

EL RECUERDO DE UN RECUERDO: CINE, POESÍA Y MEMORIA SENTIMENTAL

A MEMORY OF A MEMORY: CINEMA,
POETRY AND EMOTIONAL MEMORY

Kris LEÓN

Universidad de Málaga

loquenodijimosnunca@gmail.com

Resumen: Si hablamos de memoria, también podemos hablar de películas. Cine y literatura forman parte de nuestros recuerdos: aquellas historias que nos marcaron en la gran pantalla pasan a formar parte de nuestra propia memoria emocional. En el campo de la literatura, la experiencia fílmica actúa como un motor que despierta el relato lírico. Así, el espectador de cine se convierte en posterior creador. En este artículo, a través tres poemarios con temática cinematográfica, escritos por Juan Antonio Bermúdez, Claudia Masin y Víctor Jiménez, analizaremos las conexiones entre cine, poesía y memoria en la literatura contemporánea. Más allá del cine histórico y documental, las películas de cine clásico con las que estos autores crecieron, e incluso las más actuales, son el punto de partida de los poemas que componen el libro. Los tres poetas mezclan el recuerdo cinematográfico y la experiencia personal para contar su propia historia, borrando el límite entre ficción y realidad, entre la memoria y la imaginación.

Palabras clave: Memoria; literatura y cine; autor; poesía; cine clásico; memoria sentimental.

Abstract: If we talk about memory, we can also talk about movies. Cinema and literature are part of our memories: stories that we loved on the big screen, become part of our own emotional memory. In case of literature, film experience is able to trigger the lyrical story. In this article, with three collections of poems about cinema, written by Juan Antonio Bermúdez, Claudia Masin and Víctor Jiménez, we will analyze the connections between cinema, poetry and memory in contemporary literature. Beyond historical cinema and documentary cinema, classic films which these authors grew up with, and even the most current ones, are the starting point of the poems that we can find in the book. All of them mix cinematic memory and personal experience to tell their own story, so they delete limits between fiction and reality, and between memory and imagination.

Keywords: Memory; literature and cinema; author; poetry; classic cinema; emotional memory.

TROPELIÁS

1 Introducción: el recuerdo cinematográfico y su huella lírica

“Y después empiezo a dudar. Y no sé si fue té con limón, o té con miel, lo que me dio. Y ya no sé si es un recuerdo, o el recuerdo de un recuerdo, lo que me va quedando”. Así es como Ricardo Morales le cuenta a Benjamín Espósito la enorme dificultad que siente cada vez que intenta recordar a Liliana en *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), una película donde la memoria adquiere un gran protagonismo. Ambos personajes conversan sobre qué sucedió y qué contamos que sucedió, sobre la vulnerabilidad de los recuerdos y la dificultad para hablar o escribir sobre ellos.

Esta escena conecta con el estudio que planteamos, ya que es inevitable que nos cuestionemos sobre qué hablamos cuando recordamos una película, especialmente si nos referimos a la poesía con temática cinematográfica. En este sentido, una buena pregunta inicial sería: ¿sobre qué se escribe cuando se escribe sobre cine? Nuestros poetas hablan de las grandes estrellas del cine que protagonizaban las historias, como Marilyn Monroe o Greta Garbo, pero también hablan de sí mismos cuando escriben sobre una película, un actor o actriz, un director o una escena concreta. ¿Puede un poema ayudarnos a reconstruir nuestra memoria, a plasmar quiénes fuimos a través de aquello que vimos? Si queremos ahondar en la memoria, frecuentemente acudimos al cine y a la literatura y, especialmente, a la poesía. Piedad Bonnett subraya la capacidad de los poemas para “apoderarse, transformar, matar lo que no se quiere mantener vivo, perpetuar en la memoria, inmortalizar” (2009: 94). Al mismo tiempo, la poeta enfatiza el papel de aquellas experiencias personales intensas que, de manera inconsciente, se almacenan y se van gestando dentro del artista y que, posteriormente, desembocan en una obra de arte. Este podría ser un buen ejemplo para hablar de la experiencia fílmica y su posterior huella en el poema, algo que la autora relata desde su ámbito creativo: “Una experiencia tan propia, tan personal, [...] muy reveladora —y lo fue para mí en su momento— de cómo la obra de arte se puede estar gestando de manera totalmente silenciosa en el inconsciente, y cómo sale a la luz de modo inesperado, con apariencia de revelación misteriosa” (2009: 91). El impacto que tiene en nosotros una película puede generar, precisamente, esa experiencia intensa que derivará en un poema o incluso en un poemario completo, como es el caso de los poetas que ocuparán el análisis central de este estudio.

