

VERSO LIBRE CON CARGOS: HUELLAS DEL GÉNERO NEGRO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Carmen Morán Rodríguez

(Universidad de Valladolid)

morancarmen@hotmail.com

RESUMEN: El artículo pretende analizar la presencia del género negro en la poesía española a partir de los años 70. Para ello, se centra en varios ejemplos que constituyen otros tantos hitos, y cuya atenta lectura permite comprender el sentido de una presencia recurrente en nuestra lírica, más allá de su valor como referencia intertextual irreverente o antipoética.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea, poesía posmoderna, género negro, novela negra, intertextualidad.

ABSTRACT: This article analyses the presence of crime fiction references in Spanish Contemporary Poetry, from the 70s to nowadays. It focuses on some relevant examples that allow to understand the significance of this recurrent presence in Spanish Contemporary Poetry, beyond its value as intertextual or antipoetic quotation.

KEYWORDS: Contemporary Poetry, Posmodern Spanish Poetry, crime fiction, hard boiled, intertextuality.

Las notas que siguen pretenden servir de muestra de la presencia del género negro en la poesía española desde los años 70, demostrando –así lo creo– su vigencia como fuente inspiradora de toda una *topica* del *ornatus* retórico en la lírica actual, en consonancia con ciertos temas y tendencias de la misma y, fundamentalmente, en consonancia con la concepción del sujeto posmoderno.

El género negro constituye algo tan indefinible como inconfundible (Martín: 2007, 21; Urra: 2013, 9), emparentado con la novela de detectives clásica, y distinta de ella –aunque las diferencias se hayan subrayado casi siempre en detrimento de la primera (Savater: 2010). Su elemento constitutivo principal, por encima del criminal e incluso del crimen, es el investigador (Martín Cerezo: 2006, 58). A decir de Andreu Martín, la gran aportación de la novela negra es precisamente su “héroe” modelado de acuerdo con “el espléndido prototipo del perdedor” (Martín: 2007, 29). Este encarnaría las funciones clásicas del héroe según la narratología, aunque a menudo subvierte la condición heroica del protagonista. De hecho, la historia del género policiaco habitualmente aceptada se liga precisamente a esa subversión. En el origen tendríamos la narración detectivesca con un investigador que representa el orden establecido y actúa como su Sumo Sacerdote (Martín Cerezo: 2006, 59), restituyendo la calma tras la infracción (el crimen), todo ello mediante sus facultades mentales, principalmente. En los años veinte surge en Estados Unidos es el llamado *hard boiled*, que altera muchos de los parámetros de la novela de detectives clásica (sin perderla del todo como referencia, desde luego, porque de otro modo la alteración perdería su eficacia) (Urra: 2013, 24). La gran diferencia del *hard boiled*, de la que se derivan todas las demás (sociales, morales) que se quieran analizar, estriba en la creación de un protagonista que se opone en buena medida al modelo heroico originario: el nuevo héroe es violento (se impone por los puños o con la pistola, no con el brillante ejercicio de sus pequeñas células grises), perdedor habitual –aunque espléndido, como quiere Martín—; a menudo, él mismo infringe la ley en uno o más aspectos. Además, si la vida personal, y concretamente amorosa, de Sherlock Holmes, Poirot o Miss Marple está rigurosamente blindada a la curiosidad del lector¹, la del protagonista de *hard boiled* puede ser tratada con más o menos pudor, pero incluye un fracaso de fondo que las ocasionales e incluso múltiples conquistas (por ejemplo, las de Marlowe) no logran reparar. Incluso su éxito en la investigación es cuestionable: los

¹ En realidad, tal y como ha visto Robb, varios de los protagonistas de novela clásica detectivesca –Dupin, Holmes y Poirot, por ejemplo— pueden ser personajes cuya homosexualidad, sencillamente, no se hace explícita por no ser admisible en la época de publicación de las obras (si bien, en algunos casos, las alusiones pueden llegar a ser bastante claras) (Robb, 2004: 253 y ss).

detectives clásicos persiguen una verdad que, al final de cada aventura, resplandece y cierra con garantías el caso; a partir del *hard boiled*, los investigadores a menudo sabrán, antes de llegar al final, que la verdad es inalcanzable, o demasiado sórdida, o –aún peor– no existe.

Esta evolución hacia el descrédito de la verdad como objetivo de la investigación (o de la vida), la comparte el investigador privado con el sujeto posmoderno (Fajardo), individualista y relativista, como él. Sin embargo, el héroe de novela negra no prescinde enteramente de cierta sublimidad romántica. Precisamente, creo, en este punto el héroe de género negro y el sujeto posmoderno se separan: el antihéroe perdedor, cínico, a menudo bebedor e incluso delincuente él mismo, tiene presente en todo momento un código que trasgrede; el sujeto posmoderno no tiene más código que su código pin. Es, como Bauman señala, líquido y, desde luego, es (en su pensamiento, en su discurso, en su manera de ejercer el poder y en su misma condición como tal sujeto), blando. Y esto último solo puede oponerle irreconciliablemente a los tipos duros de la novela negra. Quizá de ahí, precisamente, la adoración que siente por ellos, a juzgar por la abundancia de ejemplos que nos brinda la poesía española de las últimas décadas. Radicalmente enajenado ya de todo Ideal y de su noción misma, el sujeto posmoderno se ve aquejado de nostalgia, y solo puede envidiar a un tipo –el investigador cínico y *de vuelta*– que todavía se mantiene algo más próximo a aquel Ideal (como lo prueba el que aún actúe y blasfeme contra él).

