

EL IMAGINARIO INFANTIL EN LA POESÍA PARA NIÑOS ACTUAL: UN ESTUDIO COMPARATIVO

Juan Senís¹

Resumen: Uno de los temas principales de la poesía escrita para niños es el imaginario infantil procedente de los cuentos tradicionales. Son muchos los poemas o incluso los libros de versos para niños que reescriben episodios tomados de ellos o que se desarrollan a partir de sus personajes, ya sea de una manera didáctica, lúdica o lírica. Ahora bien, ¿qué ocurre con esas versiones en verso de los cuentos de siempre? ¿Se trata realmente de poesía o son solo narraciones versificadas con más o menos fortuna? En el presente trabajo trataremos de responder a dicha cuestión a través del análisis de tres obras recientes publicadas en tres países distintos - *Adivina qué cuento soy* (2010, España); *Il était une fois... contes en haïku* (2013, Francia) and *In mezzo alla fiaba* (2015, Italia) - en los que se reescriben los cuentos tradicionales de distintas maneras.

Palabras clave: poesía infantil; reescritura; culturalismo; cuentos.

IMAGERY AND POETRY IN CHILDREN'S LITERATURE

Abstract: One of the main themes in children's poetry is the imagery taken from traditional tales. Many poems and even whole books of poems are focused on characters or situations taken from them, in a re-writing exercise that can be didactic, ludic or lyrical as well. But what happens with this kind of adaptations, these poetic versions of old-time tales? Are they truly poetic texts or are they only narrative texts written in verse in order to attract young readers? The aim of this work is thus to answer this question by analysing three examples of poetry books recently published in three different countries - *Adivina qué cuento soy* (2010, Spain); *Il était une fois... contes en haïku* (2013, France) and *In mezzo alla fiaba* (2015, Italy) - in which traditional fairy tales are rewritten in different ways.

Keywords: children's poetry; rewriting; culturalism; fairy tales.

¹ Universidad de Zaragoza. (jsenis@unizar.es)

CUENTOS SIN CUENTO

t.

Es indudable que lo que se suele llamar con cierta inexactitud cuento - palabra en sí misma polisémica y de difícil concreción - constituye uno de las columnas vertebrales de la Literatura Infantil y Juvenil. No en vano, y decididamente no por casualidad, son muchas las personas que usan *cuento* para referirse a cualquier obra destinada al público infantil (ya se trate un libro-álbum, un libro ilustrado, un libro informativo, un abecedario o incluso un libro de poemas) como una suerte de término genérico o cajón de sastre en el que caben todas aquellas manifestaciones que poseen una serie de rasgos determinados y tienen un lector implícito en principio claro. En todo ello hay algo de verdad y de mentira, como siempre ocurre en estas deformaciones de las manifestaciones artísticas que se corresponden *grosso modo* con el proceso de resignificación que Roland Barthes (1970) atribuye al mito contemporáneo. Por un lado, es cierto que no todas las obras para niños son cuentos populares o tradicionales y que son cada vez los autores de literatura infantil que rehúyen los recursos, temas y esquemas propios de la narrativa popular en sus creaciones de nuevo cuño para primeros y jóvenes lectores. Pero, por otro lado, no se puede ignorar que la influencia del cuento popular en la constitución de lo que hoy llamamos Literatura Infantil y Juvenil resulta insoslayable y funciona a varios niveles, como resaltan diversos autores de varias tradiciones literarias (JAN, 1982; ROSE, 1984; SHAVIT, 1986; REYNOLDS, 1994 y 2011; SORIANO, 1995; BOERO, 1997; SOTOMAYOR, 2003; BOERO y DE LUCA, 2006; NODELMAN, 2008; HUNT, 2013; LLUCH y VALRIU, 2013, et al.). No solo porque muchos de los textos fundamentales de dicho corpus provienen de ese acervo, sino también porque muchos de los recursos literarios propios de la narrativa popular constituyen también una de las bases de lo que podríamos llamar, rescatando el término *repertoire* propuesto por Itamar Even-Zohar (1991), repertorio literario infantil. Es decir, lo que se considera específicamente infantil en el sistema literario al que se da tal denominación.

La influencia de los cuentos tradicionales se ve también en un género en principio tan alejado de ellos como la poesía infantil, uno de cuyos temas principales es ese imaginario procedente de las narraciones tradicionales que ha nutrido y aún nutre la imaginación de los niños. Hay innumerables poemas que se centran en personajes salidos de dicho corpus que ofrecen una nueva versión de esas historias, a veces con fines claramente literarios, a veces con la intención de reescribir la historia en clave más actual, aunque ello se dé con más frecuencia en la narrativa. Incluso hay poemarios enteros donde el autor

reescribe las historias tradicionales cambiando el tono y el enfoque. En este sentido, el gran ejemplo, que debemos mencionar por encima de todo, es *Revolting Rhymes* de Roald Dahl, traducido tan libre como certeramente al español como *Cuentos en versos para niños perversos*, una traslación del universo dahliano, con sus condenas sin paliativos a ciertos personajes y su radiografía implacable de la maldad humana, a los cuentos de toda la vida. Dahl, sin embargo, no ha podido crear escuela. Su mundo es tan personal y radical que cualquiera que fuera a su estela quedaría relegado a la posición de simple epígono imitador, y en otra voz las notas de Dahl sonarían falsas. Las versiones en verso actuales de cuentos de siempre siguen llegando a las librerías, pero van por otros derroteros, en consecuencia.