2. Vínculos entre la poesía y el cine

En 1958 Buñuel aludió al cine como un “instrumento de la poesía” (2003: 158) en una conferencia realizada en la Universidad de México. No es una cuestión baladí hallar lugares de encuentro entre poesía y cine, puesto que “ambos lenguajes, perfectamente equiparables, pueden utilizarse como medio de expresión del mismo mensaje” (González Ángel, 2017: 85). Asimismo, si nos dirigimos hacia el receptor, hacia la persona que visiona la película o que recibe el texto poético, según Víctor Erice, “tanto el lector de un poema como el espectador de una película, se sienten conmovidos por un sentimiento difícil de definir, pero que identifican como algo común” (1996: 3).

En un espectro general, creadores como Godard o Lester se adscribieron al plano de una poética moderna, frente a los cineastas defensores de una prosa más académica o tradicional. Además, podemos ubicar a multitud de cineastas que han tenido una relación muy estrecha con el mundo de la poesía, y cuya obra se ha catalogado como “poética”, especialmente a partir de los años 50. Ejemplo de ello encontramos en el Neorrealismo italiano o la Nouvelle Vague y, explícitamente, en cineastas y creadores próximos a la poesía, como Pasolini, Cocteau, Godard, Bertolucci, Eisenstein o Tarkovski.

En referencia a algunos de los ejemplos citados, podemos aludir, por ejemplo, a la conocida polémica que tuvo lugar sobre los años sesenta, entre la oposición de “cine de prosa” y “cine de poesía” enunciada por Pasolini y Rohmer, y reflejada en *Cine de poesía contra cine de prosa* (1970); a Eisenstein, que habló sobre montaje y función poética, comparando el verso en el poema con el plano cinematográfico; a Bertolucci, considerado un poeta del cine italiano; o a Godard, pues resulta inevitable no citar su documental *Histoire(s) du cinéma* (1988), un ejercicio de memoria sobre la historia del cine. Él mismo habló sobre poesía y memoria, afirmando que la poesía es “un vehículo para *desocultar* la verdad y una reserva para la preservación de la tradición” (2007: 43).

En este sentido, Tarkovski expuso su visión sobre el cine y sobre la poética del cine en el libro *Esculpir en el tiempo*:

En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión, esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes (1991: 37-38).

El autor profundizó en su forma de entender la poesía, más allá de su propia consideración como género literario: “Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad” (1991: 39). En referencia a Tarkovski y a la vinculación de muchos cineastas con la poesía, Peña Ardid ubica en ellos la presencia de una actitud muy concreta:

Creo que podemos encontrar una verdadera actitud poética en estos cineastas que vuelven a replantearse una y otra vez cómo expresar emociones y pensamientos con un medio —el cine— que no es arbitrario, que tiene que entenderse con la materia de lo real, pero que puede, por eso mismo, y en palabras de Tarkovski, «esculpir el tiempo y en el tiempo» (1996: 18).

Si volvemos la mirada hacia los directores españoles, uno de los mayores exponentes fue Luis Buñuel, quien manifestó en numerosas ocasiones su devoción por la poesía y por su capacidad para comunicar, al igual que el cine: “El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía” (2003: 161). Sobre Buñuel también habló Octavio Paz en el Festival de Cannes de 1951, ensalzando dos de las películas del autor como las primeras irrupciones de la poesía en el cine de nuestro país:

La aparición de *La edad de oro* y *Un perro andaluz* señalan la primera irrupción deliberada de la poesía en el arte cinematográfico. Las nupcias entre la imagen fílmica y la imagen poética, creadoras de una nueva realidad, tenían que parecer escandalosas y subversivas. Lo eran. El carácter subversivo de los

primeros filmes de Buñuel reside en que, apenas tocadas por la mano de la poesía, se desmoronan las fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad (2008: 83).

Continuando en el contexto español, los vínculos entre poesía y cine son evidentes desde los inicios del cinematógrafo, partiendo de una primera Generación del 98 que tomó contacto con el nuevo medio y que a veces mostró cierto rechazo y desconfianza, para seguir con la explosión que se produjo entre ambas artes en torno a la Generación del 27 y la época de vanguardias. Han ido surgiendo numerosos estudios que analizan la relación en España entre los poetas y el cine, especialmente en torno a la Generación del 27. Una de las voces con más peso en el ámbito de los estudios de literatura y cine es la ya citada Peña Ardid, que examina la relación entre poesía y cine en España marcando un punto destacado alrededor del cine mudo y la época de vanguardias:

En la relación del cine con otras artes, la literatura ha venido planteando sus lazos de unión desde tres modos estéticos diferenciados: el drama, la épica (novela) y la poesía. De los tres, el vínculo entre la poesía y el cine aparece como el más excepcional, aunque prestigiado, que tuvo su protagonismo en la edad de oro del cine mudo y en el marco de las propuestas de la vanguardia (2006: 163).