Aparte del protagonista, otros elementos de la ficción criminal pueden ejercer su fascinación sobre la poesía española contemporánea: el ser un referente que procede de la literatura de consumo y de los *mass media*, pero que requiere conocimientos específicos en la materia que hagan posible la comprensión de las alusiones. Al calor de lecturas como *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco, los poetas españoles –especialmente, pero no solo, los del llamado grupo del 68 o los *novísimos*– desarrollan una mitomanía aguda, pero contraria a las jerarquías que hasta entonces habían dividido de manera infranqueable alta y baja cultura: ahora las citas procederán de Hoyos y Vinent, del Quattrocento o de una novela de kiosko, pero en todo caso requerirán del lector una iniciación. Incluso cuando la vertiente más manierista del esteticismo haya pasado, quedará,

para los poetas venideros, la aceptación de que los *mass media* son pieza angular de nuestra formación sentimental, y que nuestra manera de concebir, por ejemplo, el amor, está condicionada por los diálogos y los tipos humanos contemplados en las páginas *pulp*.

Por otra parte, la irrupción de la novela negra en el poema hace las veces de *memento* de la ficcionalidad del discurso poético—reivindicada por los llamados poetas de la experiencia o de la nueva sensibilidad (García Montero, 1983), aunque en puridad ya los novísimos habían reclamado el espacio poemático como territorio ficcional. Dicha ficcionalidad se pone de manifiesto mediante la adopción de giros y clichés reconocibles a primera vista como propios de un tipo de novela, la negra, que, al menos en sus formas más canónicas, antepone la trama a elementos como pudieran ser el experimentalismo formal o verbal.

Finalmente, el empleo de un lenguaje inmediatamente identificable como propio de la novela negra ofrece, en primer lugar, una vía de escape frente a lo convencionalmente “poético”, lo que permitiría probar que la poeticidad no se desprende del uso de un vocabulario previamente connotado como *poético*, sino de otra cosa. Además, el uso de giros reconocibles como propios del registro de la novela negra pone el dedo sobre la llaga de un grave crimen (la muerte de la significación) en la que el principal sospechoso no es otro que el lenguaje (entre los testigos que cabría llamar a declarar, Lacan, Deleuze y Agamben).

I. AIRES *NOIR* EN LOS NOVÍSIMOS POETAS

El punto de partida elegido es el movimiento renovador del lenguaje poético iniciado en los años 70: los “novísimos” es la etiqueta que mayor fortuna ha tenido en la historiografía, pese a que habría que advertir que se incluyen en la tendencia culturalista más autores que los nueve estratégicamente elegidos por José María Castellet en su célebre selección. En cualquier caso, no es un punto de partida convencional: creo que está plenamente justificado comenzar por la década de los 70, ya que en esta década es cuando se extiende la lectura de novela negra en España, y porque precisamente la integración de la estética de los *mass media* y la reflexión en torno a sus mecanismos son parte distintiva de la estética de los jóvenes poetas que comienzan a publicar por estos años.

Dejaré fuera de mis notas el caso de Pere Gimferrer, que ha recibido en exclusiva la atención de Lúdia Carol Geronès², y me centraré en dos “novísimos” canónicos –quiero decir, “canonizados” por la *Antología* de Castellet—: Leopoldo María Panero y Ana María Moix. Añado a estos uno más, no recogido en aquella selección, pero con notables coincidencias estéticas (mezcla de culturalismo y estética de los *mass media*, fundamentalmente): Luis Alberto de Cuenca.

Uno de los poemas “novísimos” más célebres, casi una profesión de fe de la nueva estética, es “Deseo de ser piel roja”, de Leopoldo María Panero, en el que de manera implícitamente contestataria, Panero reivindica los tópicos de otro subgénero, el *western*, no reconocido como cultura oficial y además de procedencia extranjera, como señas de identidad cultural y sentimental. Con semejante sentido, en el libro *Así se fundó Carnaby Street* (1970) Panero se vale del trasfondo brindado por el género negro dos poemas, “Pistas” y “El poema de Hércules Poirot”, donde además rinde homenaje –irónico— al representante más conspicuo de la novela detectivesca clásica, opuesta en cierta manera a la novela negra moderna (2004: 46). En títulos posteriores de su trayectoria poética ha vuelto sobre estos motivos: lo hace en el poema titulado “Un asesino en las calles” (del libro *El que no ve*, 1980), o en el breve libro *Tres historias de la vida real* (1981), tríptico compuesto por “La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero”, “El hombre que se creía Leopoldo María Panero” y “El hombre que mató a Leopoldo María Panero (The man who shot Leopoldo María Panero)” (2004: pp. 267, 268 y 269). Los tres poemas participan de un lenguaje poético de ecos surrealistas, tono narrativo y alusiones autobiográficas reconocibles. El aire de género negro procede de los títulos con el encabezamiento cliché (incluso, con la traducción al inglés que aparentemente pretende ser el título original, como si el poema fuese uno de esos “productos” de la cultura de masas importada del mundo anglosajón). Estos títulos llevan al lector a pensar en otros como el de *El hombre que sabía demasiado* —en inglés *The man who knew too much*— nombre de un libro policiaco de G. K. Chesterton, así como de dos películas

² Le dedicó una comunicación titulada “*Vamp, revólver, sangre y carmín en una noche de neón. Notas sobre Pere Gimferrer y el imaginario noir*” en el IX Congreso de novela y cine negro, celebrado en la Universidad de Salamanca del 16 al 19 de abril de 2013 (actas en prensa).

basadas en él, dirigidas por Alfred Hitchcock, una en 1934 en Inglaterra y otra –la más conocida— realizada en 1956 en Estados Unidos. Sin embargo, en la tercera composición el juego alusivo se desliza de nuevo más bien hacia el western –tanto el título como el desarrollo del poema recuerdan inequívocamente a la célebre película de John Ford *El hombre que mató a Liberty Valance*.

