

"De un coche surgió una gabardina": leer los disfraces del policial negro en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

por Facundo E. Giménez
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)

RESUMEN

Uno de los rasgos destacados de la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) es el peculiar abordaje de los géneros modernos de circulación masiva. Este trabajo analizará la adopción de la escenografía (Maingueneau) del policial negro en una serie de textos poéticos dedicada al género, incluida en el libro *La caja de Plata* (1985). De este modo, será posible apreciar un conjunto de estrategias intertextuales cuyo resultado será un evidente enmascaramiento del yo poético y un ethos que se consolida en la comprensión, por parte del lector, de dicho distanciamiento paródico.

ETHOS – POESÍA ESPAÑOLA – LUIS ALBERTO DE CUENCA – POLICIAL – ESCENOGRAFÍA

Pere Ballart en su trabajo "Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta" destaca que una de las regularidades de la poesía moderna, desde el célebre "*Hypocrite lecteur*" baudeleriano, es su preocupación por generar una "complicidad por la que puedan todavía unirse poeta y público" (2005: 75). Esta voluntad de implicancia se encuentra vinculada al concepto clásico del *ethos* y estaría dada por la capacidad de "construir (...) una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran" (2005: 76). Para el teórico catalán, el éxito comunicativo del poema, entonces, descansaría en "un componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto es, de *persuasión*" (2005: 76). La voz poética, en este sentido, se configura como una instancia subjetiva que, a través de un discurso, se articula con un cuerpo enunciador que, en palabras de Dominique Maingueneau, funciona como su garante (2010: 8).

A continuación analizaremos una serie de textos poéticos dedicada al género policial negro, incluida en el libro *La caja de Plata* (1985) de Luis Alberto de Cuenca, que nos permitirá detectar un conjunto de estrategias intertextuales cuyo resultado será un evidente enmascaramiento del yo poético y un *ethos* que se consolida en la comprensión, por parte del lector, de dicho distanciamiento paródico.

El libro *La caja de Plata* (1985) constituye un momento clave en la trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca. Hasta entonces el poeta madrileño había publicado una serie de poemarios vinculados estéticamente a la literatura de corte experimental que habían propiciado durante los setenta los poetas novísimos. Incluido en varias antologías, su reconocimiento, sin embargo, provenía principalmente de su labor como filólogo clásico. *La caja de plata* atrajo la atención y el reconocimiento de su obra poética por parte de los estudios académicos. Un año después de su publicación le es otorgado el *Premio de la Crítica* y comienza a sucederse una serie de trabajos dedicados a su obra (Masoliver, Benítez Reyes, Mesanza, Lanz), que hicieron evidente, por un lado, la solidez y singularidad de su proyecto creador y, por otro, la emergencia y consolidación de una serie de poéticas que se vinieron a encuadrar, con sus matices y reticencias, en la denominada "poesía de la experiencia" o de la "otra sentimentalidad" (Montero, 1983).

Uno de los rasgos más llamativos del libro de Cuenca es su capacidad de aglutinar diversos universos textuales. Sus páginas abordan los grandes relatos épicos, los textos bíblicos, la tradición modernista pero también el cine, los relatos policiales y fantásticos, y hasta el cómic. El texto luisalbertiano se apropia, con una notable capacidad de asimilación, de diferentes y remotas tradiciones, y las hace interactuar en un espacio reglado menos por una asimétrica jerarquía que discrimina lo alto de lo bajo, que por una concepción de la cultura de carácter abierta. Como describe elocuentemente Vicente Luis Mora: "El latín y el latón, los candiles y las candilejas, los eones y los neones se ayuntan en una poesía libérrima, promiscua" (2009: 45).