Podríamos enumerar un sinfín de conexiones entre la Generación del 27 y el séptimo arte: la fascinación por el propio medio, que queda patente en poemas como “Cinematógrafo” (Pedro Salinas, *Fábula y signo*, 1931); la pasión por Greta Garbo en “Obra Maestra” (Jorge Guillén, *Final*, 1981) o “Juicio final de Greta Garbo” (Rafael Porlán Merlo, *Poemas inconexos*, 1930); la mitomanía alrededor de actrices como Marilyn Monroe en “Cuerpo a solas” (*Aire nuestro. Homenaje*, 1967) de Jorge Guillén. Debemos reseñar aquí la presencia que ha tenido la actriz en un sinfín de poemas, además de los vinculados a la Generación del 27, como sucedería con numerosos autores como Leopoldo María Panero (“Marilyn Monroe’s Negative”, *Teoría*, 1973), Rafael Guillén (“Poema para la voz de Marilyn Monroe”, *El gesto*, 1964), Antonio Martínez Sarrión (“Requisitoria general por la muerte de una rubia”, *Pautas para conjurados*, 1970) o casos más cercanos como “Marilyn Monroe” (*Rostros*, 2007), de Ana Isabel Conejo, quien realiza un homenaje poético a las grandes estrellas del cine, entre las que también se encuentra la citada Greta Garbo; o los numerosos estudios sobre Lorca o Alberti, autores cuya influencia cinematográfica fue muy intensa. En concreto, Lorca ofrece un gran testimonio de su unión con el cine en su guion de *Viaje a la luna* (1929), escrito durante su época de *Poeta en Nueva York* (1929-1930), mientras que Alberti nos regala el mítico *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* —escrito en 1929 pero que nunca llegó a publicarse en una edición individual—, un auténtico homenaje a los cómicos del cine mudo. En una entrevista realizada por Rafael Utrera al propio Alberti, el poeta hablaba sobre su debilidad por el cine y por cómicos como Keaton, Chaplin o Hardy, y aludía a su verso “yo nací —respetadme— con el cine”, de su poema “Carta abierta”, para reclamar atención hacia el medio:

Para mí el cine era una cosa muy seria que quería cambiar la visión de las artes plásticas, la pintura, la literatura; mucha prosa está inspirada en la técnica del cine, en la velocidad del cine, en los cambios rápidos de la visión de una escena. Con el «respetadme» del verso llamaba la atención sobre algo que iba a ser fundamental (2002: 57).

Gubern, otra figura imprescindible en el estudio de la poesía y el cine en España, cita a la Generación del 27 para poner de manifiesto la presencia del cine no solamente de forma temática, sino a través del interés de muchos poetas por incluir procedimientos técnicos que denotaban la enorme influencia del sector cinematográfico:

El interés de los poetas hacia el cine no era únicamente referencial, sino que alcanzaba a algunos de sus procedimientos técnicos. La fragmentación del discurso, como los planos que segmentan una película; el uso de las palabras o frases mayúsculas, que equivalen al primer plano; las estructuras rítmicas que son también propias del montaje cinematográfico; y el gusto por la imagen y la metáfora (1999: 72).

La cercanía de los escritores del 27 con el mundo del cine, como vemos, ha propiciado la aparición de una nutrida cantidad de estudios a su alrededor, como es el caso del libro de Brian C. Morris titulado *La acogedora oscuridad: el cine y los escritores españoles (1920-1936)*. En sus páginas, Morris alude, precisamente, a ese confortable espacio que los poetas hallaban en el cine, y al profundo autodescubrimiento que el medio propiciaba en autores como Lorca, Cernuda y Alberti, ejemplos de escritores con una honda cultura cinematográfica y una fuerte relación con el medio audiovisual:

Las películas que vieran por lo menos les permitía pensar en sí mismos, verse a sí mismos, y revelar una parte de sí mismos que es más profunda que un retrato fotográfico. [...] Al fomentar ese proceso de autodescubrimiento, el cine enriqueció la poesía española de una manera no emulada por ningún otro invento moderno, de tal forma que en la acogedora oscuridad los poetas encontraron no la linterna que temía Lorca, sino la iluminación que les permitía comprenderse a sí mismos como seres complejos” (2003: 210).

