



Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2015

Universidad Nacional de Mar del Plata, ISBN 978-987-544-699-1

El cine negro en la poesía de Luis Alberto de Cuenca

Facundo E. Giménez¹

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-CONICET
facugimenez@gmail.com

Resumen:

El proyecto de investigación que desarrollo actualmente como parte de la Beca Interna Doctoral (Conicet) aborda la escritura poética de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Uno de los rasgos destacados de esta producción es el peculiar abordaje de los géneros modernos de circulación masiva. El cómic, el cine, la novela fantástica y el policial conviven, sin inconvenientes, en la obra del autor con la más consagrada tradición literaria y filosófica. Se trata de una producción poética que apela al mestizaje cultural en tanto fuerza capaz de disolver las fronteras que tradicionalmente enfrentaban a la “alta cultura” canonizada y a la cultura procedente de los medios masivos de comunicación. La ponencia -muestra de los resultados parciales de la investigación- abordará la aproximación que realiza la poesía luisalbertiana a uno de los géneros más emblemáticos del siglo XX: el policial negro. El trabajo hará hincapié en la comprensión mítica del género y en las modalidades que adopta esta reescritura en el discurso poético.

Palabras clave:

Cine negro

Poesía española

Luis Alberto
de Cuenca

¹ Profesor en Letras. Ayudante Graduado en Taller de Otras Textualidades (UNMDP). Becario Doctoral de Conicet, dirigido por las doctoras Marta Ferrari y Marcela Romano. Miembro del grupo de investigación Semiótica del discurso.

Hace dos años

Hace dos años me presentaba en estas mismas jornadas con los bocetos de lo que el año siguiente sería mi proyecto de beca de Iniciación. Recuerdo haber llegado con un conjunto de apuntes, fotocopias, imágenes, pensando en películas y canciones, con ganas de leer desde el diario Rorschach de *Watchmen* hasta las hendiduras donde los antiguos trazaban sus epitafios. Toda una diversidad de opciones, de prácticas y de lecturas que yo asociaba felizmente a la poesía de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Recuerdo, además, haberme dedicado a establecer los alcances de la línea clara en la obra del madrileño: mi exposición –desordenada, para qué negarlo– trató de presentar las peculiaridades de este estilo historietístico e indicar que la poesía de Cuenca, tal como lo hacía el propio autor, podía vincularse. Recuerdo también haber descrito las dificultades, como egresado de la carrera de Letras, para abordar la historieta como tipo textual y señalar una falta en el programa de estudios, que poco se inclinaba a las textualidades provenientes de los medios masivos de comunicación y, menos aún, a las surgidas en las plataformas virtuales. No es casual que al siguiente año Marcela Romano se haya puesto a la cabeza del Taller de Otras Textualidades y que junto a Virginia Forace y Eugenia Fernández nos hayamos dedicado a explorar un mundo tan cercano como por momentos desconocido: el de la revista, la novela rosa, la canción de protesta, la crónica de viaje y obviamente, el cómic. Las lecturas y el ejercicio teórico sobre estos productos de la industria cultural me permitieron reconocer que todos estos sistemas semióticos –de los cuales, la literatura no era la excepción– no se encontraban aislados sino que se comunicaban, se

trasponían, avanzaban o se retiraban en el mapa dinámico de la cultura. Fruto de esta comprensión semiótica, mi actual proyecto doctoral insiste en los modos en que la obra de Cuenca se apropia de diversos discursos. Es por esta razón –y ya que en la jornada anterior hable de cómic– que elegí referirme a la presencia del cine negro en la poesía del poeta madrileño. Me referiré solamente a dos aspectos de esta apropiación: la apropiación icónica y la apropiación paródica.

