertes y fronteras* [1996]), la transdiegetización (Genette 1989: 375-378) («*Gudrúnarkvida*», en *El otro sueño* [1987], «*Collige, virgo, rosas*», en *Por fuertes y fronteras* [1996]), la transmotivación («*Amour fou*», en *La caja de plata* [1985], o «La Cenicienta», en *Por fuertes y fronteras* [1996]), el travestimiento burlesco («*Teichoscopia*», en *El hacha y la rosa* [1993]), la trasposición diegética de *topoi* literarios (el caso del *Vbi sunt?*), el pastiche, la imitación satírica, etc. (Lanz 1998: 136-167; Letrán 2005: 91-172; Lanz 2011: 115-147; Lanz 2018: 67-103). Un rasgo característico del juego intertextual en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es el aprovechamiento de ciertos recursos transtextuales que se vinculan con la transformación lúdica o la parodia, el travestimiento burlesco o la imitación satírica (Genette 1989: 33-34, 75 y 494). Estas formas pueden incluirse dentro de lo que Umberto Eco definió como *ironía intertextual*, y que caracteriza, sin duda, la radical posmodernidad de la poesía luisalbertiana.

En una conferencia pronunciada en 1999, el erudito italiano (Eco 2005: 223-246) habló de «Ironía intertextual y niveles de lectura», para formular una distinción entre dos modos de escritura y referencialidad. Para Eco debe diferenciarse entre el *double coding* y la ironía intertextual, características ambas de la literatura moderna y posmoderna; mientras que en el primer caso los textos pueden estar saturados de citas que remiten a su carácter elitista, en el segundo caso la referencialidad intertextual, fundiendo dialógicamente elementos procedentes de alta y baja cultura en muchos casos, pone en juego la posibilidad de una doble lectura, quizás no accesible a todos los lectores, pero cómplice para aquellos que captan el guiño culto y su desplazamiento significativo en el texto, a los que invita a participar en el diálogo ininterrumpido que se desarrolla entre textos. Así, el texto puede leerse de manera ingenua, sin captar las remisiones intertextuales, o de un modo consciente de dichas remisiones o de que es preciso tener en cuenta

su búsqueda; el lector informado *caza* la referencia y comprende el sentido irónico del texto, aquel lector que no actualiza las referencias culturales, tiene acceso a otro nivel de lectura. Por su parte, Pavao Pavlicic (2006: 87-113), en un sentido semejante al de Eco, establecía una radical diferencia entre el empleo de la intertextualidad moderna y la posmoderna. Si la modernidad ve en la intertextualidad el modo de añadir nuevos significados a un nuevo texto, el objetivo de la intertextualidad posmoderna es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes; la novedad radica, pues, en establecer nuevas relaciones con el pasado. La intertextualidad moderna es cerrada, llama la atención del lector sobre el acto intertextual apuntándole el sentido de este; la intertextualidad posmoderna, en cambio, es abierta (*rizomática*, recordará Eco) y muchas veces implícita, no-marcada, de modo que el texto se presenta accesible a la lectura dependiendo de la competencia del lector.

Un caso especial en el juego transtextual en la poesía de Luis Alberto de Cuenca es el que se da cuando el referente cultural, el intertexto, aparece al frente del texto, más allá de otras plasmaciones paratextuales, en el título del libro, de una sección de este o de un poema (Martínez Fernández 2001: 136-140). La moderna titulología (*vid. Duchet 1973: 49-73; Levin 1977: xxiii-xxxvi; Levenston 1978: 63-78; Hoek 1981; Levinson 1985: 29-39; Ferry 1996; Petersen 2006: 29-43; Maiorino, 2008*), surgida a comienzos de los años setenta, y que puede considerarse como una parte de la paratextualidad (Genette 2001), se ha ocupado principalmente del estudio y tipologización de los títulos, del análisis de sus componentes, de su funcionalidad pragmática y también del efecto que producen en el texto en el proceso de lectura (Besa Camprubí 2002; Lanz en prensa); el título genera significaciones que producen efectos de lectura (Roy 2008: 55). La diferencia fundamental entre un título-cita<sup>2</sup>, un título intertextual alusivo, y una simple referencia intertextual en cualquier otro lugar del texto es que el título-cita sobrecodifica (*overcodes*) el texto completo, planteando no solo la reproducción de información de textos precedentes, sino también un conflicto de sistemas que implican distinto capital social y cultural (Karrer 1991: 122-134). A diferencia de la referencia interna en el texto, el título-cita, el título-intertextual, conlleva un proceso de jerarquización que se impone a todo el texto que abarca, en el juego de codificación/decodificación, creando una serie de restricciones sistemáticas

<sup>2</sup> «Título-cita» (Genette, 2001: 82) es un término restrictivo con el que en este texto se pretende abarcar un concepto mucho más amplio: el de los títulos alusivos o contextualizadores (Levin, 1977: xxxiii. Levinson, 1985: 37. Besa, 2002: 289-290) con referencias intertextuales o culturales (Lahlou, 1989: 7. Karrer, 1991: 122-134), sean estas irónico-paródicas o no. Desde un punto de vista formal, habría que distinguir dentro de este grupo varios tipos de títulos: los títulos-cita propiamente dichos, los títulos alusivos con referencia intertextual y los títulos con referencia cultural, impliquen estos elementos meramente contextualizadores o simplemente alusivos.

en una dimensión sintagmática, mientras apunta a una serie de sobredeterminaciones en una dimensión paradigmática. Buena parte de estos títulos intertextuales, que van en muchos casos más allá del mero título-cita, caben dentro de lo que la titulogía ha denominado como *títulos contextualizadores* (Besa 2002: 287-288), aquellos que proveen un contexto para el texto que puede ser relevante o circunstancializador, o bien *títulos alusivos* (Levin 1977: xxxiii; Levinson 1985: 37), que actualizan un contexto cultural muy preciso. En todo caso, este tipo de títulos proponen al lector un juego o un desafío en relación con el campo literario y apelan en muchas ocasiones a una referencia supuestamente conocida por el lector (hay implícitamente un proceso de construcción del *lector modelo* [Eco 1993: 73-95]), una competencia que excede el conocimiento lingüístico, cuyo reconocimiento implica ya un primer acto interpretativo (Roy 2008: 47-56).

En estos casos, el título del texto funciona como un modo de contextualización del poema, estableciendo una relación unas veces metafórica y otras metonímica con el conjunto del texto, en una práctica característica de buena parte de la archiestética novísima en un primer momento de su formulación. Es lo que ocurre, por ejemplo, con títulos como «Presencia de Aelis, celebrada por François Villon» o «A Donatien Alphonse François, Conde de Sade, llamado *Marqués de Sade*», en *Los retratos* (1971), o en «Angélica en la Isla del Llanto», «Roland ofrece a Aude, y no a Durendal, como homenaje el último de sus pensamientos», «Pasión, muerte y resurrección de Propercio de Asís», «El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie», «Reflexiones de Helvio Macro ante el cadáver crucificado de su esclava Aglaya (71 a. C.)», «Alí Kan atraviesa los muros del misterio», entre otros textos de *Elsinore* (1972), o en «Rumbo a Londres, el Conde Drácula resucita un pasado sentimental», «Tres momentos de la vida de Nino, príncipe de Asiria» o «Alicia Liddell abandona el País de las Maravillas para contraer matrimonio», de *Scholia* (1978), etc. En muchos de estos casos, el poema desarrolla un *monólogo dramático* al que el título sirve de pórtico o de escenario, o se construye en torno a un *correlato objetivo*, en el sentido que lo estableció T. S. Eliot (Eliot 1941: 141-146), como la selección de un objeto, una situación o un acontecimiento histórico o un personaje que se emplean como fórmulas para expresar la emoción particular del autor. El *monólogo dramático* se produce en aquellos textos líricos en los que el hablante parece ser otro diferente del poeta (Langbaum 1985: 75), y puede entenderse como el correlato de un personaje histórico, cultural o legendario en un momento crucial de su vida y sobre cuyo contexto se proyecta el presente, que bien habla en primera persona, en un procedimiento de *sustitución*, o bien se establece como un personaje histórico analógico (Carnero 1990: II-23), en un procedimiento de *objetivación narrado* en tercera persona (Pérez Bowie 1998: 593-608; Pérez Parejo 2007: 157). En cualquier caso, en este tipo de poemas el título, que

habitualmente es de carácter *contextualizador*, describiendo una *situación concreta*, es uno más de los procedimientos metaficcionales empleados por el poema; funciona, de hecho, como la principal instancia metaficcional que nos indica la distancia entre enunciador real y ficticio.