Probablemente la autora de la nómina novísima que muestra más estrechas conexiones con el género negro en su poesía es Ana María Moix. Su primer libro publicado es el poemario *Baladas del Dulce Jim* (1969), en el que deliberadamente imita el tono de las producciones más estereotipadas de música pop (se cita, por ejemplo, a Adamo), del cine de consumo y la novela de kiosko... en resumen, de los *mass media*, sobre los que precisamente en esos años se está reflexionando desde distintos flancos de la intelectualidad –con frecuencia, al calor de los escritos del Círculo de Frankfurt, de Herbert Marcuse o Pasolini... en definitiva, de marxistas apartados del cauce ortodoxo del comunismo. En España, uno de los intelectuales que con más profundidad reflexiona acerca del fenómeno *mass-media* no es otro que el también *novísimo* Manuel Vázquez Montalbán: reconocido como renovador del género policiaco en España con la serie de Pepe Carvalho, él mismo visita ocasionalmente en su poesía sus distintivos más clásicos: el jazz, el gánster, el fatalismo... concurren en “Fred es un gánster sin suerte”, publicado por primera vez en *A la sombra de las muchachas sin flor*:

FRED ES UN GÁNSTER SIN SUERTE

Es un solo de saxo

de jazz antiguo

de tan azul

amables las esquinas

del cuerpo juegan a huir

la negra lenta

se acerca por el túnel del bombo

y nunca llega a nuestros labios

el agua color paraíso de los platillos

la negra lenta se detiene

bang

disparó el gánster de labios húmedos
aquel que nunca llegará a viejo.

(1985: p. 61).

Precisamente Vázquez Montalbán es el encargado de escribir el prólogo de la primera edición de *Baladas del Dulce Jim*. Ese prólogo lleva por título "Contribuciones al estudio hipercrítico de las relaciones entre poesía y libertad cultural, al margen de cualquier desteñida apreciación sobre la dimensión sociológica de la literatura de exportación", clara parodia del lenguaje alambicado del que a menudo abusaban los ensayos en que se analizaban desde un punto de vista sociológico la novela rosa, la radionovela o el cómic –incurriendo así en flagrante contradicción con el lenguaje sencillo y asequible, característico de su objeto de análisis. Y en este prólogo podemos leer: "Cine y canción se han alimentado de literatura. Hora es ya de 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." (Moix, 2002: pp. 11-2). Eso, exactamente, es el libro de Ana María Moix: un libro de poemas que rompe con la falacia sentimental tópicamente asociada a la poesía, pero que no lo hace eliminando la retórica del sentimiento, sino exagerándola de un modo que denuncie, por sí misma, su condición de artefacto verbal, discursivo, compuesto de eslóganes y clichés más que de lógica:

Con aquel disparo nunca sabré a quién quise matar. Llovía. Las sombras asomaban por las esquinas de los muebles y bajo las cortinas. Tú disparaste desde tu casa y yo desde la mía, en tiempos diferentes y, ya lo sabes, por causas muy distintas. Cada cual se asesina cuando quiere, y aunque los amigos digan "fue una muerte indigna", me han quedado, en el fondo, ganas de intentarlo de nuevo. Aunque como de costumbre no sepa hacia quién dirigir el cañón de mi retaco. (Moix, 2002: p. 33).

Aunque fuera de la selección fundacional de Castellet, Luis Alberto de Cuenca es uno de los autores que mejor representan la sensibilidad novísima y posmoderna de la poesía hispánica, y también uno de los que más han jugado con el género negro como vía de expresión de su poética. Encontramos en él encontramos la mezcla irreverente entre alta y baja cultura (Letrán, 2005: 30); esta mixtura se da, en sus primeros libros mediante una "elitización" de referentes populares que revela todavía cierto apego a los ideales ("alta cultura") de la modernidad como punto de llegada (Letrán, 2005: 32); pero después aparecerán sin jerarquización ni redención, de un modo mucho más posmoderno. Y será justamente un libro de resonancias negras, *La caja de plata* (1985), el que marque ese cambio (Letrán, 2005: 34). Fundamentalmente, la presencia de la ficción criminal en la escritura de Luis Alberto de Cuenca se encuentra en dos conjuntos poéticos fuertemente vinculados entre sí: "Las Lolas negras", aparecida en la primera entrega de *Marginalia* (Madrid, Francisco Arellano, 1980) y en la "Serie negra" –segunda parte de su poemario *La caja de plata* (1985). Este último, a decir de Letrán, expone la crisis del sujeto poético posmoderno mediante dos lecturas sorprendentes, pero complementarias: el poemario como novela caballeresca y como relato detectivesco). En ambos casos, el objeto de la persecución es la entidad del sujeto posmoderno como tal, definitivamente perdida entre las imposturas y el ludismo (Letrán, 2003: pp. 9-10), que convierten cualquier escena "seria" en una parodia de algo ya leído o ya visto (mejor dicho: que demuestran que cualquier intento de tratar *seriamente* una escena "seria" es ingenuo, pues toda escena "seria" ha sido ya vista o leída). Podemos verlo en "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" (comentado en Letrán, 2005: pp. 34-35). O en "Peligrosa", donde el diálogo amoroso y el monólogo interior solo pueden ser entendidos como citas indirectas e inexactas del estilo estereotipado de la novela negra –entiéndase estereotipado en este contexto no como un adjetivo peyorativo, sino descriptivo: remite a un código de vocabulario, prosodia, puntuación y estructura de la frase que el lector debe comprender inmediatamente como típico de la novela negra (si no es así, la lectura no funciona, y el poema

deberá aguardar mejor lector).

PELIGROSA

“¿Qué es más, un inspector o un comisario?”

Lo dijo distraída, desde lejos.

Se lo expliqué. Siguió: “¿Por qué no tiemblas?”

Yo soy más peligrosa que esos tipos.”

No sabía qué hacer. Quería irme.

Largarme a conducir por un sembrado.

Devolver la licencia. Suicidarme.

Pero no me marché. Busqué sus ojos

y le cerré la boca con un beso.

(de Cuenca, 2006: p. 190).