Este sincretismo no es novedoso en el panorama de la literatura española. La irrupción de la poética novísima había facilitado el acceso de nuevas textualidades, como las provenientes de los medios masivos de comunicación, en un intento de conjurar la supuesta especificidad del lenguaje poético.¹ Como plantea Vázquez Montalbán, a propósito de libro de Ana María Moix, *Las balada del dulce Jim* (1969):

Cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya que la literatura se alimente de cine y canción. Los programadores de divorcio entre cultura de élite y cultura de masas, morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite. (Castellet & Montalbán 1970: 38)

Los poemarios de Cuenca durante los setenta se hicieron cargo de la cultura de masas pero su aparición se vio sujeta a la estética imperante. Como señala Javier Letrán, si Cuenca había abierto el ingreso a materiales novedosos, provenientes del cine y el cómic, este ingreso se habría dado a partir de una "elitización de las referencias a la cultura popular" (2005: 73), en la que predominan el hermetismo y la oscuridad expositiva. El acercamiento a la cultura de masas revestía un gesto que consistía en la subversión de la legibilidad masiva. Si el cómic y el cine imponían una lógica de lectura inclusiva y basada en la accesibilidad, los textos de Cuenca de ese mismo período buscaban restringir el público a partir de determinadas estrategias de escritura hermética. De este modo -como señala Gillo Dorfles- un material para-artístico, el proveniente de la cultura masiva, al ser utilizado con fines decididamente estéticos quebraba el circuito de circulación masiva y proponía un acceso elitista al texto (1969: 180-190).

La caja de plata va a abrir un espacio de legibilidad diverso. Si como sostiene Marshall McLuhan "el medio es el mensaje" (1996), el giro que realiza la poesía de Cuenca va a consistir en homologar los códigos de lectura de la cultura de elite con la de masas. *La caja de plata* se alimenta de los materiales que le provee la cultura popular sin borrar sus modos de lectura; por el contrario, le impone, utilizando las palabras de Vázquez Montalbán, "el peso de la masificación". Esta compleja operación se realiza a partir de una serie de estrategias textuales (coloquialismo, narrativismo, regularidad métrica, claridad expositiva) que años después cristalizarán en la denominación de "línea clara", término que procede de la historieta.

En *La caja de Plata* encontramos diversas referencias al género policial negro. Una de las más emblemáticas es el apartado titulado significativamente "Serie negra", un conjunto de nueve poemas que recrean el ambiente del policial negro. Los poemas funcionan como un "Álbum de recortes"² (*Scrapbook*) en el que se pueden apreciar, a partir de un hilo argumental fragmentario y vago, los vaivenes propios de la trama policial, expuestos desde el punto de vista de un sujeto poético que se identifica discursivamente con los protagonistas del género. Cada poema se encuentra titulado con un adjetivo que refiere a la protagonista femenina del relato ("agredida", "muerta", "casada", etc.) y posee una misma estructura métrica (nueve versos endecasílabos), lo que alienta la posibilidad de leerlos como piezas intercambiables, o como propone Juan José Lanz, como cuadros cinematográficos de una secuencia.

Carmen Morán Rodríguez esboza un panorama exhaustivo de las huellas del género negro en la poesía española contemporánea. La autora sostiene que es posible hallar en la poesía española, con determinada recurrencia a partir de los setenta y hasta la actualidad, una presencia del género surgido en los Estados Unidos. Para Morán Rodríguez el ingreso de este género viene a afirmar el carácter ficcional del discurso poético y el distanciamiento operado entre el yo lírico y el yo histórico:

¹ En una entrevista que le realiza Ana Eire, el poeta madrileño se declara en contra de la existencia de un lenguaje poético: "Hay que luchar contra esta especie de elitismo poético. Por ejemplo: a mí me han llegado a decir [...]; 'pero si es que no escribís poesía, si esto no es poesía'. ¡Como si hubiera un lenguaje poético!" (2005: 82).

² Luis Alberto de Cuenca explica que "Álbum de recortes", de *El hacha y la rosa*, "mira hacia 'Serie negra' y lo que hace es convertir en peripecia biográfica y, por tanto, inapreciable, pequeña, ínfima, lo que antes era proyección épica. Han pasado los años y miro hacia mi historia amorosa con cariño y surge el 'álbum de recortes', que está tomado del término inglés tan típico, *scrapbook*" (Eire, 2005).