Un caso especial en la titulogía dentro de la categoría de los títulos contextualizadores de referencia histórico-cultural, es el de los títulos-cita propiamente dichos, aquellos títulos que introducen dispositivos intertextuales, bien convirtiéndose en citas textuales directas o bien mediante una deformación que puede adquirir un carácter paródico en algunos casos (Martínez Fernández 2001: 136-140). En algunos casos, el título-cita adquirirá un sentido irónico, que emparenta con la ironía intertextual. Gérard Genette (2001: 80) señalaba las capacidades connotativas de la titulación y subrayaba los valores connotativos de títulos con «efectos culturales» como los títulos-cita, los títulos-pastiche o los títulos-paródicos. Jerrold Levinson (1985: 37), por su parte, reservaba el rótulo de *alusivos* para aquellos títulos que se refieren indirectamente a otros trabajos, otros artistas, hechos históricos, etc. y sirven para conectar una obra con ciertas cosas fuera de ella. También Naguib Lahlou (1989: 7) planteaba la existencia de un grupo de obras que tomaban sus títulos de referencias a otros textos o a obras plásticas o musicales. Levin (1977: xxxiii), por su parte, se refirió ya a los títulos alusivos como un rasgo característico de la literatura del siglo xx, llegando a hablar de *echo-titles*. El título-cita propiamente dicho, como cualquier otro referente intertextual, puede ser marcado o no-marcado, explícito o implícito (Martínez Fernández 2001: 96-102). Lógicamente, si el título-cita no se percibe en el proceso de lectura como tal cita sus efectos pragmáticos quedan anulados, así como la sobre-codificación que de ello se deriva, puesto que el juego transtextual exige un reconocimiento, del que surge precisamente la ironía intertextual, necesita del componente pragmático que conlleva la activación del mecanismo intertextual en la instancia receptora. Cuando el título-cita es explícito se activa ese mecanismo que facilita la complicidad lectora en el juego intertextual, se muestra al lector la referencia y este saborea la ironía del juego de descontextualización y recontextualización de la cita y su efecto en el texto en el proceso de lectura. Algo semejante sucede cuando el título-cita, aunque sea implícito, es reconocido.

«Presencia de Aelis, celebrada por François Villon», el poema que inicia *Los retratos* (1971: 15-16), puede leerse como un monólogo dramático por sustitución, en el que el enunciado se presenta como una reflexión en primera persona atribuible a la voz del personaje histórico elegido (Pérez Bowie 1998: 594) y el título desempeña la función de una enunciación previa que presenta el cuerpo del poema y lo enmarca; el yo poético de la enunciación lírica resulta totalmente inidentificable con el yo del autor, mostrando como sujeto de la enunciación a un personaje histórico a quien aquél cede la voz

para activar el pasado (Pérez Bowie 1992: 94). Se trata, pues, de un poema de personaje histórico analógico, en el que el autor habla de sí mismo por analogía, mediante un personaje interpuesto, un enunciador fingido<sup>3</sup>, que enuncia el texto en primera persona. En este caso, el sujeto poético toma la voz del poeta francés, se enmascara tras el personaje de Villon, para concluir el texto con un verso, ligeramente modificado, de la «Ballade du concours de Blois» (Villon 2004: 324): «mourir de soif auprés de la fontaine». «Aelis au vis cler» será uno de los personajes femeninos de la canción de gesta *Hervis de Metz* (comienzos del siglo XIII) («Fors une fille qui moult eut grant biauté / Aelis l'ont par droit non apelé», vv. 12-13); Aelis es la madre de Hervis, mientras que Biétrix será la esposa del héroe. Es muy probable que Villon tomara la referencia a estos personajes bien directamente de la canción de gesta, bien de alguna de sus formas popularizadas que llegaron hasta el siglo xv llevando la fama de la belleza de estas damas. Después de haber mencionado a dos heroínas épicas, como «La royne blanche» (probablemente Blanca de Castilla) y «Berte au plat pié» (seguramente la madre de Carlomagno) como ejemplo de belleza de las damas de antaño, Villon incluye a «Aliz» («Aelis») y a «Bietrix», como personajes de semejante belleza en su «Ballade des dames du temps jadis» (Villon 2004: 102): «La royne blanche comme liz / Qui chantoit a voix de seraine, / Berte au plat pié, Bietrix, Aliz» (vv. 17-19). De ahí toma la referencia Luis Alberto de Cuenca para evocar un modelo de amada medieval sobre el que proyecta la imagen contemporánea (Letrán 2008: 274-278), apropiándose y actualizando buena parte de la tópica del *fin' amors o amour courtois*<sup>4</sup> en la fusión de deseo erótico y búsqueda espiritual en un misticismo mundano que establece a la mujer como objeto de veneración absoluta y muestra el amor como una relación de vasallaje, cuyos rasgos son obediencia y sumisión: «diosa de taracea posada en el diván caoba de los sueños» (Cuenca 1971: 15). El contraste apunta a un proceso de mitificación del amor contemporáneo, remitido al mundo caballeresco medieval y al *amour courtois*, pero también a la añoranza de una edad mítica, la del mundo y los valores medievales, desde una contemporaneidad que solo puede percibirse en su decadencia. La presencia de Villon, a quien el poeta declarará haber leído «en mi primera adolescencia» (Cuenca 2011: 223), resulta muy significativa en *Los retratos* (1971), otorgando unidad al texto de principio a fin, como un hilo conductor (Suárez Martínez 2015: 11-12): a la cita inicial de la «Ballade des dames du temps jadis» («Mais où sont les

3 El enunciador ficticio es un personaje completamente inventado por el autor; un enunciador fingido es aquel que cuenta con base histórica (Schaeffer 1989: 83).

4 «El amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su desmedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor» (Andrés el Capellán 2006: 29).

neiges d'antan?»), le sigue el primer poema con la referencia al personaje del poema villoniano y la cita final de «Ballade du concours de Blois»; el modelo de la balada villoniana cierra de modo explícito la primera sección del libro con «Balada de la doble muerte», donde no es difícil percibir un cierto eco hernandiano («Quiero ser el cuchillo que corta en dos el pecho...»).

No es extraña la presencia de Villon en el libro, que subraya así su sentido elegíaco, remarcado también por las citas de Ennio y Pound<sup>5</sup>, el que se deriva de la evocación de la amada muerta (Rita Macau/Arit), a cuya memoria está dedicado el texto, ni que precisamente un poemario que evoca constantemente a la amada desaparecida (mencionada directamente en «Apuntes para un posible autorretrato» y recordada en «El poeta a su amada») se abra con una cita suya («Soy lo que no es derrota, ni absoluto, ni salvación, ni vosotros») y con una referencia a la «Ballade des dames de temps jadis», un desarrollo del tópico *Vbi sunt?*, integrando a Rita/Arit en el contexto de aquellas damas de antaño famosas por su belleza que recordaba el poeta francés, inmortalizadas por la poesía. De esa forma, Arit, como la Aelis de Villon, se ha incorporado al orden mítico con su sola mención en el libro, para habitar el mundo de la literatura. Pero, si en un primer momento, el que materializa este poema, la poesía parece que puede salvar el recuerdo de la amada, «Balada de la doble muerte» viene a romper la ilusión salvífica de la poesía para constatar su doble desaparición:

Sobre un lecho de asfalto  
culminaron su esencia,  
cabalgaron horribles e inocentes  
preparando su vientre a las espadas.