Desde entonces, esta relación no se ha quebrado, sino que ha ido evolucionando de manera paralela al desarrollo del cine y los nuevos soportes, pese a la idea extendida en algunas investigaciones al respecto. Como señala Ruiz Noguera, la relación entre los poetas y el cine no ha dejado de estar presente en ningún momento:

Circula frecuentemente en algunos trabajos de investigación y sobre todo en manuales (que son los que terminan por fijar y transmitir los clichés) la idea de que aquella efervescencia cinematográfica desaparece por completo en la poesía posterior a la guerra civil, y que es el llamado grupo de los novísimos el que la recupera. [...] De ser así —es decir, de acercarse sin prejuicios a los textos—, se vería lo que es evidente: que antes y después del grupo de Castellet, las referencias son abrumadoras (2010: 14).

Sánchez Noriega también apunta a una relación constante entre literatura y cine, desde la desconfianza inicial de aquellos nacidos durante la época anterior al desarrollo del medio hasta la devoción manifestada por la mayoría de autores del 27. De hecho, la generación del medio siglo también aparece como una generación próxima al cine, según este autor:

Se puede establecer toda una fenomenología acerca de las relaciones de los escritores y el cine, desde la admiración o el rechazo inicial con que se enfrentaron aquellos formados en una época precinematográfica, a la fascinación que ejerció en otros o los sucesivos desencuentros en que se han visto muchos de ellos. [...] La generación del medio siglo sobresale por su cinefilia y consideración habitual del cine como hecho cultural y artístico (2010: 7).

Sin embargo, es a inicios del siglo XXI cuando se recogen los primeros trabajos que estudian ampliamente las relaciones entre poesía y cine. Podríamos mencionar, por ejemplo, la recopilación de un buen listado de nombres en los números 235 y 236 de la revista *Litoral*, titulados respectivamente *La poesía del cine* y *Los poetas del cine* (2003), dedicados íntegramente al estudio de las relaciones entre la poesía y el séptimo arte; la antología *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana* (2002), publicada en Hiperión y coordinada por José María Conget; o *La Dolce Vita* (2010), con una selección de la mano del citado Francisco Ruiz Noguera.

Autores como Pérez Bowie también presentan nuevas posibles líneas de investigación para tratar los problemas que emergen al aproximarnos al análisis de la poesía que habla sobre cine, como la dificultad para disociar una imagen fílmica con la realidad pre-fílmica de donde ha sido tomada, lo que propiciaría la elevación de ciertos sujetos como personajes de culto, algo que, tal y como hemos visto, autores como Alberti o Guillén ponían de manifiesto en sus poemas: “Por el hecho de haber pasado por la pantalla, pueden adquirir un nuevo nivel de realidad que les confiere un especial grado de fascinación llegando incluso [...] a convertirse en objetos de culto” (2011: 13). Otra cuestión que podría investigarse sería la lectura de los propios poemas cinematográficos para entender si “para ellos rigen las mismas convenciones de ‘lectura’ que algunos estudiosos señalan para los enunciados líricos” (2011: 13), o el estudio de la duplicidad de la situación enunciativa, ya que se podría investigar si estos casos de duplicidad “que se producen en el interior del universo diegético del filme tendrían la misma función reflexiva y metadiscursiva que en los poemas” (2011: 13).

Hasta aquí somos testigos de los estudios que podemos encontrar hasta el momento, pero planteamos ahora la necesidad de dar un paso más allá y abarcar la poesía más actual poniendo en juego un nuevo factor, el de la memoria. Asumiendo esta indiscutible conexión entre cine y memoria, pretendemos comentar aquellos poemas que hablan sobre cine y entender cómo se articulan, cómo contribuyen a fundar y a legitimar una memoria sentimental vinculada al cine. A partir de los novísimos y conforme el medio va formando parte de la cotidianeidad, habrá un pequeño cambio en la manera en la que los poetas hablan de él, pues va eliminándose el deslumbramiento ante la máquina, propio de las vanguardias, y va tomando protagonismo la integración del cine como parte de la vida, muy vinculado a la memoria. Peña Ardid reflexiona sobre esta época y señala dicho cambio citando un ejemplo de ello en un poema del novísimo Martínez Sarrión, titulado “El cine de los sábados”:

Desaparece, sin embargo, la novedad del cine como máquina óptima y su universo de ficciones - filmes, escenografía, personajes- se integra como parte del imaginario colectivo que el poeta comparte con el lector. La temática que surge en los poemas españoles ligada a la memoria quedó magníficamente plasmada en el poema de Antonio Martínez Sarrión “El cine de los sábados” (2006: 183).