Varias composiciones de “Las Lolitas negras” y “Serie negra” guardan entre sí correspondencias. Como el resto de la obra del poeta, ambas colecciones han sido estudiadas con gran solvencia por Juan José Lanz –que además señala los juegos de intertextualidad que de Cuenca establece con *La muerte en Beverly Hills* (1968), de Gimferrer. Reproduzco las palabras de Lanz acerca del sentido con que deben entenderse estas referencias al género negro:

[...] el “yo” poético se enmascara en un claro referente literaturizado, la distancia entre el “yo” poético y el “yo” biográfico se acentúa debido a diversas razones: a la referencia explícita a un marco cultural determinado; a la inserción de diálogos (explícitos o implícitos) en el poema que obligan a establecer, al menos, una doble perspectiva; a la estructuración del poema en cuadros cinematográficos, que facilita la economía narrativa de los textos, etc. (2006: p. 181, n. 30).

II. EL POETA ERA UN TIPO DURO: POESÍA DE LA EXPERIENCIA, NUEVA SENTIMENTALIDAD Y GÉNERO NEGRO

El recorrido que hemos iniciado nos conduce a la llamada poesía de la experiencia –prescindiremos de las discusiones acerca de lo acertado del

membrete. El que es seguramente su representante más destacado, Luis García Montero, muestra gran influencia del género negro en su primer poemario, *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (Granada, Universidad, 1980). Todos los textos del libro, salvo los dos últimos, y todas las partes del libro, están encabezados por citas cuyos autores son: Raymond Chandler (11 citas), J. P. Donleavy (2 citas), Horace McCoy (una cita), Dashiell Hammett (3 citas), Boris Vian (una cita), Wade Miller (una cita), Agatha Christie (una cita), Ross MacDonald (una cita) y, finalmente, Apollinaire, el único poeta entre narradores.

Merece la pena reproducir la extensa valoración que, en retrospectiva, García Montero hace de su libro, dando las claves de su vinculación con el género negro:

[...] me sumergí en las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policiaca. Mi primer libro es un poco todo eso. Apoyado en citas de la novela negra, escribí poemas en prosa con la intención de reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de soledad que todos llevamos dentro. La novela negra me fascinó. Frente al argumento problema, que ve el asesinato como un accidente que viene a romper la normalidad y que puede resolverse sin salir de un cuarto de estar, como un juego de alta sociedad, Dashiell Hammett y Raymond Chandler contaban en sus relatos que no normal es la violencia, la corrupción, las tramas secretas y el dinero sucio, a consecuencia de todo lo cual aparecen los cadáveres en la vía pública. Y como los poderes públicos no suelen estar interesados en llegar hasta las últimas consecuencias, debe aparecer el héroe moderno y degradado, el detective privado dispuesto a recibir los puñetazos y a enamorarse de quien no debe. Alguien que investiga en lo privado, eso no se me escapa, para denunciar su impureza, sus evidentes contactos con la suciedad pública. Un encajador, un olmo seco capaz de florecer un poco cuando todas las soledades de la gran ciudad se le echan encima y él sabe responder con dignidad sentimental y con frases lapidarias, muy útiles para provocar una nueva paliza o para hacer inolvidable una despedida. Glosando alguna de estas frases, intenté crear una atmósfera de violencia urbana, aliñada con sus gotas de irracionalismo, sexualidad y psicoanálisis. (2006: pp. 555-556).

Además de las citas, que pretendían ser insólitas en un poemario al uso, otro elemento que hermana este libro con la tradición de la novela negra es el desdoblamiento de la primera persona que sustenta la ficción

poética en una segunda persona gramatical, patente desde el título del libro. Es este un uso típicamente lírico; sin embargo, en *Ahora ya eres dueño...* el diálogo-monólogo de carácter reflexivo, la enunciación distanciada (especialmente de los elementos eróticos) y el empleo de frases breves, lapidarias –a menudo endecasílabos o alejandrinos: “Desde Brooklyn la noche te margina”, “Y es que también el miedo suele dejar resaca”— están más emparentados con la construcción psicológica de los anti-héroes clásicos de la novela negra, frequentadores de escenarios como aquel al que el libro de García Montero se acoge (el puente de Brooklyn).

En este ensayo en que rememora la creación de algunos de sus libros, García Montero afirma que es justo tras la publicación de *Y ahora ya eres dueño...*, cuando, con Álvaro Salvador, Juan Carlos Rodríguez y Javier Egea, fragua los postulados de lo que se llamará “la otra sentimentalidad”. Sin embargo, ya en ese primer libro está García Montero ensayando una de las notas características de la tendencia (y que coincide, por cierto, con los propósitos de Luis Alberto de Cuenca en sus poemas de género): la conciencia de que también la poesía participa de la ficcionalidad (categoría demasiado a menudo reservada a la narración), y que el yo lírico no tiene por qué ser un volcado sincero del sujeto histórico que escribe. Más aún: que incluso un volcado sincero de intimidades reales, pasan a ser, tan pronto como se convierten en escritura poética, una ficción. 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.

Dos años después, García Montero publica *Tristia* (Melilla, Rusadir, 1982) en colaboración con Álvaro Salvador. Entre los poemas salidos de la pluma del primero se encuentra “El lugar del crimen” (García Montero, 2006: 35), donde el cliché negro es una excusa para el juego amoroso (“Date por muerta, / amor, / es un atraco. / Tus labios o la vida). Posteriormente, volverá sobre el mismo juego literario en el *Diario cómplice* (Madrid, Hiperión, 1987). En el poema XI del primer libro de *Diario cómplice*, donde las alusiones de carácter criminal y policial constituyen una jerga cifrada (pero apenas) de la pasión amorosa:

Sospechan de nosotros. Ha pasado
el primer autobús, y nos sorprende
en el lugar del crimen,
desatados los cuellos y las manos
a punto de morir, abandonándose.

Nos da el alto la luz,
sentimos su revólver por la espalda,
demasiado indeciso,
su temblor en nosotros, encubierto,
bajo el pequeño bosque de las sábanas.

¡Corre!
¡Coge el amor y corre cuerpo adentro!
Hay un desfiladero sin leyes en los labios,
un laberinto ardiendo de salidas.
Mira tu corazón o tu cintura,
ese castillo en alto
que mis muslos coronan como un lago de [niebla.

¡Corre!
Atiende solo al viento de la piel
pasando y regresando.
Y que suenen las ráfagas,
que suenen los disparos,
que las sirenas suenen a tu espalda.