(Cuenca 1971: 41)

La constatación de ese fracaso se plasmará en su siguiente libro, *Elsinore* (1972), donde en clave hipogramática trata de recuperarse el nombre de la amada a lo largo del texto, para plasmar su imposibilidad en el poema final «Cerezo»; pero también lipogramáticamente se integra en el mundo

---

<sup>5</sup> La cita de Ennio procede del fragmento 125-126 de *Annales*, que el propio Luis Alberto de Cuenca traduce en la *Antología de la poesía latina*: «Un buitre devoraba a un desdichado en la floresta. / ¡Ay! ¡Qué cruel sepulcro para unos miembros jóvenes!» (Cuenca y Alvar 1990: 14). Tal como indica Luis Miguel Suárez (Suárez Martínez 2010: 63-64), la cita de Ennio ha sido recontextualizada para otorgarle una función simbólica: una *tristis imago* que preludia el contenido sombrío del libro. Significativamente los versos de Pound que encabezan *Los retratos* («Cassandra, your eyes are like tigers, / with no Word written in them») proceden del canto LXXVIII, del poeta norteamericano; Cassandra aparece aquí con todo su halo trágico, dotada con una capacidad adivinatoria fue privada por Apolo del don de la persuasión. Recuérdense las palabras del *Satiricón* con respecto a la Sibila de Cumas que encabezaban *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

del mito (Ponce Cárdenas 2017: 24-34). A Rita estará dedicada la selección de poemas de Luis Alberto de Cuenca en la antología *Espejo del amor y de la muerte* (1971): «En memoria de Arit, muerta para siempre, pero viva en mi voz». Y el personaje de Rita será una constante recurrente a lo largo de toda su poesía (Peña Rodríguez 2016: 16-19).

Pero es en *Elsinore* (1972) donde el correlato objetivo adquiere una dimensión casi absoluta, que viene subrayada en muchos casos desde la instancia titular. Si en *Los retratos* la trágica historia que se evoca, se traslucen a través de los referentes culturales que construye, en *Elsinore*, el relato sentimental se desarrolla a través de una serie de correlatos, de referencias mitológicas y culturales, que trascienden en todo momento la sentimentalidad representada a un plano cultural objetivado, en un inmenso «baile de máscaras», a la búsqueda de «un alto logro de fusión mítica» a que alude el texto de la contraportada del libro, con la voluntad de penetrar en la tradición de los mitos y leyendas para hacer «de su sentir parte ella», renovándola; toda «una melancolía escenográfica», como declarará en «Tristeza verdadera», de su último libro (Cuenca 2018: 110), «*tua tristis imago*» como señalará «Nárutex» en el libro de 1972. Muchos de los títulos de los poemas de *Elsinore* funcionan como títulos-cita o títulos contextualizadores o alusivos, con referentes intertextuales, históricos o culturales, apuntando a la escenificación de la escritura, mediante el monólogo dramático o el correlato objetivo, en que la voz del poeta conforma un yo desplazado.

La *Chanson de Roland*, que, como declarará el poeta años más tarde en *Los caminos de la literatura*, «obró en mí como una especie de manual de autoayuda a lo sublime, cuando no a lo divino» (Cuenca 2015: 56), será la referencia implícita, el hipotexto, de un título intertextual contextualizador como «Roland ofrece a Aude, y no a Durendal, como homenaje el último de sus pensamientos» (Cuenca 1972: 44-45)<sup>6</sup>. Como sabemos por el relato épico, el héroe carolingio a punto de morir en Roncesvalles piensa en su espada, Durendal (vv. 2296-2365), con la que ha conquistado tierras y ganado batallas para Carlomagno, y trata de destruirla para que no caiga en manos paganas («il nen est dreiz que paiens te baillissent», v. 2349). El poema de Luis Alberto de Cuenca, tal como anuncia el título, reescribe el final del texto medieval, desplazando su sentido original en un proceso de transmotivación (Genette 1989: 409 y ss.), y emprende una «desmitificación de la desmitificación» al presentar al héroe derrotado evocando a su amada Aude y no a su espada, Durendal; el final épico del héroe derrotado tras hacer sonar el olímpico no es «el enfebrecido discurso de la espada», sino una des-

<sup>6</sup> El poema, que se incorporará a la edición de 1998 de *Los mundos y los días. Poesía, 1972-1998*, desaparecerá de las ediciones siguientes de 2007 y 2012. El texto se reincorporará con variantes de puntuación a las ediciones de *Elsinore* (2014 y 2017).

pedida melancólica de la amada, enmarcada por las citas de Catulo (5)<sup>7</sup> y el *topoi nox perpetua* retomado en el último verso («Perpetua noche, sola, total noche, fugitiva de ti»), y los versos del «Romance de doña Alda» («En París está doña Alda, la esposa de don Roldán»), y con posible referencia al «Romance del prisionero» («Tu azor conozca en mí al ballestero que lo hiere»). «En él –confesará el poeta años más tarde– me rebelaba ante el incontestable hecho épico de despedirse de la espada antes de morir y no pensar, como las leyes de la *courtoisie* aconsejarían, en la dama de nuestros sueños» (Cuenca 2015: 56). Como hará, por ejemplo, en «Helena: palinodia», de *El hacha y la rosa* (1993), de Cuenca juega aquí con una transposición temática y de motivos, desplazando el sentido del texto original, no solo en un proceso de resemantización, que afecta a la significación misma del hipotexto, sino también en un proceso pragmático, que modifica los acontecimientos y las conductas constitutivas de la acción (Genette 1989: 375-376), en un modo de transformación no lúdica, pero sí irónica, al que apunta desde el título alusivo intertextual, cuyo efecto es evidente en el conjunto del poema. En el juego transtextual que plantea el título contextualizador se produce un desplazamiento radical de los motivos subyacentes en el modelo caballeresco del héroe épico, entregado a la lucha hasta su muerte y evocando sus armas en sus últimos pensamientos, al modelo trovadoresco del *amour courtois*, que evoca en sus últimos pensamientos a la amada distante. La suplantación del culto al héroe épico por el modelo trovadoresco de la *courtoisie*, supone una perspectiva novedosa y, en cierto modo, complementaria de la que ofrecía el cantar de gesta, pero apunta también a otro ideal medieval: el sueño de la heroicidad por amor (Huizinga 1982: 107-118).

En *Scholia* (1978), su tercer libro de poemas, apuntaba el poeta que «glosar es hoy la única actividad creativa que me parece honesta y divertida» (Cuenca 1978: 7); y en el libro, que agrupaba poemas escritos entre mayo de 1972 y septiembre de 1977, entendidos como glosas de otros textos, se incluían algunos títulos contextualizadores relevantes con marcados elementos intertextuales, que plantean una escenificación del texto y una relación metafórica (por sustitución) o metonímica (por contigüidad) entre título y poema<sup>8</sup>. «Rumbo a Londres, el Conde Drácula resucita un pasado sentimental» (Cuenca 1978: 15-16) recrea uno de los personajes literarios y cinematográficos más queridos por Luis Alberto de Cuenca. El *revival* de los clásicos de la literatura de terror era, según el poeta, uno de los rasgos característicos de aquella «generación del lenguaje» de la que él había parti-

7 El poema de Catulo lo traducirá Luis Alberto de Cuenca en la *Antología de la poesía latina* (Cuenca y Alvar 1990: 25).