Este poema perteneciente a su libro *Teatro de operaciones* (1967), también se incluye en la antología *Viento de cine* (2002). En este texto, la presencia del cine adquiere un matiz de romanticismo y nostalgia, donde la memoria de los quince años se funde con la imagen de Marilyn en la gran pantalla:

Maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos

niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
[...]
amor de mis quince años Marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros (2002: 196).

3. La experiencia fílmica y el interés por la memoria: la aplicación de la Teoría de la recepción y Teoría de la memoria colectiva

Conectando estos hechos con la unión entre poesía, cine y memoria, debemos aludir a la Teoría de la memoria colectiva y la Teoría de la recepción. Ya en la década de los cincuenta Halbwachs enunció “la memoria colectiva” (*La memoria colectiva*, 1950). De Alba González sintetiza los postulados de dicho autor, para quien el recuerdo se origina en los marcos sociales, donde los sujetos construyen sus recuerdos, pero también su percepción del mundo: “El recuerdo se crea en la interacción, real o simbólica, del sujeto con el grupo” (2016: 140). Esto cobra aún mayor vigencia en torno la literatura contemporánea, que según esta autora evidencia formas de vida donde presenciamos “sociedades amnésicas: la rapidez, la inmediatez del presente y el individualismo que las caracteriza generan nostalgia por la tradición, por reforzar lazos identitarios y un sentimiento de comunidad” (2016: 147). Estas sociedades nostálgicas por la tradición se hacen patentes en la poesía cinematográfica que hemos visto y que seguiremos analizando a continuación, donde las estrellas del cine —y propio cine clásico— adquieren una relevancia absoluta.

Además, también debemos apuntar al concepto de experiencia fílmica, en la que participa cualquier espectador. Esta experiencia fílmica, según Francesco Casetti, puede definirse de la siguiente forma:

Por lo general entendemos por experiencia la posibilidad de percibir una realidad en primera persona y desde un primer momento (“hacer experiencia”), por otro lado, la adquisición de un conocimiento y de una competencia que permiten afrontar la realidad y darle un sentido (“tener experiencia”). Por analogía, podemos definir la experiencia fílmica como una modalidad particular con la que el cine como institución hace disfrutar de una película al espectador, [...] junto a esta modalidad con la que esta institución permite a este espectador reelaborar ese disfrute en un saber y en un saber hacer, que este pone de manifiesto, ya sea reflexivamente, el acto del espectador está consumando, o de manera proyectada, su relación consigo mismo y el mundo (2009: 1).

En nuestro estudio, es primordial tener en cuenta la experiencia fílmica y la función del creador de poemas como espectador de cine. Por este motivo, consideraremos la Teoría de la recepción literaria y su posterior aplicación al ámbito cinematográfico. En este sentido, tradicionalmente, ha sido frecuente desatender el procesamiento de la información por parte del receptor, al igual que tampoco se le ha otorgado el valor necesario al contexto sociocultural en el que se produce la recepción. Sin embargo, este papel inicialmente pasivo que se atribuía al receptor irá cambiando progresivamente, tal y como afirma Hernández-Santaolalla:

Todas estas asunciones se fueron poco a poco disipando ante las evidencias de que las películas, al igual que ocurría con otras manifestaciones artísticas, eran recibidas de forma diferente, tanto por el público como por la crítica, dependiendo de la situación espacio-temporal en la que se encontraran. Llega así la preocupación por el espectador, que poco a poco se irá investigando hasta concederle un papel eminentemente activo, y que, al igual que ocurre con otras teorías del cine, tiene sus orígenes en la literatura (2010: 197).

Fue en los años setenta cuando Hans Robert Jauss enunció la Teoría de la recepción, aludiendo a la necesidad de contemplar la historia literaria más allá de la importancia de las diversas obras y autores; es decir, teniendo en cuenta la recepción, ya que es esta la que otorga, finalmente, el sentido a los textos. El propio Jauss apelaba a la importancia de la experiencia del lector: “La historicidad de la literatura no se basa en una relación de *hechos literarios*, elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector” (1987: 56). Estas bases de la Recepción literaria, como apuntábamos anteriormente, son las que fijarán los pilares para redefinir el cometido del espectador de cine, pese a que la preocupación por la figura del receptor ya se hubiera tenido en cuenta de la mano del citado Casetti o Staiger, y desde distintas perspectivas, como la sociología, el psicoanálisis o la semiótica.