(2006: p. 133).

El lenguaje del crimen, y sobre todo el lenguaje de la narración (periodística, novelesca) del crimen se convierte en un código apto para una nueva *militia amoris*, no militar (lo que al fin y al cabo supone el acatamiento de una autoridad legal) sino del otro lado de la ley. La novela negra, definida en principio por la dicotomía *bueno* (detective) / *malo* (criminal), ha admitido en los últimos años toda clase de subversiones que vienen a poner en duda en la ficción lo que está muy en duda en la realidad, no ya que los buenos siempre ganen sino algo más grave: que la

ley siempre esté del lado de los buenos.

Los elementos familiares a la ficción criminal aparecen de nuevo en "Crimen de la noche de un sábado", del libro *Completamente viernes* (2006: 394-395), donde sirven a la voz lírica para expresar el miedo a uno mismo, aliviado –pero nunca por completo—por la compañía amada, que se desea a salvo de esos impulsos destructivos.

No faltan ejemplos en otros autores, próximos en sus planteamientos estéticos a García Montero. Así, Felipe Benítez Reyes recrea un escenario *noir* en el poema "Nightmare" del libro *La mala compañía*:

NIGHTMARE

En medio de este túnel,
tropezando con sombras de asesinos
y paredes manchadas por la sangre
de las niñas suicidas, te persigo y no avanzo,
y ya zarpa ese buque, ya se oye su sirena
espectral, alejándose,
y alguien tiende guirnaldas en el puente.

Está la noche rara y el agua adormecida.
Un avión corta el aire y la moneda
de nieve de la luna, y me pregunto
adónde te has marchado y por qué,
agitando pistolas, banderas y cirios encendidos.
Llamándome canalla y queriendo matarme.

¿Por qué te besas tú con ese tipo?

Estamos en un bar lleno de gente, y a mi espalda
oigo el leve chasquido glacial de una navaja
automática.

Y de nuevo
el barco que se aleja, y de nuevo los hombres
que al parecer han puesto su honor en liquidarme.

Esta noche –lo sé— estoy perdido.
Te has fugado dejándome la ira

de todos tus amantes, que reclaman
tus joyas, tu abrigo,
tu piel de plata oscura que brillaba.

¿Qué son esas estrellas y ese fuego?
¿Por qué gritan los niños y vuelan sobre el agua?

Ese barco se hunde, reina mía,
y he perdido de vista a tus lacayos.

Ahora estás en el túnel, con las piernas cruzadas,
pintándote los labios, sin saber
que te apunto, sin saber
que tu cara de ángel va a arder en el Infierno.

Un viejo silba coplas por la calle.

(2009: pp. 95-6).

Y Joaquín Sabina –sirviéndose también del lenguaje musical, en un diálogo complementario letra/música cuyas concordancias de significado no han sido aún plenamente analizadas— lleva a cabo una de las mejores recreaciones poéticas del universo del género negro. Lo hace en “El caso de la rubia platino”, del disco *19 días y 500 noches* (1999). En su comentario a esta composición, Emilio de Miguel destaca su argumento, categorías habitualmente asociadas a la narración y no a la lírica, como es el argumento (de Miguel, 2008: p. 81). El cinismo y el materialismo tan frecuentes en los héroes de *hard boiled* se patentiza en el verso con el que da comienzo –*in medias res*— el “relato” de Sabina; igual sucede con el fracaso, consustancial a los héroes de novela negra (“mi último tren llegaba con retraso”) (p. 81), al igual que la “rubia platino” (p. 81). Sin embargo, a pesar de la historia que en principio parece prometer la canción, con su despliegue de claves propias de la narrativa y no de la lírica, lo cierto es que poco o nada sucede, y apenas podemos vislumbrar en qué pueda haber consistido “El caso de la rubia platino”, ni menos aún cómo termina –y aquí el desconcierto es total, pues si hay un género en el que a los lectores les importa, y mucho, cómo termina el libro, es sin duda el género negro.

La canción resulta, en definitiva, un ejemplo magistral de aglutinación de tópicos del género cuya significación se deriva precisamente de su calidad de tópicos: se inicia con una descripción del protagonista y narrador, acorde a los consabidos parámetros anti heroicos; le sigue una propuesta argumental mínimamente esbozada; no tarda en aparecer la rubia platino. Pero lo verdaderamente desconcertante –lo que nos confirma que la canción es una recreación muy posmoderna de un asunto literario, y no una ficción criminal— es que todos esos elementos dispuestos inicialmente ante el receptor, como si de una novela se tratara, comienzan a barajarse con una intención puramente estética, sin obedecer, como en principio parecía, a un hilo argumental coherente, ni dirigirse a una conclusión. Y precisamente ese renunciar –más aún: desentenderse— de la solución final, es una transgresión que subvierte la identidad primigenia de la novela negra al uso y de las motivaciones originarias de sus lectores (algo que, por otro lado, también hace la propia novela negra de última hora).

En cierto modo, “El caso de la rubia platino” es a los grandes títulos de *hard boiled* –a todos ellos, en conjunto— lo que algunos romances a los ciclos épicos: la recreación, desgajada del hilo narrativo al que remite, de un pasaje o un elemento particularmente atractivo, con un tratamiento en el que lo lírico le lleva ventaja a lo narrativo.

III. BASADO EN HECHOS REALES: EL REALISMO SUCIO Y LA POESÍA DE NO FICCIÓN

Pocos autores parecen tan alejados de las propuestas culturalistas como Roger Wolfe; y, sin embargo, este es un lector aventajado de *La caja de plata*, de Luis Alberto de Cuenca. En su producción, es evidente cierto *aire* con el género negro, propiciado por el tono duro, bronco y lacónico (¿despojada de retórica? Responder a esta pregunta sería el *quid* de la cuestión que más adelante señalaremos).

POÉTICA NEGRA

Una pluma sigue siendo preferible
a tener que desempolvar

la mágnam 44.