La finalidad del presente trabajo es analizar tres casos concretos de poemarios actuales, publicados en los últimos diez años, que están centrados en reescribir los cuentos y los personajes que han conformado el imaginario infantil, como punto de partida para un estudio mayor en el que se podrían incluir otras manifestaciones similares. El corpus, pues, está limitado a tres obras, eso sí, con la particularidad de que se corresponden con tres tradiciones lingüísticas y literarias (y, por ende, culturales) distintas aunque próximas. La primera de ellas es *Adivina qué cuento soy*, de Fernando Salinas y Oriol Vidal (2010); el segundo es *Il était une fois... Contes en haïku*, de Angès Domergue y Cécile Hudrisier (2013), perteneciente a una trilogía en la que también se reescriben en forma de haiku los mitos clásicos y las fábulas de La Fontaine; y el último es el italiano *In mezzo alla fiaba*, de Silvia Vecchini y Adrianna Vairo (2015). En los tres casos se trata de obras ilustradas que tienen el mismo tema y que además juegan, cada una a su modo, con un género poético tan literariamente infantil como la adivinanza. El fin de nuestro análisis es determinar si la reescritura de los cuentos que se lleva a cabo en estas obras da como resultado textos realmente poéticos o, por el contrario, se trata solamente de narraciones versificadas de los relatos de siempre. O, dicho de otro modo, si estamos ante obras realmente líricas o ante un uso algo espurio de la poesía, con la rima y el verso como factores de atracción de los lectores infantiles, tal y como ha ocurrido históricamente para exponer contenidos didácticos a través de un caramelo más digerible por ser más dulce (la moraleja, con verso entra, desde luego). Para llevar a cabo dicho análisis y llegar a las conclusiones pertinentes al respecto, seguiremos la siguiente estructura. En el segundo punto expondremos brevemente los rasgos principales de la poesía infantil, haciendo hincapié en aquellos ligados al imaginario infantil y la narratividad, y comentaremos las confluencias temáticas que existen entre los distintos poemarios analizados. Los tres apartados siguientes estarán consagrados al

análisis específico de cada una de las obras, para, en el apartado final, establecer las conclusiones al respecto y las posibles implicaciones de futuro de la investigación.



POESÍA PARA NIÑOS E IMAGINARIO INFANTIL

A pesar de la desatención generalizada por parte de la crítica especializada y de su siempre problemático número de lectores (supuestamente escaso y menguante), la poesía infantil cuenta, si tenemos en cuenta las caracterizaciones de los no muy numerosos autores que le han prestado atención (GARCÍA PADRINO, 1990; PRATS RIPOLL, 1994, 2009; CAMBI, 1996; STYLES, 1996, 2012; BOERO, 1997, 2006; CARMINATI, 2000, 2011; MERLETTI, 2000; SOTOMAYOR, 2000; SLOAN, 2001; PENTEADO MARTHA, 2009; BERNARDI, 2011a, 2011b; MUNITA, 2013; STYLES, 2012; BAJOUR, 2013; LLUCH y VALRIU, 2013; LEPRI, 2015) con una serie de rasgos literarios más o menos estables y reconocibles que, curiosamente, cambian poco de una tradición literaria a otra. Tanto es así, que podría hablarse de un Estilo Poético Internacional o, al menos, occidental, en lo que atañe a la poesía infantil, en el que se observan muchas similitudes en las que inciden una y otra vez los especialistas y que son fácilmente observables a poco que se conozcan un poco las publicaciones recientes.

Desde el punto de vista temático, que es el que más nos interesa en este trabajo por razones obvias, casi todos los autores antes mencionados coinciden en señalar que la poesía escrita expresamente para niños o considerada apta para ellos gira en torno a tres dominios temáticos principales.

Por encima de todo destaca como tema principal la naturaleza, en el que sobresale la corriente animalística, que es por otro lado uno de los grandes temas de todos los géneros de la LIJ. Otro tema fundamental y frecuente de la poesía infantil son los ciclos de la vida del niño y su propia cotidianidad, con sus rituales, rutinas y espacios (el colegio, el patio, las vacaciones de verano). En relación con ello, y dado que la infancia es, asimismo, una época de toma de conciencia de la propia identidad y de autoconocimiento y autodescubrimiento,

también existe una tendencia, quizás no demasiado explotada pero sí presente en obras originales y de indudable calidad, a centrarse en el cuerpo humano, como sucede por ejemplo en *Abecedario del cuerpo imaginado*, de Mar Benegas, o *Zumo de granada y un tictac. Cuerpoemas*, de Juan Kruz Iguerabide.

Finalmente, un tema fundamental de la poesía para niños es el imaginario infantil, en el que destacan sobre todo los libros y poemas que ofrecen una relectura de los cuentos infantiles o las fábulas, en un ejercicio claramente de hipertextualidad (GENETTE, 1987) culturalista que juega con las bases de lo que Mendoza (2011) ha denominado intertexto lector de los niños.

Los temas de la poesía infantil no solo son importantes en lo que respecta al contenido de los libros, sino que marcan también su construcción y la relación que se establece entre los distintos poemas que los conforman. Así, una de las diferencias principales entre los poemarios concebidos para el público infantil y los escritos para adultos es que en estos últimos no suele haber un claro hilo conductor temático o *leit motif* que ligue a todos y cada uno de los poemas que forman parte de ellos. Puede haber, eso sí, un tono común, una actitud o postura de enunciación por parte de la voz poética que el lector avezado reconoce y sabe ver, e incluso puede haber poemarios que sí sigan cierto hilo unitario, pero no es lo más habitual. Sin embargo, en la poesía infantil son raros aquellos poemarios en los cuales los poemas funcionan de manera claramente independiente y no se integran en un esquema temático (o estilístico, a veces, pero eso es más raro) previamente establecido por parte del autor y visible ya en todo el apartado peritextual que rodea a los textos líricos propiamente dichos. Así, los poemas que forman parte de los libros de poesía para niños suelen integrarse dentro de marco temático común que los unifica y que generalmente queda muy claro desde el título, de manera que supone un elemento facilitador de la lectura (MUNITA, 2013: 109) para el receptor infantil. Hay libros, pues, que son una suerte de lista o elenco con una organización muy clara, ya sea en forma de abecedario (*Abezoo, Abecedario del cuerpo imaginado*) o de listas cerradas ligadas a un dominio de la realidad (instrumentos en *Música, Maestro*, de Miquel Descot; los meses del año ligados a la música en *Almanaque musical*, de Antonio Rubio), mientras que otros poemarios se valen de una narración como sutil hilo conductor de los poemas (*El idioma secreto*, de María José Ferrada, *Donde nace la noche*, de Laura Forchetti).