No es raro que para estos propósitos la narrativa criminal se mostrase como un modelo excepcionalmente sugestivo, por cuanto, al ser ficción de género, tiene unos códigos establecidos, pactados, que permiten reconocer el material como perteneciente a una tradición literaria ficcional, recordándonos el carácter retórico del discurso, de los conflictos y de las emociones escritas. (Morán Rodríguez 2014: 11)

Este distanciamiento es evidente en todo el libro, y Masoliver Ródenas, por ejemplo, ha llegado a hablar de una "actitud egocida", en la medida en que el personaje interpuesto, según explica Santos Domínguez Ramos, "sustituye al yo autobiográfico o confesional y el sujeto lírico del poema es una voz doliente a veces, otras canalla, casi siempre melancólica y elegíaca" (2009). Quizá sea más adecuado hablar del carácter proyectivo de la identificación del yo poético, antes que de la pura suplantación ficcional. Prueba de ello sería la aparición frecuente de elementos biográficos en su poesía.

En la tradición de la saga borgeana, Cuenca abiertamente introduce nombres propios en su producción. No nos referiremos, por cuestiones de tiempo, al consistente armazón que conforman las dedicatorias autorales en toda su obra, que van desde la mención velada a la explícita³ y que despliegan en el poema una función de sociabilidad con interlocutores concretos. Lo que interesa destacar es la introducción de un conjunto de personajes que fácilmente pueden identificarse con los nombres propios de amigos y colegas del autor. La inclusión de estos elementos parece cuestionar los límites de la ficcionalidad del texto poético, que se construye a partir de un juego de máscaras genéricas en el que participa el sujeto poético y su entorno. El pacto de lectura y la consolidación del *ethos* autorial, en consecuencia, dependen de que el lector comprenda este particular uso de las tradiciones culturales.

Tomemos el caso del soneto titulado largamente "EL EDITOR FRANCISCO ARELLANO, DISFRAZADO DE HUMPHREY BOGART, TRANQUILIZA AL POETA EN UN MOMENTO DE ANSIEDAD, RECORDÁNDOLE UN PASAJE DE PÍNDARO, PÍTICAS VIII 96":

Sin mujer, sin amigos, sin dinero,
loco por una loca bailarina,
me encontraba yo anoche en esa esquina
que se dobla y conduce al matadero.

Se reflejó una luz en el letrero
de la calle, testigo de mi ruina,
y de un coche surgió una gabardina
y los ojos de un tipo con sombrero.

Se acercaba, venía a hablar conmigo.
Mi aburrido dolor le interesaba.
Con tal de que no fuese un policía...

«Somos el sueño de una sombra, amigo»,
me dijo. Y era Bogart, y me amaba;
y era Paco Arellano, y me quería.

El poema, inspirado -como acertadamente propone Trevor Dadson- en la película de Woody Allen *Play it again, Sam* (1972), permite percibir cómo se da el ingreso de un elemento biográfico (como es el nombre de su editor Francisco Arellano) en una intrincada red intertextual. El título, que remite a la tradición barroca, funciona como clave del pacto de

³ Pienso particularmente en el caso de Rita Macau, analizado por Francisco José Peña Rodríguez, en su artículo "Rita Macau, una musa para Luis Alberto de Cuenca" (2009).

lectura, en tanto hace explícito el enmascaramiento al que somete su producción.⁴ La construcción del *ethos* autoral, entonces, se ciñe en el reconocimiento de esta distancia paródica que, paradójicamente, busca reconciliar la relación entre yo lírico y empírico a partir de una ficcionalización que la niega.