(*Días perdidos* 96.)

En una imagen clásica remozada (la pluma contra la espada), Wolfe se decanta por la primera, aunque da a entender, por la levedad sobre la que se asienta su convicción (“sigue siendo preferible”) que la espada o la mágnam están cerca, por si la pluma o la palabra fallan.

La idea que sustenta la poética de Wolfe es “la conciencia de la imposibilidad, en nuestras sociedades, de la utopía del lenguaje específicamente poético” (López Merino). Esta premisa la compartiría Wolfe, como señala López Merino, con otros muchos poetas desde el fin de la Modernidad; entre otros, con los poetas de la experiencia, con los que también existe una semejanza del tono –y el punto de encuentro entre ambos se sitúa, a menudo, en una zona negra que queda perfectamente ilustrada por “Te levantas de la cama y es la guerra”:

Podría al menos
conocer New York, coger el metro, disparar
la Browning, romper todos los dedos de las manos
a aquellos que odio.
Le digo que no puedo. Me atenazan
el alquiler, las moscas, el verano,
la ciudad, la gente, los semáforos.
Pero que si quiere puede pasarse por mi casa.
Bajaré a por unas latas, hay tabaco.
Charlaremos.

(Roger Wolfe, 2004: p. 63).

El propio Wolfe, que admite esa semejanza *aparente* con los poetas de la experiencia, se apresura sin embargo a establecer una diferencia radical (y un punto hostil):

No tengo inconveniente en que se diga de mí que hago «poesía de la experiencia». ¿Qué otra poesía va uno a hacer? (Todavía estoy esperando a que alguien me explique, convincentemente, qué poesía no se basa en la experiencia.) Pero, en las raras ocasiones en las que me he tomado la

molestia de escrutar la obra de mis coetáneos, he podido observar que somos completamente diferentes. El contexto, el enfoque, el marco formal, salvando las distancias -yo hago verso libre, por ejemplo- quizá sea más o menos el mismo; pero hay una diferencia de tono, de voz poética absolutamente fundamental: mi voz es esencialmente humana, mientras que la suya está esencialmente embutida en el corsé retórico de la literatura. Mis poemas son como susurros (o a veces, por qué no, gritos) al oído del lector; confidencias reales, absolutamente creíbles, literarias también, por supuesto, porque el vehículo literario es el único que puede servir a la poesía, pero vivas, capaces de establecer la complicidad que resulta de la común tragicomedia humana. Los poemas de ellos, por el contrario, son ejercicios vacíos, huecos, banales, frívolos, enamorados de sí mismos en el peor de los sentidos. Yo hablo; ellos se escuchan hablar. (Cit. en López Merino).

Así pues, el propio Wolfe establece el núcleo de esa diferencia en aquello que precisamente constituye la clave de la concepción poética de los autores de la experiencia (la convicción de que toda voz literaria es una impostura retórica, y todo rostro biográfico, un prósona amplificador de esa voz).

El mismo rechazo manifiesto a la retórica, la impostura o, en definitiva, la ficción, en su poética lo encontramos en el poeta gijonense David González, quien precisamente elige para su producción el membrete de "poesía de no ficción". Muchos de sus poemas y relatos participan de algunos de los rasgos del género negro: son ejemplos notables "Tango azul" (1998: pp. 30-31), "Considerando los hechos" (2007: pp. 18-19), y sobre todo, "El desguace" (2007: 45-47). En todos ellos la línea que separa en poema del microrrelato se adelgaza hasta hacerse irrelevante, y el estilo cortante y acre recuerdan inevitablemente (intencionadamente, más bien) a los maestros americanos de *hard boiled*. Todo esto lleva a sospechar si, en el fondo de esta confrontación ficción/no ficción no habrá, más bien (y más allá de posibles antipatías personales o ideológicas), una confusión terminológica: *ficción*, tal y como la utilizan los representantes de la nueva sentimentalidad, no hace referencia tanto a la falta de veracidad de lo enunciado, cuanto al código retórico al que se acoge y en el que se entiende la enunciación. Confusión terminológica, por cierto, que parece convocada,

cual mala sombra, por la novela negra, que a su vez ha sido terreno de múltiples debates sobre los conceptos de “ficción” y “realismo” —en gran medida, por el empleo confuso del termino realista que hace Chandler (Urra, 2103: p. 27).

IV. DOS FRANCO TIRADORES

Ajeno a las capillas literarias, Eduardo Fraile Valles es autor de una obra poética muy personal, de reconocido valor, pero que quizá no asociemos fácilmente a la presencia de una impronta criminal, más allá del título *Quién mató a Kennedy y por qué* —poemario que, por lo demás, poco tiene que ver con el universo de la ficción policiaca. Sin embargo, Fraile es autor de uno de los mejores poemarios de serie negra en la poesía contemporánea española: *Siete finales para Philip Marlowe* (Valladolid, Arcadia, 1995). Se trata de una *plaque* de tirada reducida, lo que explica su escasa difusión. Componen el libro siete poemas en prosa, siete finales ligeramente divergentes para una historieta del detective creado por Raymond Chandler (pero el resto de la historia, sabiamente, se omite). La obra invita a una lectura conjunta (no necesariamente lineal) de los siete finales propuestos: solo así se aprecia el *quid* de estos siete finales, que reside en las imprecisiones, inexactitudes y contradicciones —pero también, claro está, en los elementos invariables, garantes de la unidad de ese relato de finales multiplicados:

4

Me aflojé el nudo de la corbata un poco más si cabe. Dios, todavía tenía su sabor en mi boca, los cigarrillos rubios del paquete que ella dejó sobre la mesilla hace siete años, en una habitación de un hotel cualquiera, sus ojos en mis ojos a través del espejo, abrazada a sí misma en el umbral, en camisón, la chaquetilla de lana que Luisa hizo una vez para mi cumpleaños y que nunca me puse puesta sobre los hombros... Encendí otro cigarrillo. También llevaba puesta una tristeza de varias tallas más. No aceleré. Tenía toda la noche por delante.