8 La relación entre título y texto será metafórica cuando el título provea información adicional no explícita dentro del poema; será metonímica cuando el título meramente confirme lo desarrollado en el poema.

cipado (Cuenca 1979-1980: 247), y que le emparentaba, por ejemplo, con Pere Gimferrer, quien había prologado en 1969 una edición de la obra de Stoker en la editorial Táber, como recordará de Cuenca varias veces («Me acuerdo de Bram Stoker», en *El reino blanco* [2010: 112]). Junto a *Drácula*, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, *La muerta enamorada*, de Gautier, el *Vampiro*, de Polidori, y otros textos de vampirismo, como el tratado sobre el tema de Dom Augustin Calmet, van a poblar los textos luisalbertianos; «Príncipes de la noche», en claro homenaje al personaje de la novela de Stoker (de hecho «Príncipe de la noche» era el título de un artículo dedicado a Drácula, recogido en *Baldosas amarillas* [2001]), se titulará una de las secciones de *Cuaderno de vacaciones* (2014); «Mis viajes en el tiempo», «Vampirismo» y «Dulce Carmilla» tratarán el tema en ese libro; Carmilla aparecerá de nuevo en los poemas de *Bloc de otoño* (2018), en la reescritura de un poema catuliano («Variación sobre otro tema de Catulo»)<sup>9</sup>. La ambivalencia de la figura del vampiro (horror y fascinación, erotismo y muerte, etc.) es uno de los elementos que lo hacen atractivo, así como, en su enfrentamiento con el profesor Van Helsing, la actualización del arquetipo de la lucha del Bien contra el Mal (San Jorge y el dragón, etc.) (Cuenca 1976: 108-110). Más allá de que el poema de *Scholia* se inspire directamente en la novela de Bram Stoker o se escribiera «tras haber visto *Drácula*, la bellísima película que Tod Browning realizó sobre la novela de Stoker en 1931, con Bela Lugosi en el papel de vampiro» (Cuenca 1978: 16), como declara el poeta en nota, el texto se presenta, como anuncia su título, como un monólogo dramático por sustitución en que el yo poético aparece con voz impostada cediendo la palabra al vampiro. «Si el vampiro de Murnau [*Nosferatu*] –escribe el poeta en 2014 en un «Prólogo» para una edición ilustrada de la novela– era la repulsiva y animalesca criatura que describiera Stoker, el de Tod Browning es un personaje aristocrático, sugestivo y cortés, [que ejerce] el poder de su *sex-appeal*, que es considerable» (Cuenca 2014: 20). Y es ese erotismo sublimado del vampirismo, recreado en las versiones de Hammer Films, fundido con una cierta evocación necrófila, el que trasciende al poema contemporáneo, que culmina con una marcada nota elegíaca: «lejos de Transilvania, de los ojos / tan suaves, del cabello, de las manos / que tanto amé y que se han ido para siempre». Drácula aparece en el texto de *Scholia* no como la criatura terrorífica que es, como encarnación del Mal, sino como un ser sentimental, como el no-muerto que invoca a la «oscura vida», «enredadera / de destrucción y plenitud», a su amada muerta, perdida para siempre, en un canto de amor, en el que el deseo erótico no se extingue con la desaparición física; lo que, en cierto modo, actualiza, desde

<sup>9</sup> «Me preguntas, Carmilla, cuántos besos / tuyos me saciarán esta noche» (Cuenca 2018: 85), comienza el poema versionando el poema 7, que ya había traducido en la *Antología de la poesía latina* (Cuenca y Alvar 1990: 25), y evocando el modelo de la amada muerta a través de la vampiresa.

otra perspectiva, la inmortalidad del propio personaje y del arquetipo que representa (Letrán 2005: 197-199). En cierto modo, es la pervivencia del deseo más allá de la muerte lo que asegura la inmortalidad del vampiro.

Ahora bien, lo significativo del poema de *Scholia*, desde la perspectiva abordada, es que ni en la novela ni en la película de Browning aparece el personaje recordando su pasado sentimental durante el viaje del *Deméter* a Londres. El viaje del Conde a bordo del *Deméter* desde el puerto de Varna hasta Whitby es narrado en el capítulo séptimo de la novela de Stoker a partir de dos testimonios: un recorte del *Dailygraph*, del 8 de agosto, pegado al diario de Mina Murray, donde se relata la tempestad sufrida esos días y la llegada a Whitby del barco con solo un marinero muerto atado al timón sosteniendo un crucifijo, que se completa con dos notas del diario de Mina; y el diario de a bordo del *Deméter*, que abarca desde el 18 de julio al 4 de agosto, donde se narran los extraños acontecimientos y desapariciones que ocurren a bordo de la nave. Nada en el relato, ni en la adaptación a la pantalla de Tod Browning, indica que, durante el viaje, el Conde, encerrado en una de las cajas embarcadas en la nave, remembre un pasado sentimental. El poema de *Scholia*, por lo tanto, funciona al modo de una *interpolación textual*, es decir, como la inserción de un episodio que no aparece en el texto original, con una transposición tanto semántica como pragmática del sentido general del hipotexto, para invertir el tema de la muerta enamorada, en una transformación de la dualidad Eros/Thanatos que estructura el mito literario: la confesión del no-muerto (Drácula) enamorado de la muerta, que paradójicamente vampiriza a aquel en la permanencia del deseo. La humanización del personaje, su *sentimentalización*, permite la actualización del modelo elegíaco en el texto. A su vez, el poema actualiza dos tópicos clásicos: *nox perpetua* y *navigium amoris*. La *nox perpetua* se transforma ahora en correlato de las tinieblas de la muerte que amparan al Conde, como «príncipe de la noche», «tiniebla en la tiniebla»<sup>10</sup>; pero invierten su sentido cuando las «panoplias / de soledad nocturna» y el «cristal anochecido de abandono» pasan a simbolizar la «oscura vida» del vampiro. Paralelamente el viaje del *Deméter* (no es vana la alusión a la diosa griega de la agricultura que renueva el ciclo de la vida y de la muerte) se resemantiza desde la actualización del tópico *navigium amoris*; la amada se transforma en el barco que navega el mar de la muerte, pero también del amor («el húmedo / contacto de tu quilla con la proa / del mar», «el espolón entre los senos»). El viaje a través de la muerte que simboliza la navegación del *Deméter* en la novela se convierte,

<sup>10</sup> La frase evoca el ritual de enterramiento en la Iglesia Anglicana, tal como lo fija *Book of Common Prayer*: «earth to earth, ashes to ashes, dust to dust; in sure and certain hope of the resurrection to eternal life through our Lord Jesus Christ». Irónicamente la resurrección a la vida eterna es en el poema una resurrección a la muerte eterna, una vida en la permanencia del deseo.

así, en un viaje hacia el amor a través de la muerte, y la tempestad que sufre el navío, aludida indirectamente en el poema («arquitectura / sumergida»), se convierte en «fauce abisal / de mi propio deseo». El título contextualizador del poema funciona, de este modo, como un marco escénico en que se representa el monólogo dramático por sustitución y anuncia los elementos fundamentales para la comprensión de su sentido (Levenston 1978: 63-87): la circunstancia en que acontece la acción («Rumbo a Londres»), el protagonista al que el texto da voz («el Conde Drácula») y el asunto («resucita un pasado sentimental»). En ese contexto, el término «resucita» adquiere un sentido doble: apunta, por un lado, a la evocación del pasado sentimental del Conde; indica, por otro, el intento de recuperación de la amada muerta a través del texto escrito. Ambos objetivos se frustran porque la amada se ha «ido para siempre» y el único testimonio que queda es el dolorido sentir por su ausencia, la elegía que el poema plasma, el naufragio del deseo, como el «heraldo que horad[a] tu silencio».