El sueño eterno: del *pulp* a lo icónico

Es probable que el género negro presente una de las iconografías más reproducidas de los últimos cien años. Prueba de ello es su rápido despliegue por diversas textualidades y, en particular, su cuantioso cultivo por parte del cine. La película *The big sleep* (1946), basada en la novela homónima de Raymond Chandler, adaptada por William Faulkner y dirigida por Howard Hawks, es una de las joyas del género. La escena con que se inicia –un sugestivo juego de sombras– puede leerse como testimonio de la popularidad de la iconografía *tough*. La presentación de los créditos iniciales muestra los anónimos contornos de Lauren Bacall y Humphrey Bogart fumando sendos cigarrillos: se pueden observar las pitadas y el humo; luego, un plano detalle permite apreciar –nítida e iluminada– la mano femenina sobre un cenicero de cristal; finalmente, el otro cigarrillo apoyado contiguamente cierra la escena. Con notable capacidad de síntesis y sutileza, Hawks prepara a sus espectadores para el escenario que presenta el film. Podemos reconocer en esta escena los rasgos definatorios del género negro: el detective con gabardina, la mujer en el mundo masculino (simbolizado en la costumbre del cigarrillo), el carácter dialógico de la pesquisa policial, la proverbial seduc-

ción recia del sabueso, los espacios nocturnos, etc. Allí está todo: la escena esboza los arquetipos de un género ampliamente consolidado y no necesita rostros ni tampoco esbozar la trama. Hawks deja solamente ver la sombra mítica de sus héroes; es el mecanismo desnudo del género lo que observamos.

El *hard-boiled* para ese entonces –la Edad dorada del cine en particular y la cultura norteamericana en general– había alcanzado un reconocimiento notable y tanto sus límites como su repertorio estaban asentados por la maestría de notables escritores que lo habían llevado, desde sus inicios como producto cultural masivo de la literatura *pulp*, hacia su consagración, al decir del poeta W. H. Auden, como verdaderas “obras de arte” (2002: 265). La escena inicial, entonces, comprueba la solidez de un tipo de género y a su vez –por ello mismo– el carácter retórico, cuando no estereotipado o iconizado, de sus elementos. Estamos en un periodo consagratorio, fílmicamente hablando, de una evolución iniciada en el marco de la literatura masiva.

El género negro o *hard-boiled* había emergido a principios en la década del veinte en las populares y económicas publicaciones *pulp* que eran furor en los Estados Unidos de esa época. Inspirado en la ola de crímenes que asoló las recientemente industrializadas urbes norteamericanas durante la inmediata posguerra, este nuevo estilo policial –de impronta eminentemente urbana– fue impulsado por una serie de escritores y editores que buscaban abordar las ficciones delictivas de forma más verosímil. Se trató, en palabras de Raymond Chandler, de “sacar el crimen del jarrón veneciano y lanzarlo en el callejón” (Chandler 2002). En abierta confrontación con la artificiosa, y en reiteradas ocasiones afectada y gratuita, narrativa policial clásica, el *Hard-Boiled* proponía como condición de su esceni-

ficación un realismo donde la violencia, la corrupción, la sexualidad y el dinero sucio eran los motores de la intriga y en cuyas intrincadas redes los personajes interactuaban.

Autores como Carroll John Daly, Dashiell Hammet y Raymond Chandler fueron modelando desde la literatura un imaginario de género que fue llevado posteriormente a la pantalla grande. Pilar Andrade Boué analiza las formas de trasposición de lo literario a lo fílmico y plantea que a grandes rasgos existe una pervivencia de elementos definitorios del género en ambas textualidades. Para la autora tanto los tópicos como las temáticas y el estilo se mantienen en la transposición, en particular la ambigüedad moral, cuyo fin sería el de “denunciar la existencia de una realidad criminal bajo el conformismo del individuo y la sociedad” (2010: 3). A su vez, reconoce cómo la trasposición implica que los elementos surgidos de la literatura se fijen en una iconografía muy concreta: “detective con pocos recursos, inteligente, que flirtea con la mafia pero tiene un fondo honrado, y mujer seductora de trajes ajustados, talle esbelto y cabellos largos, amén de su carácter inevitablemente manipulador, por pura codicia”.

La herencia de esta iconografía circula y se transforma en símbolo de la cultura norteamericana. El género negro, de esta forma, se consolida como una tradición que, abordada por diversas textualidades como la literatura, el cine y el cómic, recrea un repertorio que se encuentra altamente codificado. Este fenómeno –observado, como pudimos apreciar con notable astucia por el cineasta Howard Hawks– será retomado por el arte *pop*, que recreará las imágenes de la cultura masiva norteamericana con marcada insistencia. Este universo visual será uno de los rasgos que recuperará Luis Alberto de Cuenca en su abordaje del policial. La fascinación por