[...]

6

Hundir el acelerador, cerrar los ojos, estrellarme contra un castaño pilongo y que la suerte decida quién es Philip Marlowe, o dejarme mecer por el alquitrán de la noche y llegar a Los Ángeles, hospedarme en un hotel que ya no existe, dormir siete años sin parar, mejor volver a Europa con otro pasaporte, distinta identidad, en fin, frenar en seco, regresar a la casa donde Luisa, aterida, sigue bajo el dintel con los ojos lejísimos, ah más allá de todo, su camisión malvado, bella, sin tiempo, cualquier cosa en los hombros y toda la tristeza del mundo.

7

Prendí el último pitillo y arrojé el paquete a la cuneta. No he sido nunca un ciudadano ejemplar. Dejé la ventanilla abierta el tiempo justo para despejarme. La autopista estaba cerca. Luisa dormiría o no dormiría, no debió salir a despedirme en camisión, descalza, con aquel viejo suéter desmayado en sus hombros, la tristeza. Iba a amanecer en la siguiente curva, yo no podía venirme abajo ahora. La ciudad, a lo lejos, me esperaba como una buena amante: no me echaba de menos, pero estaba allí.

(Fraile Valles, 1995: s.p.)

La chaquetilla de punto con la que en el primer final Luisa cubre sus hombros, y que ella misma ha tejido, resulta ser en el "final" número cuatro una chaquetilla tejida para el propio narrador/poeta, se convierte en "cualquier cosa sobre los hombros" en el final 6, y es un "viejo suéter" en el 7 (el nombre de la heroína, por cierto, recuerda indefectiblemente a la práctica no tan lejana de traducir los nombres propios en las novelas destinadas al gran público). Los cigarrillos unas veces son simplemente rubios, otras veces son Camel (final 2), otras veces no son (final 3).

El sentido de este poema (pues considero que se trata de un poema unitario) es ambiguo: por una parte, parece decir, poco importa la alteración de elementos en nuestras historias personales, pues el destino trágico se cumple indefectiblemente. Por otro, la memoria es traicionera, el recuerdo más imborrable es confuso y se repite con pequeñas pero cruciales variantes. Y si consideramos que la novela negra es una novela de intriga,

en la que el lector (al menos, el lector inocente de sus orígenes) lee movido en gran medida por el deseo de averiguar el final, la solución del conflicto, nada más desmoralizador que comprobar –como en este poema– que no hay un final único, ni solución ninguna, pues el conflicto persiste en el ánimo del detective (del poeta). Claro que en estos tiempos en que sabemos que hasta el relato de la Historia, que creeríamos fiable, es solo eso, un relato, sujeto a las mil añagazas de toda materia verbal, poco pueden extrañarnos estas grietas en el sólido guión de las andanzas apócrifas del bueno de Marlowe.

Una de las aventuras poéticas de signo policiaco más originales aparecidas en lo que llevamos de siglo es *El malentendido*, poemario de la zaragozana Elena Pallarés publicado en 2002. El poemario constituye el relato de un *caso*, aunque, desde luego, de manera nada convencional: de poema en poema aparecen “el detective”, “la muerta”, “la mujer del conserje”, “la rubia teñida”, “las camareras”... Los personajes, sin embargo, no son tales, no hay caracterización, ni siquiera entidad, porque de hecho carecen de un argumento sobre el que sostenerse. El poemario inserta claves de relato realista de corte negro en un móvil figurado, metapoético y aun metalingüístico: la víctima del homicidio –del *malentendido*– es el significado, acribillado a palabras. El lenguaje, vehículo *sine qua non* se produce nuestra aprensión de la realidad y nuestra enunciación de esa experiencia, es traidor e incapaz³. El trasfondo teórico del libro remite a Derrida, a Foucault y a Roland Barthes. Una cita de este último, encabezando el poemario, orienta al lector acerca de la “trama” que va a encontrar en las páginas siguientes: “La arqueología, la filosofía, la crítica, la traducción, la poesía es en definitiva una investigación policiaca, por cuanto supone la reconstrucción imposible de una verdad inalcanzable”.

En el cuarto poema del libro se aprecia la combinación de referencias novelescas reconocibles, que sitúan al lector ante unas expectativas (tras *unas pistas*, cabría decir) argumentales que en seguida se traicionan (se revelan como *pistas falsas*):

³ *Matar a Platón* (2004), de Chantal Maillard, es otro poemario cuyo tema fundamental son las limitaciones del lenguaje (como forma de expresión y, sobre todo, como forma del pensamiento); sin embargo, queda fuera de este estudio porque, aunque cierto aire *noir* no le es por completo ajeno, no hay un uso tan claro y reconocible como en el resto de obras que citamos.

Los márgenes se han poblado de crímenes.
A las siete en punto de la mañana
la mujer del conserje ha descubierto
el cadáver de una vecina mal
maridada. 091.

En la calle van y vienen mujeres
ya desembarazadas de sus crías
y analizan los signos en los síntomas:
"La tarde estaba en flor. Él le arrancó
los pétalos, su vestido de novia".
"La muerte se leía en la cartilla
de su risa". "Se sentaba a bordar
en la ventana extrañas filigranas".
"Se veía venir sobre su espalda
el peso del pasado". "Ayer mismo
lo había denunciado en un poema".

A las siete catorce de la tarde
la mujer del conserje detallaba
con pelos y señales cada pétalo:
"Su pecho parecía un ramillete
de disparos y llevaba los brazos
llenos de oro".

(Elena Pallarés, 2002: p. 18).

Sucede así ya en ese mismo poema, donde la irrupción de elementos no realistas, ilógicos, en el discurso estereotipado del informe, siembra la sospecha de que ni el crimen ni el detective ni la investigación son lo que cabría esperar.

La tentación de leer todo el poemario en clave alegórica también resulta frustrada: precisamente porque no existe nada parecido a un significado original, fidedigno, a un sentido recto, no son posibles las metáforas unívocas. Identificar al detective con el autor o el lector, a la víctima mortal con la poesía o la idea platónica, a la palabra con el arma del crimen, es sugerente, pero no basta ni cierra una lectura que se ofrece

necesariamente abierta.