Muchos de estos títulos referidos empiezan a mostrar el agotamiento de un modelo de título contextualizador, con referencia a una concreta situación histórico-cultural, título-cita o título intertextual, que se había venido generalizando en la joven poesía española a fines de los años sesenta y comienzos de la década siguiente, en una vertiente culturalista de la que había participado Luis Alberto de Cuenca. En 1976, escribe el poeta en *Necesidad del mito* unas palabras que pueden expresar muy bien el cambio que se está operando en su obra, al denunciar el mito de la *vanguardia* en el arte actual: «vivimos dentro de una atmósfera obsesionada por lo novedoso» (Cuenca 1976: III). El retorno a la tradición como vanguardia venía a enfrentarse al modelo de la tradición de la ruptura que había caracterizado a la vanguardia histórica, convertida ahora en academicismo; frente a la idea de la originalidad como novedad, «el arte posmoderno reaviva ese pasado, lo revaloriza, lo comenta y entra en un diálogo con él» (Pavlicic 2006: 90).

Uno de los textos que apunta a un uso paródico / autoparódico del título contextualizador de carácter culturalista, como crítica implícita a su topificación en la poesía inmediatamente precedente y manifestación de la ironía intertextual, es el soneto incluido en la sección final, «La brisa de la calle», de *La caja de plata* (1985: 36-37): «El editor Francisco Arellano, disfrazado de Humphrey Bogart, tranquiliza al poeta en un momento de ansiedad, recordándole un pasaje de Píndaro, *Píticas VIII 96. Soneto*». Tal como recuerda Luis Alberto de Cuenca (2011: 150), Francisco Arellano dirigió a finales de los años setenta la colección «Delirio», «pionera del género *Fantasy* a este lado de los Pirineos». El título del poema se plantea, con un juego hipotextual, como una parodia múltiple en su ironía intertextual: de los títulos contextualizadores culturalistas característicos de una parte de la poesía española de los años sesenta y setenta; como una autoparodia (Genette 1989: 151-156)

de esa misma práctica en los libros precedentes del autor; como homenaje y evocación de los títulos-lemas característicos de algunos poemas del Siglo de Oro («A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre», de Quevedo). El juego (auto)paródico, la ironía intertextual, parte de la suplantación de la situación planteada, que no viene prestigiada ni por el relieve histórico-cultural del personaje escogido (se trata de un amigo del poeta, no de Maquiavelo, Roland, Casanova, Sade, etc.; de hecho, el poema se integra en un tríptico de la amistad junto con «Encuentro del autor con Fernando Arozena» y «La visita de Alberto Porlan», en que amigos reales del poeta se incorporan al ámbito literario con una función salvadora), ni por el prestigio cultural de su correlato objetivo (Bogart es un correlato objetivo reconocible de nuestro imaginario cultural común); tampoco el personaje poético impone un distanciamiento objetivo con un personaje histórico analógico, sino que se autonomina en su función de «poeta» y se presenta en el texto como una primera persona ficticia, imagen del autor implícito, próxima a la imagen del autor real, en una figuración del *yo* próxima a la autoficción. Tan solo el travestimiento de Arellano «disfrazado» de Humphrey Bogart y el recordatorio de la cita de Píndaro mencionada, en una fusión de alta cultura y cultura de masas, ponen el texto en el plano de una comunicación ficticia, en la que el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado fingen coincidir (Lanz 2006: 51-54). De esta manera, la figura del «poeta» de la instancia titular, como tercera persona, se identifica con la primera persona del texto («me encontraba yo anoche», «venía a hablar conmigo», «mi aburrido dolor le interesaba»), y el texto se carga de una *egotividad* fingida (Levin 1986: 113; Pérez Bowie 1992: 99), pues el desplazamiento del *yo* viene implícito en el travestimiento de Arellano en Bogart. La primera persona del texto poético se identifica, así, con una figuración del «poeta» del título, quien se expresa a modo de confesión ante el lector figurado, con lo que se potencia la posibilidad de autoidentificación característica de la lírica. El juego de figuración autoficcional funciona, así, en dos planos distintos en el poema: mediante la ficcionalización de un personaje del ámbito cotidiano del autor real, mediante la figuración del *yo* en tercera persona (el «poeta»). La presencia de la figura del «poeta» como personaje de ficción (ficción autobiográfica o autoficción), como figuración del autor, queda explícita desde el título contextualizador, que funciona como «marco» del desarrollo textual. Es precisamente en esa dimensión ficcional que ambos personajes cobran (Arellano como Bogart, el *yo* como poeta) donde puede darse el encuentro, que adquiere la dimensión de una parodia mitológica (una especie de travestimiento burlesco [Genette 1989: 494]), dentro de ese juego de ironía intertextual apuntado. La evocación de Bogart a través de Arellano («surgió una gabardina / y los ojos de un tipo con sombrero») remite el texto al ámbito referencial no solo de las películas

protagonizadas por aquel (*El halcón maltés*, *Casablanca* o *El sueño eterno*), que lo transforman en un mito moderno, sino también al juego paródico de ese mundo cinematográfico en el film protagonizado por Woody Allen *Sueños de un seductor* (*Play it Again, Sam*, 1972) (Dadson 2005: 130), donde un personaje disfrazado de Bogart aparece en los momentos culminantes del film para aconsejar y confortar al protagonista. El juego de espejos resulta completo y, si el personaje poético del editor amigo se traviste con diversos ropajes, que lo transfieren a una categoría mítica, también habla con palabras que le son ajena, con una trascendencia absoluta frente a la banal preocupación del poeta; es así como adquiere pleno sentido la cita del verso de Píndaro, que ubica a los protagonistas poéticos (Paco Arellano, Humphrey Bogart y el poeta) en el mismo plano de existencia (de ficción): «Somos el sueño de una sombra». El consuelo que el verso de Píndaro ofrece en boca de Arellano-Bogart, frente a «mi ruina» y «mi aburrido dolor», es tan solo aparente, pues la tranquilidad que aporta al poeta tiene como contrapartida la aceptación de su pérdida de sustancia real, su transformación en mero «sueño de una sombra». La identidad de los dos personajes, anunciada en el título, solo se confirma en los últimos versos del soneto remarcada por el isocolon: «Y era Bogart, y me amaba; / y era Paco Arellano, y me quería». En ese juego de espejos que teje el título y el texto, solo la cita de las *Píticas* parece compartir el mundo referencial de la alta cultura (Píndaro), la mitología de los *mass-media* (Bogart) y el referente real incorporado al texto (Arellano, yo/«poeta»), y su constatación como «sombras», como mera escritura.

Un título como «El franciscano Odorico da Pordenone llega a Zaitón en 1325 y come pasta por primera vez en casa de una dama armenia, rica y devota», en *La vida en llamas* (2006: 15-16), podría evocar el modelo de título contextualizador histórico-cultural característico de algunos de los textos de *Los retratos* o *Elsinore*: enunciador  *fingido* y situación referencial precisa tanto espacio-temporalmente como actancialmente. Sin embargo, la aparente trivialidad del hecho descrito («come pasta por primera vez») amplificada por su ubicación en la instancia titular y por el contexto de referencia histórico que esta expone como marco, parece apuntar a un cierto tono (auto)paródico que vendría a confirmarse con el desdoblamiento del enunciador y el anacronismo intencionado que presentan los primeros versos: «Heme aquí enfrente de Formosa, que todavía no se llama así, / porque los portugueses no le han puesto aún ese nombre». Luis Alberto de Cuenca había dedicado un artículo al franciscano en 1980, recogido posteriormente en *El héroe y sus máscaras* (1991): «Un franciscano en Oriente: Odorico da Pordenone» (Cuenca 1991: 182-190). El poema, que muestra un proceso de transposición formal versificada (Genette 1989: 263 y 270-271) de algunos detalles relatados en el artículo, se presenta como un monólogo dramático por sustitución (pero, ¿quién habla en la anacronía?), en el que el título contextualizador sirve de