En este sentido, otro de los rasgos destacados de la poesía infantil es sin duda su deuda con el género narrativo, como por otro lado es habitual en toda la literatura infantil. No solo en la poesía, sino también en el teatro (TEJERINA, 1993; MATILLA, 1997). En general, muchos poemas y poemarios completos narran historias en las que podemos encontrar recursos claramente narrativos como la presencia de una voz que más que poética es claramente narradora, unos personajes definidos, un trama reconocible y una ambientación espacio-temporal en que se sitúa la acción. Además, dentro del llamado álbum poético (NEIRA PIÑEIRO, 2012, 2013, 2016, 2018), un género cada vez más en auge editorial, existen una clara tendencia a narrativizar poemas ya publicados anteriormente, pues, al adaptarlos a dicho formato, se dividen sus versos en distintas secuencias y se crea una historia a partir de ellos a través de las ilustraciones.

Sin duda los poetas buscan acercarse al niño lector a través de la interpelación a un intertexto lector que está formado por sus propias referencias literarias y dentro del cual tienen una función determinante los cuentos desde los inicios. Todo esto se lleva a cabo en un doble sentido: desde el punto de vista del imaginario y en lo que respecta a la narración, que es el género con el que el niño está más familiarizado desde pequeño.

Por todo ello, no es extraño que uno de los temas principales de la poesía para niños sea precisamente el imaginario que proviene de los cuentos infantiles tradicionales (por tal entendemos también los de autor con raigambre más o menos tradicional, como los de Perrault, Grimm y Andersen), al que se unen personajes que no provienen de ese acervo pero que han acabado unidos a él en el mundo infantil, como Alicia o Pinocho, por ejemplo.

Así, resulta sin duda interesante comprobar que los tres libros seleccionados hay una coincidencia de poemas dedicados a personajes. Es decir, las referencias que se usan en los tres libros presentan un alto grado de coincidencias.

Hay, por un lado, personajes que aparecen en los tres libros analizados, y que, previsiblemente, corresponden a los cuentos más famosos de la historia de la literatura infantil: Blancanieves, Caperucita Roja, Cenicienta, Hansel y Gretel y La Bella Durmiente del Bosque. Además de ello hay diversos grados de coincidencias en cuanto a las referencias que aparecen en dos de los libros. Entre *In mezzo alla fiaba* y *Il était une fois*, existen tres coincidencias (Rapunzel, La sirenita, Barba Azul); entre *In mezzo alla fiaba* y *Adivina qué cuento soy*,

una (*La princesa y el guisante*); y, entre *Il était une fois* y *Adivina qué cuento soy*, dos (*Pinocho* y *Los tres cerditos*).

t

En suma, viendo las coincidencias se obtiene más o menos una visión completa del imaginario infantil, que estaría formada por los siguientes referentes: *Blancanieves*, *Caperucita Roja*, *Cenicienta*, *Hansel y Gretel* y *La Bella Durmiente del Bosque*, *Rapunzel*, *La sirenita*, *Barba Azul*, *La princesa y el guisante*, *Pinocho* y *Los tres cerditos*. Así, a la hora de escribir poemas para niños sobre el imaginario propiamente literario, las referencias son bastante similares aunque cambie el país, ya que no se escogen los que corresponden a las tradiciones nacionales en el caso de España e Italia (no así en Francia, donde se remite a Perrault, por supuesto). Esto daría para un estudio de largo alcance sobre la construcción del imaginario infantil y la influencia del cine, que sin duda la hay, y de la industria del juguete, pero dicho estudio escapa nuestras intenciones actuales. Estas, como dejábamos claro en el primer apartado del presente trabajo, van por otro lado. Una vez visto, pues, cuál es el imaginario, surge la pregunta: ¿qué se hace con él? ¿Se da un tratamiento poético del mismo o no? Vamos a comprobarlo con el análisis de las distintas propuestas, por orden cronológico.

ADIVINA QUÉ CUENTO SOY

Adivina qué cuento soy es un libro de adivinanzas de Fernando Salinas, con ilustraciones de Oriol Vidal, publicado por *ItsMagical*, el sello editorial perteneciente a la empresa española de producción de juguetes y de materiales lúdicos y didácticos para niños Imaginarium. Estos datos son importantes para calibrar la calidad y el alcance del libro y su valoración como manifestación poética dentro del sistema literario en que se encuadra la poesía infantil, al que haremos referencia más adelante.

Desde el punto de vista peritextual, el volumen tiene un formato de álbum mediano cuadrado (21 x 21), de tapa dura e ilustraciones en color. En la cubierta figura el título en mayúsculas, el nombre del autor y el ilustrador y una ilustración que hace referencia indirecta a lo que el lector podrá encontrar en el interior. Hay una pila de libros sobre la que podemos ver a *Caperucita*, uno de los personajes de los poemas. A la derecha, otro de ellos, el *Gato con Botas*, y a

la izquierda, Sherlock Homes, que no aparece en el libro pero que hace referencia sin duda a las adivinanzas que lo componen, en claro guiño al papel del lector. En la contracubierta, un texto que funciona a modo de instrucciones de uso dirigidas al lector o al mediador: “Entre las páginas de este libro se esconden personajes de cuento. Sigue las pistas, abre bien los ojos y juega descubrirlos”. En la esquina inferior izquierda, una ilustración en la que se ve un castillo (que reaparecerá en la ilustración de Cenicienta) del que sale un personaje indeterminado con los brazos levantados, corriendo y el pelo erizado, en una pose que denota terror. En las guardas anteriores y posteriores hay varios árboles desnudos que aparecen luego en la ilustración correspondiente a Caperucita Roja. Por lo demás, resulta destacable que la portada – en la que figura el título, el nombre de los autores y los ilustradores y, entre medias, varios signos de interrogación – no corresponda a la página impar, como sucede en casi todos los libros, sino a la par. Esto se debe al particular esquema estructural que el libro seguirá a lo largo de todas sus páginas. En la página impar encontramos siempre una adivinanza de cuatro versos en arte menor, junto con una ilustración pequeña y centrada en la página. Dicha ilustración tiene relación doble con el personaje al que se refiere la adivinanza. Por un lado, funciona de pista acerca del personaje, por lo que está directamente conectada con el texto. Por otro lado, es un adelanto de la ilustración que vamos a encontrar a continuación, en la página par, ya que se trata de algún elemento que está contenido en ella. Así, por ejemplo, en la primera página correspondiente a Caperucita Roja encontramos la adivinanza propiamente dicha – “Iba con mi cesta y, / míralo qué majo, / un amable lobo / me recomendó un atajo” – acompañada de una ilustración donde se ve a un lobo asomándose con gesto avieso detrás del tronco de un árbol. Al volver la página, aparece esa misma ilustración a la derecha, en un tamaño ligeramente más grande, y a la izquierda Caperucita Roja paseando con su cesta en la mano y una inconsciente sonrisa iluminado su rostro redondeado.