Muchos otros ejemplos podrían añadirse para demostrar la vitalidad del género negro como referencia habitual en la poesía actual, generalmente desde un distanciamiento metaliterario muy posmoderno. Un último ejemplo lo confirmará: el 1 de julio de 2010 concluyó el plazo para presentar originales al concurso "Certamen de Poesía Serie B", convocado por la Universidad Laboral de Gijón, El Gaviero Ediciones y la Semana Negra de Gijón. Las bases aclaraban en su punto segundo: "En esta primera edición se aceptará como Serie B cualquier texto poético que se centre en alguno de los siguientes subgéneros: policíaco, western, terror, ciencia ficción". Una segunda edición del certamen se convocó en 2011 (las bases pueden verse en el sitio web de la Laboral), aunque no he encontrado referencias a siguientes convocatorias. Lo significativo del ejemplo es que la convocatoria constituye una llamada a la creación de una poesía "de género" que se reconozca como tal, adquiriendo un metasignificado, lo que podríamos llamar un sentido en cursiva: palabras como *crimen*, *amante*, *huyó*, *empuñaba*... no significan solo lo que significan denotativamente, en un primer plano, sino que se cargan de una significación secundaria, derivada de las conexiones que establecen con un imaginario bien reconocible como cantera literaria para todos los lectores. Son clichés, pero, a la vez, pueden servir de juego lúdico o de meditación sobre las limitaciones del lenguaje, acerca de la ficcionalidad de la poesía o de la imposibilidad de exactitud de todo relato. La vitalidad del género negro en la poesía contemporánea la demuestran no solamente los muchos ejemplos que podríamos añadir a los ya propuestos, sino, sobre todo, la maleabilidad con que las referencias al género se adaptan a estéticas diversas y la pluralidad de significados que ofrecen al lector.

BIBLIOGRAFÍA

BENÍTEZ REYES, J. (2009). *Libros de poemas (y otros poemas, 1978-2008)*. Madrid: Visor.

----- . "Escribir en plata (reseña de *La caja de plata*, de Luis Alberto de Cuenca)", *El País*. 24/10/1985. Recogido en *Gente del siglo* (1982-1996). Oviedo: Nobel, 1996. 212-14.

CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970. Reed.: Barcelona: Península, 2001.

CUENCA, L. A. (2006). *Poesía 1979-1996*. Ed. de Juan José Lanz. Madrid: Cátedra.

FAJARDO, Carlos. (1999) "El abismo presentido. (Cartografías de las sensibilidades de Fin de Siglo". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 13 (1999). Disponible en:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero13/cfajardo.html>

[Fecha de consulta: 29/1/2013].

FRAILE VALLES, E. (1995). *Siete finales para Philip Marlowe*. Valladolid: Arcadia.

GARCÍA JAMBRINA, L. (2006). Fundido en blanco y negro: las adaptaciones cinematográficas en la configuración del género negro. En Martín Escribá, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.) *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro* (pp. 159-174). Salamanca: Cervantes.

GARCÍA MONTERO, L. (1983) "La otra sentimentalidad", *El País* (8/1(1983).

Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-otra-sentimentalidad-0/html/00b3e69a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

[Fecha de consulta: 27/1/2013].

----- (2006). *Poesía (1980-2005)*. Barcelona: Tusquets.

GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (2007). *Estaciones*. Oviedo: KRK.

GONZÁLEZ, D. (1998). *Ley de vida*. Barcelona: DVD.

----- (2005). *El amor ya no es contemporáneo. Poemas y relatos (1997-2004)*. Tenerife: Baile del sol.

----- (2007). *Algo que declarar. Poesía de no ficción*. Madrid: Bartleby.

LANZ, J. J. (2006). "Introducción" y notas a Luis Alberto de Cuenca. *Poesía 1979-1996*. Madrid: Cátedra.

LETRÁN, J. (2003). "Prólogo" a Luis Alberto de Cuenca. *La caja de plata*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

----- (2005). *La poesía posmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Renacimiento.

LÓPEZ MERINO, J.M. (2005) "Sobre la presencia de Roger Wolfe en la

poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 31 (2005). Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html> [Fecha de consulta: 29/11/2013].

MARTÍN, Andreu (2007). El género policiaco: esencia y personajes. En Martín Escribá, À. y Sánchez Zapatero, J. (Eds.) *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro* (pp. 21-34). Valladolid: Difácil.

MARTÍN ESCRIBÀ, A. y J. Sánchez Zapatero (Eds.). *La (re)invención de un género*. A Coruña: Andavira (en prensa).

MIGUEL MARTÍNEZ, E. de (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.

MOIX, A. M. (2002). *A imagen y semejanza*. Barcelona: Lumen.

PALLARES, E. (2002). *El malentendido*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

PANERO, L. M. (2004). *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. de Túa Blesa. Madrid: Visor.

ROBB, G. (2004) *Strangers. Homosexual Love in the Nineteenth Century*. New York: Norton.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2007). Novela policiaca y sociedad: modelos de investigador y condicionamientos socioculturales. En Martín Escribá, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.) *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro* (pp. 49-66). Valladolid: Difácil.

SAVATER, Fernando (2010). Novela detectivesca y conciencia moral. Ensayo de poe-ética. En Martín Escribá, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (Eds.) *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro* (pp. 19-26). Valladolid: Difácil.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1985). *A la sombra de las muchachas sin flor*. Barcelona: Laia.

URRA, Óscar (2013). *Cómo escribir una novela negra*. Madrid: Fragua.

WOLFE, R. (2004). *Días perdidos en los transportes públicos seguido de Hablando de pintura con un ciego*. Edición crítica de Juan Miguel López. Madrid: Universidad Popular San Sebastián de los Reyes, 2004.

<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/conocatorias/ii-certamen-de-poesia-serie-b/view>