En palabras de Hernández-Santaolalla, no se trata de menospreciar la autoría o el texto, sino en tener en cuenta al receptor y “poner los tres elementos del proceso comunicativo en relación” (2010: 216), además del contexto (factores sociales, económicos, históricos o culturales) o de “los factores cognitivos y emocionales del espectador; el modo de exhibición, y, en general, todos aquellos elementos extra e intrafilmicos que conforman el horizonte de expectativas tal y como lo definió Jauss” (2010: 216).

Sobre la recepción, pero también sobre el factor de la memoria, nos hablan Roydeen García y García Ancira, que consideran el papel activo del espectador: “La memoria de un tiempo histórico puede ser una pretensión autoral, o bien una búsqueda de un espectador que toma un posicionamiento activo, interrogando al filme sobre un aspecto en particular que le interesa” (2018: 180). Por su parte, Münsterberg ya prestó atención sobre el proceso de recepción y sobre el vínculo entre cine y memoria, pues habló del cine a inicios del siglo XX como un proceso que se articula en la mente del espectador, donde intervienen las emociones, la atención, la imaginación y la memoria (1916: 17).

El interés por la memoria, como afirma Anna María Guasch, ha ido creciendo también en el sector artístico desde los años sesenta del siglo anterior hasta la actualidad, donde la obra de arte es considerada “como archivo”, que es el concepto más idóneo, según ella, para hablar de una generación de artistas que comparten el interés por la memoria, tanto si hablamos de memoria individual como de memoria cultural (2005: 157). Nuestra memoria emocional se ve directamente influida por la cultura y los medios de comunicación, que son capaces de marcar a toda una época, así como por aquellas costumbres e intereses que se extienden en una sociedad y llegan a ser compartidos. Esta memoria sentimental colectiva, en palabras de Vázquez Montalbán, podría definirse de la siguiente manera:

La sentimentalidad colectiva se identifica con una serie de signos de exteriorización: las canciones, los mitos personales y anecdóticos, las modas, los gustos y la sabiduría convencional. Todos estos signos exteriores son cultura popular y están configurados por los medios de formación de la cultura de masas (1970: 15).

Aproximándonos, aún más, al vínculo entre poesía, cine y memoria, debemos tener en cuenta que la memoria sentimental, tanto la colectiva como la individual, está compuesta también por los diversos productos culturales con los que convivimos, entre los que se encuentran la literatura y el cine:

La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en vehículos de la memoria, tales como los museos, libros, películas, entre otros (Acuña, 2005: 2).

La literatura, al igual que el cine, consigue crear referentes, mitos y recuerdos comunes, puesto que logra “transformar la mirada ajena en memoria compartida desde la que vivir la propia historia” (Martín Gijón, 2016: 60). Los referentes comunes hacen que ciertas canciones, diálogos, actores, personajes y películas que marcaron la vida del espectador, hablen también de ellos y de la época en la que crecieron: esa memoria compartida, cultural y emocional, es la que también refuerza la literatura.

Seydel alude al poder del cine y la literatura para entrar en nuestra memoria y construir recuerdos comunes, ya que afirma que esta memoria sentimental colectiva trasciende diversas épocas, y se elabora, en gran medida, gracias a “representaciones simbólicas en la cultura visual, en producciones audiovisuales como el cine, en las sonoras, en la literatura, en puestas en escena y performance, que son recordadas por un colectivo que comparte su recepción” (2014: 16). Igualmente, debemos tener en cuenta que el cine y la literatura no solo crean recuerdos y referentes comunes, sino que contribuyen a rememorar experiencias compartidas por un colectivo. En este lugar de encuentro es donde entra en juego la poesía con temática cinematográfica, que no se limita a hablar de una experiencia individual que llega a ser compartida en un poema, sino que intensifica la potencia visual y emocional del cine a la hora de crear referentes, ídolos, sensaciones y experiencias en torno a la gran pantalla.

Ya que el tiempo que dura la experiencia fílmica va mucho más allá de su visionado, el poema, en su amplia capacidad para moldear el espacio-tiempo condesando el lenguaje y crear la sensación de atemporalidad, logra atrapar con mucha más fidelidad que cualquier otro género literario todas aquellas vivencias, sensaciones y recuerdos que se han generado en torno a una determinada película. Cantó Ramírez analiza el peso de la memoria y la manipulación del tiempo en la poesía de García Montero, y a raíz de ello enuncia la capacidad de la poesía para condensar experiencias y dar forma a la memoria, ya que sostiene que “estos recuerdos, vivencias y percepciones se someterán entonces a los mecanismos del lenguaje para ser condensados y retenidos en el poema” (2012: 167).