Este es, pues, el esquema que se repite en las quince adivinanzas que forman el libro. Hay una pista visual que aparece en la página impar que se une a las que deja la propia adivinanza, y así se va orientando al lector hacia la solución, que encontrará en la página par. Dentro de las quince adivinanzas que componen el libro se pueden encontrar algunas variaciones, aunque el tono de los textos es casi siempre humorístico y lúdico, como en el caso de Caperucita Roja. Se ve, por ejemplo, en el poema dedicado al ogro (“Me gustan mucho los niños, / no te lo puedo negar, / al menos un par de ellos / tomo para merendar”), al Flautista de Hamelín (“¡No se pierdan las ofertas / en promoción este mes! / Les limpio el pueblo de ratas / y de niños a la vez”), en el de

Cenicienta (“Esta noche voy a un baile / en un coche monoplaza / que, después de dar las doce, / se convierte en calabaza”) o la Bella Durmiente (“Llevo cien años durmiendo / esperando despertar / con principesco beso... / ¿qué hay para desayunar?”). En todos los casos se juega con el humor y con un claro acercamiento al lector mediante la inclusión de elementos y expresiones contemporáneos en el marco de los cuentos y personajes infantiles en que se basan los poemas. En cuanto a la ilustración que funciona como pista para el lector en la página impar, hay diversas opciones y posibilidades. Siempre se trata de una parte de la ilustración completa que se verá después, pero el adelanto puede ser más o menos sutil. Por ejemplo, en varios casos es una parte del personaje representado (la cara en el ogro, el sombrero en la bruja, la nariz en Pinocho), pero en otros se opta por un elemento más elíptico y por tanto más evocador, como unas notas musicales en el caso del Flautista de Hamelín, el castillo en Cenicienta, la cama en la Bella Durmiente, un naipe en Alicia o un guisante en La Princesa y el guisante. Aun así, la ilustración completa que aparece en la siguiente página es siempre redundante respecto al texto y no prolonga en absoluto su significado. No solo en cuanto al contenido, sino también en el tono, ya que se vale con frecuencia de recursos humorísticos que coinciden con los acentos de los versos. En general, tanto el texto como las ilustraciones resultan muy poco innovadores y evocadores, tal vez porque ambos lenguajes, el verbal y el visual, son planos y nada poéticos, y no se observa en ellos una pretensión de renovar el imaginario de partida más allá de los toques de humor presentes. Sin embargo, por el tipo de editorial donde se ha publicado el volumen (ligada a la empresa de juguetes Imaginarium), quizás se pretenda ofrecer este libro más como un artefacto lúdico que como una obra literaria, y, leído así, *Adivina qué cuento soy* consigue con creces su objetivo.

IL ÉTAIT UNE FOIS... CONTES EN HAÏKU

A diferencia de *Adivina qué cuento soy*, *Il était une fois... Contes en haïku* no propone desde el título al lector un pacto de lectura ligado al desafío que implica toda adivinanza, pero sí lo advierte en el peritexto de la contracubierta: “Vouloir raconter un conte en trois lignes, c’est essayer de mettre un kilo d’oranges dans une toute petite fiole! Un pari un peu four, vingt haïkus illustrés, comme autant de petits mondes merveilleux et énigmatiques qui contiendraient l’essence de chaque conte. A savourer, à deviner...” (las cursivas son nuestras).

Estas palabras finales marcan dicho pacto. Además, en el libro se usa la adivinanza de manera sutil y se utiliza como hilo conductor de manera doble. Por un lado, porque ninguno de los haikus que componen la obra llevan título, y hay que acudir al índice final para que el lector pueda saber a qué cuento hacen referencia. Y, por otro lado, porque las ilustraciones son en líneas generales bastante elusivas y líricas, nada redundantes ni explícitas, y por lo tanto ya suponen en sí mismas una suerte de acertijo visual. En este sentido, *Il était une fois... contes en haïku* se revela como un artefacto estético muy coherente porque sus dos códigos, el verbal y el visual, están basados en la condensación. Desde el punto de vista textual, resulta evidente, dado que todos los poemas son haikus que sintetizan un cuento conocido por los lectores. Pero, desde el punto de vista visual, la ilustradora opta por una solución estética acorde con los poemas, ya que las ilustraciones se concentran en el centro de la página en blanco, en vez de dispersarse por toda la superficie, y en ellas se intenta resumir los rasgos principales del texto al que acompañan. Esta sincronía entre ambos códigos se afianza aún más mediante la armonía cromática, pues el poema, en la página par, está impreso en letras blancas sobre un tono de color que se puede encontrar en la ilustración. De esta forma, la continuidad entre texto e imagen queda totalmente reforzada.

Así, *Il était une fois* es, pese a estar basado igualmente en la adivinanza y en el imaginario proveniente de los cuentos, una propuesta muy distinta de la que vemos en *Adivina de qué cuento soy*, tanto desde el punto de vista literario como desde el punto de vista visual.

Desde el punto de vista literario, estas breves composiciones suponen un desafío al lector infato-juvenil (el espectro lector de este libro es más amplio que el anterior, desde luego). Todo poema en forma de adivinanza lo es, por supuesto, pero en este caso aún lo es más porque la autora elige el formato de haiku, composición que obliga a una reducción absoluta de información y a condensar todo lo que se quiere decir en tres versos y diecisiete sílabas en total. Por esta razón, en las distintas composiciones, en vez de contar una historia en tres versos o intentar resumir en tan poco espacio los trazos principales de la narración, la autora actúa de una forma más bien visual, ya que nos ofrece unos pocos trazos de la narración, a veces más reconocibles y a veces un poco más crípticos, para que el lector pueda identificar el cuento del que se habla pero haciendo un esfuerzo imaginario que se puede tildar de genuinamente literario. En este sentido, el propio formato de haiku se convierte en el mejor aliado de la autora, sin lugar a dudas, porque la obliga a hacer una selección que debe ser, por un lado, altamente significativa para que el juego implícito de la adivinanza

no se pierda y, por otro lado, suficientemente elusiva para que el lector deba hacer cierto esfuerzo imaginario y que la lectura no se agote a las primeras de cambio por la facilidad del desafío. En este equilibrio se mueven estos haikus, que a veces lo consiguen del todo, y a veces un poco menos, quizás porque en ocasiones los versos están obligados a ser bastante reveladores en sí mismos para que lector pueda entrar en el juego. Veamos algunos ejemplos.