El uso del género negro, en el libro de Cuenca, se configura como una escenografía, en el sentido, que le otorga Dominique Maingueneau (2010) al término. El teórico francés sostiene que a partir del *ethos* producido por el hablante el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de enunciación que implica el texto. Esta escena de enunciación, a su vez, contiene lo que el autor llama una escenografía, es decir, la escena del habla que presupone el discurso para poder ser enunciado y que a su vez debe validar a través de la misma enunciación: "La escenografía no es pues un marco, un decorado, (...) sino aquello que la enunciación instaura progresivamente como su propio dispositivo de habla". El lector, en este sentido, reconoce una serie de elementos de la cultura en la que el yo poético se identifica y, a su vez, identifica el mundo que lo rodea. Esta escenografía, a partir del distanciamiento irónico que implica, le permite a Cuenca despegarse por un lado, de las poéticas confesionales (o sociales) y, por otro, de la rigidez que conlleva la adecuación a un género. Finalmente, le permite postular un punto de encuentro con el lector en la medida en que su producción escrituraria se configura como un ejercicio de lectura.

La voz de Cuenca se disfraza en un sentido integral en el género negro, en la medida en que la reescritura de esa serie le facilita no solamente un elenco de procedimientos y códigos sino que además le proporciona una forma en la que modularse. Este juego de reconocimientos y distancias en las que parece cifrarse el pacto ético de su poesía se encuentra claramente ilustrado en el poema "Conversación": "Cada vez que te hablo, otras palabras / hablan por mí, como si ya no hubiese / nada mío en el mundo" (2006: 175). El poeta, podemos decir para finalizar este breve acercamiento, puede afirmar su voz -"hablo"- en la medida en que reconoce la imposibilidad de hacerlo por fuera de los marcos de la cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, Pere (2005). "Una elocuencia en cuestión, o el 'ethos' contemporáneo del poeta". *Signa: Revista de La Asociación Española de Semiótica* 14: 73-103.
- Castellet, Josep María (1970). *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península.
- De Cuenca, Luis Alberto (2006). *Poesía 1979-1996*, Madrid, Cátedra.
- Domínguez Ramos, Santos (2009). "Poesía de Luis Alberto de Cuenca". *El Otro Lunes* 8: 44-45.
- Dorfles, Gillo (1969). "Kitsch y cultura". *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen.
- Eire, Ana (2005). *Conversaciones con poetas españoles contemporáneos*, Sevilla, Renacimiento.
- García Montero, Luis (1983). "La otra sentimentalidad". *El País*. 8 de enero: 81.
- Maingueneau, Dominique (2010). "El enunciadorencarnado: la problemática del Ethos". *Versión* 24: 203-225.
- McLuhan, Marshall (1996). "El Medio Es El Mensaje". *Comprender Los Medios de Comunicación: Las Extensiones Del Ser Humano*. Barcelona, Paidós.
- Mora, Vicente Luis (2009). "Alta y baja cultura en Luis Alberto de Cuenca: el mundo del cómic". *El Otro Lunes* 8: 45-46.

⁴ Se trata de un sujeto que, como el propio Cuenca confiesa, se ciñe en la exterioridad. En una entrevista que le realiza Eire el autor reconoce el legado pessoano de este juego de identificaciones: "Somos muchos personajes que encarnamos en cada ser humano. Eso Pessoa lo vio admirablemente y escribió con no sé cuántos heterónimos. Yo intento que, sin escribir heterónimos, cada poema esté visto (...) desde mil puntos de vista diferentes, porque como digo sobre la vida en el poema 'vive la vida': 'vívela en los demás que son las únicas pistas que tienes para conocerte'. Yo creo que es muy difícil llegar a conocerse a uno mismo si no es a través del exterior." (2005: 92).

Morán Rodríguez, Carmen (2014). "Verso libre con cargos: huellas del género negro en la poesía española contemporánea". *Tonos Digital* 27. Disponible en: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1147>.

Peña Rodríguez, Francisco José. (2009). "La presencia de Rita Macau en la poesía de Luis Alberto de Cuenca". *Limbi Şi Literaturi Straine* 1: 43–52.