marco escénico a la figura que toma voz en primera persona en el poema, con una egotividad ajena. Quien habla en la ficción textual (enunciador *figurado*) es efectivamente el misionero franciscano Odorico da Pordenone, que inició sus viajes por Oriente a comienzos del siglo XIV y cuyos escritos (*Itinerarium*, existe una versión castellana del siglo XV: *Libro llamado Ultramarino*), algo posteriores a los de Marco Polo, ofrecen una relación muchas veces fantástica de costumbres y personas de aquellas tierras; se trata, en palabras del autor contemporáneo, de «uno de los poemas viajeros más apasionantes que conozco». El poema se centra en uno de los episodios más significativos del viaje de Odorico, tal como relata el artículo y el poema: la huida de la India, llevándose consigo «las reliquias de cuatro franciscanos, muertos en Tana, cerca de Bombay» y la llegada a la ciudad de Zaitón, en Catay. Tanto el artículo como el poema refieren elementos comunes: la fundación de dos conventos por Juan de Monte Corvino, arzobispo de Pekín, en uno de los cuales se hospedará el viajero («Aquí mi superior, Juan de Monte Corvino, / fundó hace quince años dos conventos de nuestra orden»), la comparación de Zaitón «tan grande como dos o tres Bolonias (por lo menos)» (Zaitón «le pareció tan grande como dos Bolonias»<sup>11</sup>, recuerda el artículo) y la referencia a la «dama armenia rica y devota, / que ha construido aquí una espaciosa y bella catedral» (el poema transcribe de modo casi literal el texto del artículo). Lo significativo del tratamiento textual es lo anecdótico del relato, que desplaza un acontecimiento fundamental en el viaje, como es dar al eterno descanso las reliquias de los cuatro franciscanos, por algo aparentemente trivial, pero que resultará de enorme trascendencia para la cultura gastronómica occidental: el descubrimiento de la «pasta», «unas finas hebras nadando en el sabroso mar de un caldo oscuro y humeante». Nada de esto se menciona, en cambio, en la reseña histórica que había escrito el poeta en 1980, aunque allí se hable de los «suntuosos y humeantes banquetes» de los sacerdotes paganos referidos por Odorico, ni en el texto del franciscano; por lo que el texto poético, en ese juego de ironía intertextual, funciona al modo de una *interpolación*, ya anunciada desde el título, en la que se inserta un episodio que no aparece en el hipotexto.

Al conocido soneto de Cecco Angiolieri «S'i' fosse foco arderei'l mondo» ya le había dedicado Luis Alberto de Cuenca un artículo en 1996 (Cuenca 1999: 165-166), en el que alababa al poeta sienés de finales del siglo XIII por «el humor ácido» que destila ese soneto. En *Cuaderno de vacaciones* (2014: 128) se

---

<sup>11</sup> En otras versiones, se dice que Zaitón era como dos veces Roma. Véase *Les voyages en Asie au XIV siècle du bienheureux frère Odoric de Pordenone, religieux de Saint-François*, ed. Henri Cordier, Paris, Ernest Leroux, 1841, p. 264. El episodio de Zaitón se narra en el cap. XXI, de esta versión francesa (pp. 264-268). La referencia a la rica dama armenia que mandó construir la catedral no la da Odorico, sino de André de Pérouse, obispo de Zaitón en 1322 (véanse pp. 281-282).

incluye un «Soneto amoroso con estrambote, enmendando la plana a Cecco Angiolieri», construido, como indica el título, como un *contrafactum* del soneto italiano, del que toma su modelo estructural y su desarrollo formal y temático para invertir su sentido. Si el soneto de Angiolieri se plantea como un desengaño del mundo y una crítica contra quienes lo gobiernan, que «desestimaron *ab initio* su candidatura al amor y lo empujaron al abismo», lo que conlleva también una concepción del amor inversa a la formalizada en la mujer redentora del *Dolce Stil Novo*, el poema contemporáneo se establece, por el contrario, como un canto de amor absoluto:

Si fuese Luis Alberto, que lo soy,  
serías para mí la noche, el día,  
el mañana, el ayer, el siempre, el  
hoy.

El texto moderno se construye, así, como una *refutación* del soneto italiano («enmendando la plana»), que conlleva una cierta *desvalorización* de los argumentos y motivos expuestos en el hipotexto (Genette 1989: 444 y ss.), sin que ello implique un rechazo del autor, pues como confesará el poeta en otro lugar: «Adoro a Cecco» (Cuenca 2011: 195).

Como se ha apuntado anteriormente, un caso especial en la titulología dentro de los textos contextualizadores con referencias intertextuales es el de los títulos-cita propiamente dichos, es decir, aquellos títulos que introducen dispositivos intertextuales, mediante citas textuales directas o deformadas, explícitas o implícitas, con voluntad paródica o sin ella. En algunos casos, el título-cita funciona guiando el sentido de la interpretación del poema o bien presentándose como una lectura del hipotexto aludido, con una clara función proleptica. En «El Puente de la Espada», el epígrafe primero de *La caja de plata* (1985), que alude a uno de los episodios de *El caballero de la carreta* (II77-II81), de Chrétien de Troyes, el referente implícito de la *Materia de Bretaña* apunta a una lectura mitificante de los textos incluidos en esta sección del libro, a la vez que otorga un correlato cultural y un sistema referencial secundario. El ideal caballeresco se funde así con el tema amoroso; la ascensión de la búsqueda, con la pasión que quebranta las fronteras sociales; la aventura de la búsqueda mística, con la constatación de la disgregación; la heroicidad por amor, con el retorno al claustro materno; el esteticismo, con la ética, etc. Con el título-(auto)cita «El Puente de la Espada» se incluye un poema en la tercera sección de *Sin miedo ni esperanza* (2002). La referencia al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz en un título-cita como *Por fuertes y fronteras* (1996), por ejemplo, condiciona desde el primer momento la lectura ética y moral del libro en su conjunto, entre ascetismo y lucha (Lanz 2018: 94); el título se convertirá en cita intratextual en «Sobre un verso de Donne»,

de *Bloc de otoño* (2018). *Sin miedo ni esperanza* (2002) retoma «un viejo adagio latino, presente en más de un blasón como leyenda» (*nec metu nec spe*) (7). *El reino blanco* (2010) es otro título-cita que en este caso procede de *Le livre de Monelle* (1894), de Marcel Schwob, dando una clave de lectura fundamental para el conjunto del poemario e incidiendo en la perspectiva indagatoria, cognoscitiva y desveladora de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: la poesía es la llave que abre el reino blanco, pero ella es al mismo tiempo ese reino blanco que se busca.

En muchos casos, los títulos-cita no tienen un sentido paródico ni establecen una relación irónica ni con el referente al que aluden ni con el texto que anuncian, aunque en buena parte de estos se produce alguna transformación intertextual con respecto al referente aludido, ya sea en forma de transmotivación, de transdiegetización, etc. Es lo que sucede, por ejemplo, en «*Love's Labour's Lost*» donde el título-cita shakespeariano se une con la alusión a Paul Éluard y Pablo Neruda en el epígrafe; «South Wabash Avenue» remite a *Scarface* (1932), de Howard Hawks; «*Gudrúnarkvida*» lleva a cabo una trasdiegetización de carácter heterodiegético (Genette 1989: 375 y ss.) del «Primer poema de Gudrun» de la *Edda Mayor*; «La bruja de Madrid» remite a un título de Wenceslao Ayguals de Izco; «*Collige, virgo, rosas*» es también una trasdiegetización del poema de Ausonio; «Docta ignorancia» remite al título de Nicolás de Cusa; «*Palabras y sangre*» es un libro de relatos de Giovanni Papini; «Solo te llamo para decirte que te quiero» es el título de la canción de Stevie Wonder que se glosa en el poema, etc. En algunos casos, una ligera variación en el título apunta a su carácter paródico subrayando la ironía intertextual, como en «La loca del pelo rojo», que alude irónicamente al título español de la película que Vincente Minelli dirigió en 1956 sobre la vida de Vincent Van Gogh, encarnado por Kirk Douglas: *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*). En otros casos, los procesos de transdiegetización apuntan a una dimensión paródica en la relación entre título-cita y texto poético, como sucede, por ejemplo, con los títulos que remiten a relatos infantiles, como «La Cenicienta», donde el motivo del cuento se recontextualiza a través de la referencia al cine negro. Hay casos en que el título-cita resulta más difuso en la referencia y consecuentemente en su relación con el texto, como es el caso de «Noche de ronda», que puede remitir al bolero de Agustín Lara o al cuadro homónimo de Rembrandt. En muchos textos, el título-cita funciona como un sintagma lexicalizado («Sobre héroes y tumbas», «Donde habite el olvido», «El tercer hombre», «Canción de cuna», «Cuanto sé de mí», «Sed de mal», etc.) y el cuerpo textual rompe el horizonte de expectativas del lector más o menos culto. En todo caso, el título-cita es siempre un homenaje, a una obra, a un autor, a un libro, a una canción, etc. que trata de evocar una memoria cultural común, pero también una memoria sentimental más o menos compartida: «*La Belle Dame sans Merci*», «El diablo enamorado», «La