El primer poema, que empieza con el cuento de los cuentos, como no podía ser menos, es el siguiente: “Petit capouchon / noisettes et fraises des bois / recontrent le loup”. En él se hace referencia explícita a los elementos principales que componen el relato, sin bien se deja de lado el color rojo, que sí está presente en la ilustración, como comentaremos en breve. Lo mismo sucede con el siguiente (“La belle enfant dort / elle s’est piqué le doigt / s’éveille l’aurore”), donde los elementos fundamentales del cuento de partida vuelven a aparecer claramente, o en el dedicado a Cenicienta (“Citrouilles et haillons / s’oublie le temps d’une danse / minuit dit la lune”), o a Blancanieves (“Porter à sa bouche / une pomme jalouse / parfum de poison”). En ocasiones, la composición es un poco más críptica, como sucede en el dedicado a la Sirenita (“Marcher sur sable / se fondre dans l’écume / écailles de poisson”), pero en general se dan los suficientes datos para que el lector sepa cuál es el hipotexto de base. En estos casos, más que de reescribir la historia, se trata de dar leves pinceladas, de trazos bien seleccionados, de realizar un esquema reductor altamente significativo y sugestivo para el lector, a partir de los elementos más conocidos y reconocibles del cuento de partida. Aun así, se demanda al lector siempre cierto esfuerzo imaginario.

Este esfuerzo podría perderse con la ilustración, dado que esta se sitúa en la página par y forma, por lo tanto, una unidad con el texto de la impar, a diferencia de lo que sucedía en *Adivina qué cuenta soy*, donde la ilustración completa y, por lo tanto, la resolución de la adivinanza, solo se encontraba al volver al página. Es decir, se perdería si la ilustración fuera totalmente redundante o excesivamente literal. No es el caso, porque, como ya hemos adelantado antes, las ilustraciones son tan concentradas, condensadas y elusivas como los propios haikus, y, lejos de cerrar definitivamente el sentido del poema, lo que hacen es lanzar otro desafío al lector, que sin duda debe esforzarse por localizar las referencias a los cuentos que se integran en la composición. Porque, además, las ilustraciones son sintéticas también, como los propios poemas, y para ello la ilustradora, Cécile Hudrisier, se vale de técnicas propias del collage y del poema visual. Centradas en el blanco de la página, claramente delimitadas en su espacio central y en general cerradas y basadas en

una composición circular, las distintas ilustraciones ofrecen una versión destilada y condensada de los relatos. Al igual que para los haikus se elegían dos o tres elementos fundamentales del hipotexto para componerlos, aquí se hace lo mismo pero con el lenguaje visual, de tal manera que se superponen dichos elementos mediante procedimientos de ensamblaje y superposición que acaban dando lugar a auténticas metáforas visuales en las que se crean conexiones entre objetos y realidades en principio ajenas y separadas.

Así, las ilustraciones, lejos de cerrar el significado de los poemas o de funcionar como simples réplicas visuales de los mismos, ensanchan su significado y establecen nuevas asociaciones y conexiones entre los principales elementos del cuento de partida. Incluso se puede decir que son las ilustraciones, paradójicamente, las que proponen una lectura claramente literaria y un verdadero desafío imaginario al posible lector de este volumen, y las que hacen que este libro pueda ser considerado definitivamente una obra lírica, porque es en ellas donde se usan los recursos más claramente poéticos. No obstante, parece que no queda otro remedio que hacerlo así. Mientras que los poemas a veces pecan un tanto de directos y de literales, porque el propio haiku así lo impone y el autor se ve obligado a incluir referencias reconocibles al cuento de partida para que el lector lo reconozca, la ilustradora puede actuar de una manera más libre, y así lo hace. En los poemas, además, el lenguaje utilizado no es excesivamente lírico. No abundan los recursos estrictamente poéticos, tal vez porque el haiku en sí mismo es una composición más visual que imaginista. Por ello, en *Il était une fois* lo realmente poético no está en el texto sino en las ilustraciones, que, de esta manera, con la compensación, forman un todo con los versos para ofrecer, a través de los dos códigos, un verdadero ejercicio lírico muy similar en sus planteamientos al libro-álbum.

IN MEZZO ALLA FIABA

En este y otros aspectos, *In mezzo alla fiaba* es un ejercicio muy similar a *Il était une fois*. Por un lado, se basa en la adivinanza como base genérica, pero, a diferencia de *Adivina qué cuento soy*, la autora, Silvia Vecchini, no lo anuncia explícitamente desde el título y prefiere aclararlo en uno un peritexto previo. En este caso, dicho peritexto orientador, que reproducimos a continuación, se sitúa en la página par que hay entre la guardas y la portada: .

In mezzo alla fiaba c'è una voce nascosta
 diversa da quella del narratore.
 La voce di un testimone oculare, qualcuno
 che ha visto, sentito, rischiato, perso, vinto, capito.
 In queste poesía puoi trovare voci che appartengono
 a venti fiabe diverse.
 Cerca chi sta parlando e scopri i titoli nascosti.

La invitación queda reforzada por las ilustraciones. En medio de las guardas, azules, vemos una puerta entornada de la que sale un haz de luz y que nos invita claramente a entrar dentro de ella, mientras que, en la siguiente página, y sobre el texto que acabamos de reproducir, se ve esa misma puerta desde el otro lado. Obviamente la puerta funciona de metáfora visual que reduplica imaginariamente el acto de pasar la página y entrar en un libro cuyas claves plantea el texto inicial, basadas en la adivinanza igualmente. En este caso, se trata de adivinar quién habla, quién se esconde “en mitad del cuento”.