Por todo ello, tanto en literatura como en cine, no es necesario mencionar el adjetivo “histórico” para referirnos a la memoria: además del cine histórico y documental, las novelas de corte histórico y

la poesía social, cine y literatura propician la construcción de memoria. Pérez Miranda y Leal Riesco aluden, precisamente, a otros géneros capaces de cuestionar el pasado y presente y posicionarse como mucho más que un medio de evasión, reflejando así un determinado momento social:

Géneros como el péplum, el western, o el cine negro, por poner algunos ejemplos, lejos de constituir un mero medio de evasión, son un excelente reflejo –más o menos distorsionado– de la realidad del momento, reflejo que, como todo arte, ejerce una influencia en dicha realidad (2014: 25).

Además del papel del cine como constructor de memoria y al hilo de lo que apuntamos anteriormente en torno a la definición de Casetti sobre experiencia fílmica, Pérez Miranda y Leal Riesco remarcan el valor del cine como herramienta pedagógica y como instrumento de transmisión de conocimientos, gracias al que podemos enriquecer la comprensión de nuestro pasado y nuestro presente (2014: 26). Llegados a este punto, asumimos que no es necesario aludir al carácter histórico de la obra para hablar de memoria, sino que ambos soportes, el fílmico y el poético, alimentan la configuración de una memoria sentimental, tejida a partir de una experiencia individual que alude a referentes comunes y que, de este modo, crea una simbología común. Son los poetas quienes otorgan intensidad a estos referentes comunes que ya forman parte del imaginario colectivo: escenas de películas, diálogos, actores, escenografías, ambientes o lugares a los que nunca fuimos, pero que sí sentimos. Son los poetas de este próximo análisis un ejemplo de que la poesía que habla sobre cine es algo más que poesía: ambos unidos, cine y poesía, se convierten en robustos vehículos de nuestra memoria sentimental.

4. Cine, poesía y memoria en la poesía de Claudia Masin, Juan Antonio Bermúdez y Víctor Jiménez

Tras la investigación del contexto donde se vinculan poesía y cine, siendo conscientes de un fuerte vínculo entre ambas disciplinas desde orígenes del siglo XX hasta el presente, es importante observar cómo utilizan los poetas el cine dentro de sus textos: ese será el objetivo principal, el estudio de la presencia del cine en la poesía actual. Además, nuestra investigación plantea el cine como un elemento que moldea y aglutina la memoria sentimental desde perspectivas muy diversas: para demostrar esta hipótesis y ofrecer una respuesta a los objetivos de la investigación, llevaremos a cabo un análisis de contenido. Puesto que las antologías y estudios previos que vinculan la poesía y el cine tienden a diluirse a finales del siglo XX y nos interesa realizar un estudio que refleje nuestro presente, hemos seleccionado tres libros de poesía escritos a partir del año 2000. Desde ahí, con una mirada renovada, analizaremos los siguientes puntos: de cuántas películas se habla, qué tipo de cine predomina, cuáles son los títulos más actuales y los más clásicos y cuál es su procedencia; analizaremos también los títulos de los poemas, para ver qué claves de lectura nos ofrecen y si evidencian la presencia del cine o lo retratan con mayor ambigüedad, al igual que la presencia de otros elementos paratextuales que pudieran aportar un contenido adicional, tales como citas, dedicatorias o epígrafes; seguidamente, nos centraremos en el contenido léxico-semántico y el contenido temático, para ver qué palabras predominan en los textos y sobre qué temas se habla, más allá de las películas,

y qué referencias cinematográficas encontramos, sean directas o indirectas; finalmente, analizaremos qué conexión hay entre el contenido del poema y las películas de las que se escribe, qué peso tiene el cine, qué peso tiene la memoria y cómo se combinan ambas para dar origen al poema. En última instancia, tras el análisis individualizado de cada poemario, estableceremos las conclusiones del estudio en torno a las diferencias y convergencias halladas entre las tres obras, sobre la conexión entre cine y memoria y sobre el tratamiento del cine en la poesía actual.

Los tres libros seleccionados son tres poemarios escritos en lengua española que no se limitan a hacer referencias al cine en alguno de sus textos, sino que tratan el cine de manera monográfica, y cuya publicación está comprendida entre los años 2002 y 2015: *La vista*, de Claudia Masin (2002); *Sesión continua en el salón indien*, de Juan Antonio Bermúdez (2015); y *La mesa italiana*, de Víctor Jiménez (2015).

De este modo, desde la memoria del poeta-espectador, llegaremos hasta la memoria del lector-espectador, enfrentando aquello que selecciona la memoria de quien escribe con aquello que recibe quien lee, y que muy probablemente alimentará el recuerdo que posee acerca de ciertas películas, o incluso acerca de ciertas experiencias vitales que marcaron el momento en el que vio una determinada película. Esta experiencia cinematográfica sitúa, frente a frente, al lector y al escritor, ambos espectadores, ambos unidos por la memoria.