esta tradición puede observarse a partir de la inserción de imágenes en el cuerpo paratextual de sus libros. *El otro sueño* (1986), título que indudablemente remite a la novela de Chandler y al film de Hawks, por ejemplo, presenta una portada en la que podemos observar una ilustración que, con un estilo despojado, pródigo en sombras y sutilezas, esboza una persecución nocturna. Este elemento, puesto en un espacio privilegiado como la portada, parece emular el procedimiento, antes analizado, del director norteamericano. Sin embargo, la ausencia de referencias explícitas al género en el cuerpo del texto indica que la inclusión de la imagería policial se introduce como una referencia a la variedad de códigos que intervienen en la producción luisalebertiana. Otro ejemplo de la inclusión de elementos visuales del policial se encuentra en el centro del libro *El hacha y la rosa* (1993), donde se puede apreciar una reproducción de una obra perteneciente a la serie *Reflections* (1989-1990) del artista *pop* Roy Lichtenstein,² en la que detrás de unos bloques opacos que representan los reflejos de un vidrio o espejo, se reproduce una viñeta protagonizada por una *femme fatale*. En esta imagen lo iconográfico, condensado en el lenguaje del cómic, parece borrarse en la superficie de su propio reflejo. Se trata de una repetición que desenmascara la arbitrariedad de la representación realista cristalizada. Como si se tratara de un reflejo vampírico, la obra de Lichtenstein pareciera indicar que detrás del artificio realista no estuviera la realidad sino el misterio mismo de su escritura (Blanchot 2012). Esta singular elección de imágenes realizada por Luis Alberto de Cuen-

ca indica que la modalidad adoptada por el ingreso del género negro en su poesía se realizará por dos vías: la primera hará hincapié sobre la universalidad de este tipo de narrativa, es decir, sobre el reconocimiento de su repertorio como código común y fácilmente reconocible por sus lectores; y la segunda se cifrará en el carácter artificioso de dichos textos. El resultado, en consecuencia, será una aproximación paródica.

Play it again, Sam

La parodia ha sido uno de las operatorias en las que ha derivado la concurrida tradición del género negro, en especial, con el advenimiento de la cultura *pop*, caracterizada por revisar el orbe de productos culturales que la industria norteamericana produjo durante su época dorada. El cine, otra vez, nos ofrece una entrada productiva para apreciar cómo la poesía de Luis Alberto de Cuenca tiende puentes hacia el género policial. En 1972, Woody Allen estrena *Play it again, Sam*, una ingeniosa comedia que escruta las convenciones amorosas de una sociedad altamente codificada por las producciones culturales: la pintura, el cine, la música y el psicoanálisis. Argumentalmente, la película describe el periplo amoroso de un neurótico crítico de cine –obsesionado con la figura de Humphrey Bogart– que afronta un inconveniente divorcio. Ambientada en San Francisco, la película desde el título –cita apócrifa del film *Casablanca* (1942)– nos muestra cómo las relaciones sociales se ven intervenidas por una cultura que parece definirse por la sobreinterpretación. La película, de una notable elasticidad narrativa, ejercita la parodia fílmica en repetidas ocasiones. La figura de Bogart, en este contexto, se presenta en la primera escena, en la que un Woody Allen, boquiabierto, observa el final de *Casablanca*, y luego, a la manera de una fantasía viril que se pro-

² Se trata de un grupo de siete *Reflections prints* que Lichtenstein completo en la gráfica Tyler entre 1989 y 1990. "Reflection on señora" retoma una viñeta del historietista John Romita Senior (California, 1930) (Salle 2010).

yecta e interpela la dificultosa vida amorosa del protagonista.

El teórico Gérard Genette se ha detenido en su obra *Palimpsestos* en el carácter hipertextual del film:

El título de la película de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972), funciona como un contrato de hipertextualidad cinematográfica (hiperfilmicidad) para los expertos que reconocen en él la más famosa frase de *Casablanca* de Michael Curtiz, cuando Humphrey Bogart pide al pianista del bar que vuelva a tocar «su» música(...). El film responde a las promesas de su título, que podría a su vez servir de emblema a toda la actividad hipertextual: se trata siempre de «volver a tocar», de una manera o de otra, la vieja canción en desuso. (1989: 195)

Este “volver a tocar” comprendido en cualquier actividad hipertextual evidencia el carácter ilimitado de la semiosis a la que se ven expuestos los signos de la cultura. El teórico detecta, además, un fenómeno de travestismo, en la medida en que el “texto no cambia (...) por el cambio de intérpretes”. Esta repetición implicaría un “regreso a la fuente a la vez inesperado e irrecusable, de una habilidad magistral que ya no es solamente divertida” (196).