Por esta razón, ninguno de los veinte poemas que conforman el libro, todos ellos acompañados por una ilustración de Adrianna Vario que ocupa una doble página (salvo en las páginas 18 y 19, donde encontramos un poema por cada una de ellas, con su correspondiente imagen), lleva título, y hay que acudir al índice para saber a qué cuento hacen referencia, como sucedía en *Il était une fois*. Un índice que, por lo demás, resulta coherente desde el punto de vista cromático con el resto del libro, ya que en él se usan los mismos colores de las ilustraciones (negro, rojo y azul).

Todos los poemas del libro son una reescritura de los cuentos tradicionales (*fiaba* significa cuento en italiano), pero con la particularidad de que se produce aquí un cambio de narrador. Mientras que los cuentos tradicionalmente considerados infantiles suelen estar narrados en tercera persona, con un narrador más bien neutro que sin llegar a ser objetivo no alcanza tampoco una omnisciencia plena, en *In mezzo alla fiaba* se modifica dicho punto de partida para construir poemas con una voz distinta, que alterna entre la primera persona, en que oímos a los personajes, y una segunda persona más indeterminada, que se dirige a ellos, pero que podría ser asimismo el propio personaje protagonista.

El primero de estos dos casos lo encontramos, por ejemplo, en el poema dedicado a la Sirenita. En él se crea una voz poética que da la palabra al personaje, que en el cuento de Andersen, narrado en tercera persona, pierde la voz, por lo que el hecho de dársela aquí supone una doble reescritura del

original. Así, en este caso lo que se plantea es la construcción de una suerte de versión alternativa del cuento de partida en el que escuchamos a una airada Sirenita, que incluso se permite usar expresiones coloquiales para expresar su enfado (“te la bevi senza una piega”, por ejemplo) y sublimar en cierto modo su propio dolor, justo antes de convertirse en espuma, que es como acaba el cuento de Andersen (“il sole tramonta / e io divento spuma”). Es, por lo tanto, una especie de monólogo final en el que se aúna el tono desabrido y dolido con expresiones de un herido lirismo (“Sei una fiamma trasparente / un príncipe da niente / un fuoco che non consuma”). No se trata, pues, de una simple reescritura a modo de enmienda del original, tan en boga hoy en día en colecciones como *Cuéntamelo otra vez*, sino de una verdadera recreación en clave literaria de uno de los grandes referentes de la cultura infantil.

Hay, asimismo, otros poemas en los que oímos en primera persona y de forma directa, sin ambigüedad, la voz de esos personajes silenciados, generalmente femeninos, de los cuentos, como el breve poema dedicado a Blancanieves (“Sono bella, mica scema / la tua mela non la tocco / è un amo che avvelena / io di certo / non abboco”), a Cenicienta (“Nella carroza sotto la luna / delle due scarpe, solo una: / vanno e vengono a pezzi, interi / vengono e banno pensieri Neri. // Mai da voi parole tenere / mai da voi altro che cenere / né pazienza né calore / brace accesa il mio valore / solo adesso so chi sono / sorellastre, non perdono”) o a la princesa y el guisante, al final (“ma uno che da sè non sceglie / neppure la propria moglie / dico io, ma chi lo vuole”).

Por otro lado, hay otros poemas en los que aparece esa voz en segunda persona que parece dirigirse al personaje protagonista pero no como si fuera una voz externa, de otra persona, sino más bien como si se tratara de un desdoblamiento de su conciencia, a la manera de un narrador en segunda persona. Es lo que sucede, por ejemplo, con el segundo de los poemas, centrado en Caperucita Roja, donde esta voz indeterminada que se dirige a Caperucita en segunda persona podría pertenecer al lobo, aunque también se podría tratar de una especie de voz externa que no corresponde a un personaje concreto (“Se non sai rionoscere / il lupo neppure se lo vedi (...) / è bene che tu non vada in esplorazione”). En el poema centrado en el cuento de Barba Azul la voz poética de nuevo se torna aconsejadora, como ocurre en el anterior (“Devi scenderle tutte quelle scale / se ti voui salvare, / una ad una, / avere paura... / e girare la chiave / anche se tremano i ginocchi / devi aprire capire guardare / mai chiudere gli occhi / davanti al male”), así como en el breve poema sobre Pollicino (“Se tuo padre è un orco / non ti basterà / dormire indosando una corona. / La violenza è cieca / il cotello non ragiona”) y en el

dedicado al traje nuevo del emperador (“Non temere di dire / cosa vedi / e di far brutta figura. / Meglio sbagliare / che farsi cucire addosso / un vestito da cretino / su misura”).

Además de la alternancia entre estas dos voces, una más propiamente revisora del relato y otra más ligada al didactismo pero con un punto irónico más que evidente, el esfuerzo de reescritura y recreación de los cuentos infantiles va más allá de la mera construcción de una voz alternativa que habla desde otro punto de vista, ya sea la primera o segunda persona. La poesía es sobre todo un trabajo de recreación del imaginario a través del lenguaje, y en este caso Silvia Vecchini logra elevarse por encima de la simple reescritura de los cuentos mediante un uso realmente literario y lírico de la lengua, con una variedad de tonos en los que cabe la ironía y la sátira, pero también un tono más inflamado y palpitante, como hemos podido ver en algunos de los ejemplos citados.

Pero, claro está, los versos de Silvia Vecchini son solo la mitad del libro: la otra mitad queda en manos de las ilustraciones de Adrianna Vairo, que cobran gran protagonismo en la mayor parte de los casos y que están lejos de solo acompañar a los poemas. Queda claro a simple vista, cuando se ve cuál es el peso de las mismas y cómo, en la mayor parte de las ocasiones, ocupan las dos páginas de la secuencia en la que se enmarca el texto.

Valiéndose de una tricromía significativa (quizás causada por la limitación en los medios) mayoritariamente negra y azul, con el uso del color rojo de forma altamente significativa, Vairo pone sus ilustraciones al servicio del texto, porque en la mayor parte de los casos reflejan el cuento y el personaje de los versos, aunque no siempre de la misma manera, y desde luego sin caer en la literalidad en la representación visual, que resultaría ineficaz por dos razones: por un lado, porque invalidaría el desafío que proponen estas adivinanzas; y, por otro, porque la ilustración caería en la redundancia.