muerta enamorada», «*El almendro y la espada*» y «*Cui-Ping-Sing*», «*Homo homini lupus*», «Están clavadas dos cruces», «*Et patuit incessu dea*», «*Le jour sort de la nuit comme d'une victoire*», etc.

Un caso especial en la transtextualidad es el título-autocita, en el que la instancia titular del poema remite a un verso del propio poeta o a un título anterior, y que ha de verse en algún caso como un proceso autoparódico, dentro de la ironía intertextual, pero en todo caso como el resultado de la memoria de la propia escritura, como un proceso de intertextualidad interna o intratextualidad, que puede llevar a la cita, a la alusión o a la mera reescritura (Martínez Fernández 2001: 81-82). El epígrafe «La otra noche, después de la Movida», en *Cuaderno de vacaciones* (2014) y el poema homónimo en esa sección, reescriben el primer verso de «Soneto del amor de oscuro», de *El otro sueño* (1987); el poema «La brisa de la calle», en esa misma sección, remite al título del tercer epígrafe de *La caja de plata* (1985); «Caperucita feroz» es el título de una de las canciones de la *Orquesta Mondragón* a las que el poeta puso letra; «La visita II», en *Bloc de otoño* (2018), remite a «La visita», de *El hacha y la rosa* (1993), etc.

A lo largo de las páginas precedentes se ha analizado el empleo de algunos títulos contextualizadores de carácter histórico-cultural e intertextual, títulos alusivos y títulos-cita en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, y el efecto que estos provocan en el proceso de lectura del texto poético, teniendo en cuenta los instrumentos metodológicos que aporta la moderna titulología y los caminos abiertos por los estudios sobre la transtextualidad. El estudio de este tipo de títulos muestra la necesidad de actualizar en el proceso de lectura una serie de competencias de carácter cultural y contextual que excede los conocimientos lingüísticos y que apunta a efectos pragmáticos. Entre otros elementos, es evidente que este tipo de títulos, y el efecto que produce en el texto poético en la lectura, propone al lector un juego o un desafío en relación con el campo literario y apela a un *lector modelo* concreto, aquel que es capaz de reconocer el hipotexto aludido o el contexto referencial que enmarca el texto, y que, por lo tanto, entra en el juego transtextual al comprender el diálogo textual que establece el poema.

Asimismo se ha mostrado una amplia tipología en este tipo de títulos en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: títulos-cita propiamente dichos, títulos alusivos con referencia intertextual, títulos con referencia cultural, impliquen estos elementos meramente contextualizadores o simplemente alusivos a un referente histórico-cultural, títulos-autocita y variaciones especificadas desde el título. Estos modelos titulares, y su efecto en el poema, pueden adquirir o no un carácter paródico, bien a través de algún tipo de cambio o deformación en la instancia titular, bien en la relación que esta establece con el texto poético; a su vez, pueden mostrarse de modo explícito, haciendo evidente su presencia e incitando al lector a su reconocimiento, o

de modo implícito, sin que el lector se sienta apelado, aunque pueda llegar a percibir la referencia intertextual, estableciendo una complicidad con el texto; pueden, por último, remitir a un enunciador y a un contexto fingido o a uno (pseudo)ficticio. Los títulos-cita confirman la doble función de toda instancia titular: referencial y contextualizadora.

La importancia de los títulos-cita radica en que sobrecodifica el texto completo e implica no solo la reproducción de información de textos precedentes, sino también un conflicto de sistemas y campos culturales. El título posee, por lo tanto, una relevancia pragmática absoluta desde el momento en que se coloca al frente del texto. En este sentido, el título-cita, como todo título, en cuanto instancia liminar del poema, realiza la función de marco: no solo delimita el contorno del texto al que pertenece y revierte en la unicidad de la obra, sino que también opera como una señal que indica al lector un espacio diferente al que se le invita a entrar. Su especial carácter transtextual le permite remitir o aludir a un contexto referencial que actualiza, con el que se integra en una unidad macrotextual superior. Esa función de marco especial de referencia permite que el poema pueda desarrollarse como un *monólogo dramático*, por objetivación o por sustitución, al que el título contextualizador histórico-cultural sirve de pórtico o de escenario, o bien se construya en torno a un *correlato objetivo*, designado por la instancia titular. En estos casos, el enunciador poético, tal como se anuncia desde muchos de estos títulos, se va a manifestar en el poema como un *yo desplazado*, como una primera persona ajena.

El estudio de los títulos-cita y su efecto en el poema ha permitido acceder al estudio de la transtextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca desde una perspectiva diferente, que parte precisamente de las condiciones y elementos contextuales que actualiza la instancia titular y las repercusiones que tiene en el lector en la construcción de sentido del texto. El estudio de las relaciones y efectos entre el título-cita y el texto poético ha permitido observar distintas modalidades de transtextualidad, partiendo de las instancias titulares. La intención ha sido mostrar en los casos analizados los efectos de sentido en el proceso de lectura que la relación entre título y texto presenta, las condiciones y expectativas de lectura que activa este tipo de títulos y su confirmación o no en el texto poético.

Una de las conclusiones que se derivan de este estudio es confirmar un proceso evolutivo dentro de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, estudiado también desde otras perspectivas, desde lo que puede denominarse como «saturación culturalista» de sus primeros textos hacia la construcción de una «ironía intertextual», en el sentido que le otorga Umberto Eco, que apunta a una evolución de modelos modernistas hacia formas netamente posmodernas en la práctica intertextual. El culturalismo, como muestra el juego intertextual de los títulos-cita y su efecto en el poema, no desaparece

en absoluto en su poesía a medida que avanza su obra, sino que se transforma en un juego irónico, que no excluye a aquel lector que no accede a las claves culturales convocadas por el texto, pero que recompensa a aquel que lo hace y capta el guiño cultural invitándole a un diálogo infinito entre textos. La conformación tópica de ciertos modelos titulares histórico-culturales en la archiestética novísima lleva pronto a nuestro poeta a un distanciamiento crítico que, sin renunciar a los referentes culturales implícitos y a una concepción asumida de la escritura poética como *techné* y como glosa, como reescritura, cada vez más distanciada del mito de la originalidad y de la novedad vanguardista y del supuesto confesionalismo romántico, se manifiesta en diversas formas de ironía, siendo una de las más características esa ironía intertextual presente en los títulos-cita, títulos contextualizadores histórico-culturales, y en su relación con el poema, que repercute en una serie de procedimientos metaficcionales. El título-cita en sí o en su relación con el texto poético presenta así un desplazamiento significativo que va a tener como consecuencia primera un proceso de resemantización de los referentes aludidos. La intertextualidad manifiesta en los títulos-cita es entonces la forma primera que tiene un texto de ser literario y de unirse a una tradición cultural que reivindica desde su primera instancia; la forma de establecer nuevas relaciones con el pasado.