Homenaje a esta película parece ser el soneto largamente titulado: EL EDITOR FRANCISCO ARELLANO, DISFRAZADO DE HUMPHREY BOGART, TRANQUILIZA AL POETA EN UN MOMENTO DE ANSIEDAD, RECORDÁNDOLE UN PASAJE DE PÍNDARO, PÍTICAS VIII, 96, perteneciente a *La caja de plata* (1985):

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.
(De Cuenca 2006: 190)

La referencia cultural clásica, una cita de Píndaro presente en la *Pítica* dedicada originalmente al luchador Aristómenes de Egina, se encuentra atravesada por diversos sistemas culturales, que la descontextualizan de su hipotexto.³ El largo título, en este sentido, remite a la manera en que los editores titulaban los poemas en el Siglo de Oro Español. Sin embargo, Luis Alberto de Cuenca nos ofrece un mundo que poco tiene que ver con los imaginarios poéticos del Barroco o de la Antigüedad Clásica; el poema, por el contrario, sugiere la trama genérica del policial a partir de determinados elementos de su repertorio: las situaciones límites (“Sin mujer, sin amigos, sin dinero”), la *femme fatale* (“loca bailarina”), el sujeto identificado con la derrota (“mi ruina”; “aburrido dolor”) y fuera de la ley

³La frase pertenece a la *Pítica* VIII, dedicada al luchador Aristómenes de Egina, como se plantea en el cuerpo del texto. Las *píticas* fueron composiciones inspiradas en los juegos *Píticos*, uno de los cuatro juegos panhelénicos. El verso citado por el poeta español se encuentra en el final del texto de Píndaro y contrapone la gloria mortal y efímera al imperio eterno de los dioses: “¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es? ¡Sueño de una sombra/ es el hombre! Pero si llega la gloria, regalo de los dioses,/ hay luz brillante entre los hombres y amable existencia.”(Píndaro 1984: 95-98)

(“Con tal de que no fuese un policía”), un detective insinuado por sus rasgos más icónicos (“una gabardina”; “un tipo con sombrero”) y un ambiente urbano (“la esquina”, “la calle”, “una luz en el letrero”). La figura de Bogart, en esta inscripción, funciona entonces como cifra del género, al mismo tiempo que remite a la reconocida película de Allen, hecho que se afirma con la presencia de su entonces editor, Paco Arellano, como personaje tutelar en el poema.

El homenaje al género moviliza una maquinaria de referencias diversas que se articulan a partir de una voz poética que reconoce puntos en común y no se inclina ante las jerarquías. El texto funciona, de esta forma, como la actualización de un pasado cultural remoto, e aparentemente inconexo y su efecto precisamente reside en su capacidad cohesiva. A su vez, el texto de Cuenca refuerza el mecanismo constructivo del film en la medida en que la frase de Píndaro también se mantiene cambiando sus intérpretes. La parodia fílmica que, como afirmamos, recurre al travestismo de la cita, imita no solo el acceso al género sino también las modalidades hipertextuales en las que se desarrolla su construcción. En otras palabras, Cuenca retoma el título de la película de Woody Allen y lo convierte en un imperativo cultural: “volver a tocar” la misma canción.

Referencias bibliográficas

- Andrade Boué, P. (2010). “Novela Policiaca Y Cine Policiaco: Una Aproximación”. *Ángulo Recto. Revista de Estudios Sobre La Ciudad Como Espacio Plural*, 2 (1). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia02.htm>.
- Auden, W. H. (2002). *The Complete Works of W. H. Auden: Prose. 1939-1948*. New Jersey: Princeton University Press.
- Blanchot, M. (2012). "Nietzsche y la escritura fragmentaria". En *Instantes Y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 11: 27-51.
- Chandler, R. (2002). *The simple art of murder*. New York: Penguin.
- De Cuenca, L. A. (2006). *Poesía 1979-1996* (Edición de Juan José Lanz). Madrid: Cátedra.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Píndaro. (1984). *Odas y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Salle, D. (2010). *Roy Lichtenstein Reflected*. New York: Mitchell-Innes & Nash.