En el poema *Raperonzolo* (Rapunzel), por ejemplo, los versos finales (“sembra una treccia e invece è la fine / della mia attesa inquieta”) encuentran su perfecta réplica en la ilustración, aunque esta juega a cierto equívoco eliminado la torre, mientras que en el de Caperucita Roja se propone el acierto visual de convertir la cabeza el lobo en uno de los pétalos que sobresalen de una gran flor que observa un personaje infantil enteramente rojo, aunque sin caperucita. Esta tendencia a que en una figura confluyan diversos elementos ajenos a ella para ofrecer a los lectores una metáfora visual aparece en varias ocasiones también, como en la *Bella Durmiente*, donde en el cuerpo de una joven dormida hay

una serie de arcos, puertas u ventanas, o en la Reina de las Nieves, en la que un Kay asomado a la ventana recibe el beso de una nube con cabeza de la que caen copos de nieves.

En otras secuencias, la representación visual es un poco más convencional pero igualmente sutil. Sucede en el caso de la Sirenita, cuya ilustración muestra una joven en el momento de sumergirse en el agua. Su vestido está formado por pequeñas motas blancas que se van perdiendo y que aluden al último verso (“e io divento spuma”), al tiempo que remiten al alga que se representa en la otra página. En Cenicienta, por su parte, vemos a una joven corriendo, con las dos piernas muy separadas y la melena al viento, en una composición muy dinámica. El cuerpo ha sido sin duda magnificado para que el lector no se fije en los pies, mucho más pequeños en proporción con lo demás. En uno de ellos hay un zapato rojo y el otro, en cambio, está descalzo.

En general, las ilustraciones, que están en la línea de las de *Il était une fois*, resultan altamente sugestivas y completan el significado los poemas, o más bien lo ensanchan añadiendo otros aspectos distintos, lo cual prolonga el sentido de la lectura en un sentido genuinamente literario, aunque se trata de imágenes y no de texto.

CONCLUSIONES

El ejercicio hipertextual de reescribir los cuentos infantiles que están firmemente imbricados en la imaginario infantil sigue teniendo hoy en día una importante presencia en la literaria para niños, incluso más allá de la narrativa y del cine. Una buena muestra de ello son los tres ejemplos que hemos analizado en el presente trabajo, que pertenecen a tres tradiciones literarias distintas aunque cercanas y que constituyen un buen ejemplo de uno de los temas principales de la poesía actual escrita para niños, el imaginario procedente de los cuentos al que acabamos de hacer referencia. Sin embargo, en una poesía como la infantil, fuertemente influida por las convenciones del género narrativo y con una tendencia constante al prosaísmo, cabe preguntarse, como lo hacíamos al principio del presente trabajo, si esta reescritura de los cuentos de siempre da como resultado obras estrictamente poéticas e incluso líricas (porque la poesía puede no ser lírica, aunque tenga las convenciones externas

del género) o, por el contrario, se trata solo de versiones en verso de narraciones, es decir, cuentos que usan el verso solo para darle un soniquete atractivo a la narración y que son poéticas en lo que respecta al ropaje externo.

La conclusión a la que llegamos después de este análisis es que, en los tres casos, se trata de obras que se pueden considerar estrictamente poéticas, a pesar de sus indudables e insoslayables conexiones con la narrativa en varios niveles, y no de simples réplicas rimadas de cuentos conocidos. Los tres libros analizados, además, conectan con una tradición literaria firmemente arraigada en el intertexto poético infantil como es la adivinanza, y proponen por ello un desafío al lector que va más allá de la simple lectura interpretativa.

A pesar de este planteamiento común a los tres casos, existen algunas diferencias que han quedado de manifiesto a lo largo de nuestra exposición en varias ocasiones y que sitúan a la obra española, *Adivina qué cuento soy*, muy lejos de la francesa, *Il était une fois*, y la italiana, *In mezzo alla fiaba*, que tienen más puntos en común entre ellas.

En *Adivina qué cuento soy*, pese a partir de un género literario conocido por los niños como la adivinanza de manera explícita y de un imaginario igualmente familiar para ellos, las intenciones literarias parecen estar por debajo del deseo directo de llegar al lector infantil a través del humor y la relectura actualizada de los personajes sacados de los cuentos de siempre. No se propone al lector nada más allá de solucionar el acertijo presente de cuatro versos de los poemas, siempre bastante claro, y de la ilustración que adelanta la solución en las páginas impares. Tanto el lenguaje literario como el visual son totalmente unívocos y carecen de capacidad de sugerencia o espesor imaginario. El libro, pues, tiene más que ver con lo lúdico que con lo literario, ya que su lectura busca un objetivo concreto, la resolución del enigma. Por eso mismo, este libro sería más artificio que arte, si adoptamos la acertada distinción de J. F. Martel (2017), ya que exige del lector una respuesta concreta que cierra el sentido, más que abrirlo.

Il était une fois e *In mezzo alla fiaba* son dos propuestas radicalmente distintas, aunque en algunos momentos no logradas del todo, porque ya parten de una concepción de la obra en sí misma diferente. Más arte que artificio en ambos casos, los textos de ambos libros tratan de ofrecer un ejercicio de relectura estrictamente literario y, por lo tanto, imaginario, que obligan al lector a llevar a cabo una lectura literaria que va más allá del simple ejercicio de adivinanza. Más conseguido en el caso de la obra italiana que en la francesa, en la que la brevedad del haiku a veces no deja mucho espacio para la inventiva

verbal, en los dos libros su carácter poético queda definitivamente rubricado a través de las ilustraciones, que, lejos de cerrar el sentido de los textos o de limitar su alcance como relectura, lo abren al proponer, a través de metáforas visuales muchas veces brillantes y siempre pertinentes, nuevas interpretaciones de los textos a los que acompañan y, por ende, de las historias en las que estos se basan.