## Bibliografía

- Andrés el Capellán (2006), *Libro del amor cortés*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza.
- Besa Camprubí, Josep (2002), *El títol i el text. Una tipologia dels efects del títol en el text en poesia*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Carnero, Guillermo (1990), «Culturalismo y poesía “novísima”. Un poema de Pedro Gimferrer: “Cascabeles”, de *Arde el mar* (1966)» en *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, ed. Biruté Cipljauskaité, Madrid, Orígenes, pp. II-23.
- Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro* (2003), ed. Martín de Riquer, Barcelona, El Acantilado.
- Chrétien de Troyes (1979), *El Caballero de la Carreta*, ed. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Barcelona, Labor, (reed.: Madrid, Alianza, 1983).
- Cuenca, Luis Alberto de (1971), *Los retratos*, Madrid, Azur (reediciones: pról. Luis Miguel Suárez Martínez, Madrid, Huerga & Fierro, 2009 y pról. Luis Miguel Suárez Martínez, Madrid, Reino de Cordelia, 2015).
- . (1972), *Elsinore*, Madrid, Azur (reedición: Santander, Los Libros del Aire, 2014. *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, 2017).

- . (1978), *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta (2<sup>a</sup> ed., Madrid, Nausícaa, 2008).
- . (1978), *Scholia*, Barcelona, Antoni Bosch.
- . (1991), «Un franciscano en Oriente: Odorico da Pordenone», *Historia 16*, 47 (marzo de 1980), pp. 19-26, recogido en *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori, pp. 182-190.
- . (1979-1980), «La generación del lenguaje», *Poesía*, 5-6, pp. 245-251.
- . (1985), *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento (ed. Javier Letrán, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003).
- . (1987), *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento.
- . (1990), *Poesía, 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento.
- . (1991), *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- . (1993), *El hacha y la rosa*, Sevilla, Renacimiento.
- . (1996) *Por fuertes y fronteras*, Madrid, Visor (edición ampliada: San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2002).
- . (1999), *Señales de humo*, Valencia, Pre-Textos.
- . (2002), *Sin miedo ni esperanza*, Madrid, Visor.
- . (2006), *La vida en llamas*, Madrid, Visor.
- . (2010), *El reino blanco*, Madrid, Visor.
- . (2011), *Libros contra el aburrimiento* (ed. Luis Miguel Suárez), Madrid, Reino de Cordelia.
- . (2012), *Los mundos y los días. (Poesía 1970-2005)*, 4<sup>a</sup> ed. corregida y ampliada, Madrid, Visor Libros.
- . (2014), *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.
- . (2014), «Prólogo», Stoker, Bram, *Drácula*, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-21.
- . (2015), *Los caminos de la literatura*, Madrid, Rialp.
- . (2018), *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
- Cuenca, Luis Alberto de y Alvar, Antonio (1981), *Antología de la poesía latina*, Madrid, Alianza (3<sup>a</sup> ed. 1990).
- Dadson, Trevor J. (2005), «*Breve esplendor de mal distinta lumbre*: estudios sobre poesía española contemporánea», Sevilla, Renacimiento.
- Duchet, Claude (1973), «*La Fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque», *Littérature*, 12, pp. 49-73.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- . *Sobre literature* (2005), Barcelona, Random House Mondadori.
- Eliot, T. S. (1941), *Selected Essays*, London, Faber & Faber.
- Ferry, Anne (1996), *The Title to the Poem*, Stanford, Stanford University Press.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- . (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.

- Hervis de Metz (1903), ed. E. Stengel, Dresden, Max Niemayer.
- Hoek, Leo H. (1981), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, The Hague, Paris, New York, Mouton.
- Huizinga, Johan (1982), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- Karrer, Wolfgang (1991), «Titles and Mottoes as Intertextual Devices» en *Intertextuality*, ed. H. F. Plett, Berlin-New York, Walter de Gruyter, pp. 122-34.
- Lahlou, Naguib (1989), «The Poetics of Titles: Further Discriminations» *PALA: The Poetics and Linguistics Association*, 2, pp. 1-18.
- Langbaum, Robert (1985), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Chicago-London, The Chicago University Press.
- Lanz, Juan José (1998), «En la Biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca» en *Ludismo e intertextualidad en la lírica española moderna*, eds. Trevor J. Dadson, y Derek W. Flitter, Birmingham, The University of Birmingham Press, pp. 136-167.
- . (2006), «Introducción» en Cuenca, Luis Alberto de, *Poesía 1979-1996. (La caja de plata. El otro sueño. El hacha y la rosa. Por fuertes y fronteras)*, ed. Juan José Lanz, Madrid, Cátedra, pp. II-141.
- . (2011), «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. Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro, Sevilla, Renacimiento, pp. II5-147.
- . (2018), «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. Adrián J. Sáez, Sevilla, Renacimiento, pp. 67-103.
- . (2019), «En los umbrales del poema: título y paratexto contextual. Algunos casos contemporáneos» en *El título del poema (sus efectos en el texto lírico iberoamericano)*, ed. Itziar López Guil, Berna, Peter Lang, en prensa.
- Letrán, Javier (2005), *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- . (2008), «Introducción» y notas en Cuenca, Luis Alberto de, *Antología poética*, ed. Javier Letrán, Madrid, Castalia.
- Levenston, E. A. (1978), «The significance of the title in lyric poetry», *The Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 6, 1, pp. 63-87.
- Levin, Harry (1977), «The title as a literary genre», *The Modern Language Review*, LXXII, 4, pp. xxiii-xxxvi.
- Levin, Iuri I. (1986), «La lírica desde el punto de vista comunicativo», *Criterios*, 13-20, pp. 101-119.
- Levinson, Jerrold (1985), «Titles», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44, 1, pp. 29-39.

- Maiorino, Giancarlo (2008), *First Pages: A Poetics of Titles*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Ménard, Philippe (1981), «“Berthe au grant pié, Bietris, Alis” ou La résurgence de la culture épique dans la “Ballade des dames du temps jadis”», *Romania*, 405, pp. 114-129.
- Odorico da Pordenone (1841), *Les voyages en Asie au XIV siècle du bienheureux frère Odoric de Pordenone, religieux de Saint-François*, ed. Henri Cordier, París, Ernest Leroux.
- Pavlicic, Pavao (2006), «La intertextualidad moderna y la posmoderna», *Versión* (México), 18, pp. 87-113.
- Peña Rodríguez, Francisco José (2016), «Rita Macau en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Ínsula*, 834, pp. 16-19.
- Pérez Bowie, José Antonio (1992), «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías*, 3, pp. 91-104.
- . (1998), «Lírica y biografía. (Acerca de los poemas con personaje histórico analógico en la lírica española contemporánea)» en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco, eds., *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, pp. 593-608.
- Pérez Parejo, Ramón (2007), *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética. (Generación de los 50 – Novísimos)*, Madrid, Visor.
- Petersen, Greg (2006), «Titles, Labels, Names: A House of Mirrors», *Journal of Aesthetic Education*, 40, 2, pp. 29-43.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2017), «Introducción. Tríptico de tinieblas», en Cuenca, Luis Alberto de, *Elsinore. Scholia. Necrofilia*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-122.
- Roy, Max (2008), «Du titre littéraire et de ses effets de lecture», *Protée*, 36, 3, pp. 47-56.
- Sáez, Adrián J. (ed.) (2018), *Las mañanas triunfantes. Asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil.
- Suárez Martínez, Luis Miguel (2010), *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- . (2015), «Prólogo» en Cuenca, Luis Alberto de, *Los retratos*, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 9-15.
- Villon, François (2004), *Lais, Testament, Poésies diverses. Ballades en jargon*, ed. Jean-Claude Mühlethaler y Eric Hicks, París, Honoré Champion Editeur.