Finalmente, el análisis de estas tres relecturas de los cuentos infantiles revela asimismo dos posibles líneas de investigación futuras a las que no podemos atender en este trabajo pero que conviene destacar para terminar. Por un lado, el hecho de que el acervo de los cuentos de siempre sigue vivo en la literatura infantil actual, ya que se trata de textos ricos y renovables que admiten muchas lecturas, y no solo las revisionistas de cierto corte que abundan últimamente. Y, por otro lado, la constatación de que el imaginario infantil parece estar globalizado, por lo menos en Occidente, ya que resulta muy significativo que tres escritores de tres nacionalidades distintas no elijan para sus reescrituras de cuentos sus propias tradiciones nacionales (salvo en el caso francés, por supuesto) sino un gran depósito narrativo con muchos puntos de contacto. Una circunstancia que, cuando menos, debería hacernos reflexionar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJOUR, Cecilia. “Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy”. *Imaginaria*, 332, 2013.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. París: Seuil, 1970.

BERNARDI, Marina. Poesía y teatro. Voces marginales en la marginalidad de la literatura infantil. *Alhucemas*, 25, p. 177-206, 2011.

BERNARDI, Marina. Zona outsider nella marginalità della Grande Esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione. En BESEGHI, Emy. y GRILLI, Gloria (Ed.). *La letteratura invisibile* Roma: Carocci, 2011b, p. 87-115.

BOERO, Pino. *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*. Trieste: Einaudi Ragazzi, 1997.

BOERO, Pino y DE LUCA, Carlo. **La letteratura per l'infanzia**. Roma: Laterza, 2006.

CAMBI, Francesco. La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come perché. En CAMBI, Francesco y CIVES, Giorgio (Ed.). **Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia**. Pisa: ETS, p. 197-245, 1996.

CARMINATI, Chiara. **Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo**. Milano: Mondadori, 2000.

CARMINATI, Chiara. **Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia**. Modena: Equilibri, 2011.

DOMERGUE, Agnès y HUDRISIER, Cécile. **Il était une fois... Contes en haïku**. París: Éditions Thierry Magnier, 2013.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystemic Theory. **Polysystemic Studies. Poetics Today**, v. 11. N. 1, p. 9-26, 1990.

GARCÍA PADRINO, Jaime (1990). La poesía infantil en la España actual. En CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Ed.). **Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación**. Cuenca: UCLM.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. París: Seuil, 1987.

HUNT, Peter. **Literature For Children**. Nueva York: Routledge, 2003.

JAN, Isabelle. **La littérature enfantine**. París: Les Éditions Ouvrières, 1985.

LEPRI, Chiara. **Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi**. Pisa: Pacini Editore, 2015.

LLUCH, Gemma y VALRIU, Caterina. **La literatura per a infants i joves en català. Anàlisi, gèneres i història**. Alzira: Bromera / Institut Universitari de Filologia Valenciana, 2013.

MARTEL, J. F. **Vindicación del arte en la era del artificio**. Vilaur: Atalanta, 2017.

MATILLA, J. (1997). Tendencias actuales del teatro para niños. En CERRILLO, Pedro C. y GARCÍA PADRINO, Jaime (Ed.). **Teatro infantil y dramatización**. Cuenca: UCLM, p. 63-70.

MENDOZA, Antonio. **El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con el lector**. Cuenca: UCLM, 2001.

MERLETTI, Rita. **Racconti (di)versi**. Milano: Mondadori, 2000.

MUNITA, Felipe. El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en lengua española. **ALLIJ**, n. 11, 1p. 05-118, 2013.

NEIRA PIÑEIRO, María Rosario. (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado. **Lenguaje y textos**, 35, p. 131-138, 2012.

NEIRA PIÑEIRO, María Rosario. (2013). Can Images Transform a Poem? When I Heard te Learn'd Astronomer: An Example of a Poetry Picturebook. **New Review of Children's Literature and Librarianship**, v. 19, n. 1, 14-32, 2013.

NEIRA PIÑEIRO, María Rosario (2016). Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks: The Adaptation of Adult Poetry for Young Readers. **International Research in Children's Literature**, v. 9, n1, p. 1-19, 2016.

NEIRA-PIÑEIRO, María Rosario. Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. **Ocnos**, v. 17, n. 1, p. 55-67, 2018.

NODELMAN, Peter. **The Hidden Adult. Defining Children's Literature**. Baltimore: Johns Hopkins, 2008.

PENTEADO MARTHA, Aurea. Temas y formas de la poesía brasileña contemporánea para niños y jóvenes. **Especulo**, 2011.

PRATS RIPELL, Margarida. La poesía para niños: estado de la cuestión en lengua catalana. **Caplletra**, 46, p. 141-181, 2009.

PRATS RIPELL, Margarida (1994). Notas sobre la poesía para niños. **Temps d'educació**, 12, p. 127-142, 1994.

REYNOLDS, Kimberley. **Children's Literature in the 1980s and the 1990s**. Plymouth: Northcote House, 1994.

REYNOLDS, Kimberley. **Children's Literature: A Very Short Introduction**. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

SALINAS, Fernando y VIDAL, Oriol. **Adivina qué cuento soy**. Zaragoza: ItsImagical, 2010.

SHAVIT, Zohar. **Poetics of Children's Literature**. Athens / Londres: University of Georgia Press, 1986.

SLOAN, Glenn. Is This Poetry? **Children's Literature in Education**, 32, p. 45-56, 2001.

SORIANO, Marc. **La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

SOTOMAYOR, María Victoria (2003). Lenguaje literario, géneros y literatura infantil. En CERRILLO, Pedro César y YUBERO, Santiago (Ed.) **La formación de mediadores para la promoción de la lectura: contenidos dereferencia del Máster de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil**. Cuenca: UCLM, p. 27-50, 1993.

SOTOMAYOR, María Victoria (2002). Poesía infantil española de los últimos 20 años. **Lazarillo**, p. 8-22, 2002.

STYLES, Morag (ed.). **Poetry and Childhood**. Stoke on Trent / Sterling: Trentham Books, 2012.

STYLES Morag (1996). Poetry for Children. En HUNT, Peter (Ed.). **International Companion Encyclopedia of Children's Literature** Oxon: Routledge, p. 190-205, 1996.

TEJERINA, Isabel. **Estudio de los textos teatrales para niños**. Santander: Universidad de Cantabria, 1993.

VECCHINI, Silvia y VARIO, Adriana. **In mezzo alla fiaba**. Milán: Topipittori, 2015.

*Recebido em 30/10/2018.
Aprovado em 05/12/2018.*