4. 1. Cuando el cine mira hacia dentro: *La vista*

Claudia Masin (Argentina, 1972) es psicoanalista, escritora, coordinadora de talleres literarios y docente. Su obra ha sido traducida al francés, inglés, portugués e italiano. En su extensa producción encontramos nueve libros de poesía y dos antologías, donde hay una gran presencia del sector cinematográfico. Si hablamos de poesía y cine resulta inevitable aludir a Masin, ya que estamos hablando de una cinéfila escritora que ha editado un par de poemarios donde el cine aparece de manera monográfica y toma presencia en cada uno de los poemas que componen el libro: *La vista* (2002), el que será la base de nuestro análisis, galardonado con el II Premio de Poesía Casa de América; además de *Lo intacto* (2018) y *El cuerpo* (2020), dos poemarios basados en películas que aún no se han editado en España.

En *La vista*, Claudia Masin abarca más de una veintena de películas especialmente enmarcadas dentro de un tipo de cine independiente, de procedencia europea y ubicadas en el siglo XX, en su mayoría, alejado de las grandes superproducciones estadounidenses. La más antigua de estas películas es la rusa *La infancia de Iván* (*Ivánovo detstvo*, Andréi Tarkovski, 1962), y en otro extremo se sitúa la estadounidense *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a dream*, Darren Aronofsky, 2000), la más reciente de todas las que aparecen en el poemario. También hay películas procedentes de Italia, como *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971); España, *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973); Francia, *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, 1985); Irán, *Niños del cielo* (*Bacheha-ye aseman*, Majid Majidi, 1997); Japón, *Escenas frente al mar* (*Ano natsu, ichiban shizukana umi*,

Takeshi Kitano, 1992); Gran Bretaña, *Daño* (*Damage*, Louis Malle, 1992); Italia, *Detrás de la puerta* (*Oltre la porta*, Liliana Cavani, 1982); o de Nueva Zelanda, *Criaturas celestiales* (*Heavenly creatures*, Peter Jackson, 1994); además de otros dos títulos estadounidenses, como la conocida *París, Texas* (Win Wenders, 1984).

En primer lugar, analizando los títulos de los poemas, Masin se limita a titularlos con el propio nombre, en español, de la película a la que aluden. Sin embargo, las citas y epígrafes que encabezan los poemas se alejan del mundo cinematográfico y se aproximan al mundo literario, ya que incluye a la escritora Djuna Barnes, a Osvaldo Bossi o a María Negroni. Por otra parte, en cuanto al contenido léxico-semántico y el contenido temático, la autora no hace una referencia directa a las películas de las que habla, así como tampoco habla de actores, actrices o directores: Masin está haciendo su particular homenaje al cine, pero la manera en la que trata las películas es mucho más sutil. Aunque en el título ya conocemos el nombre de la película, en su contenido no apreciamos ningún tipo de mención a la misma. Esto se debe a que, en el libro, el cine es solo un punto de partida, pero lo realmente importante es hablar de la propia vida y bucear en subtemas muy diversos como son el amor, la inocencia, la soledad, el temor o la pérdida, como sucede en el poema titulado “La luna”, que parte de la película homónima de Bertolucci (1979):

No puedo volver a tomar
lo que he perdido, nadie puede. Si no está
permitido el regreso y no deseo avanzar,
quizá debería tener miedo.
[...]
Aún soy el niño
que atraviesa la noche en su nave, un pequeño
astronauta. Hemos perdido el contacto con la base,
nos hemos quedado solos aquí arriba (2002: 11).

El mundo que se origina en el libro tiene una existencia propia, de modo que podemos leerlo sin haber visto las películas a las que hace referencia. Pese a ello, los poemas no podrían haber existido sin el cine: el corazón del poema se cose al de la película, pues gracias a ella, se engendra en la autora el deseo de escribir sobre “ese algo” que estaba escondido, dormido, y que la película parece despertar con absoluta ferocidad. La mirada tiene un peso importante que se inserta en tres direcciones; la mirada de la autora que observa la pantalla; la mirada inversa, con el impacto que origina el cine en sí misma; y la mirada que, posteriormente, se dirige hacia dentro e ilumina las partes más oscuras: “Los niños, como los gatos, podemos ver en la oscuridad” (2002: 15); “Quiero seguir siendo niña para conservar la vista” (16); “Había aprendido a vivir para tu mirada, / cada movimiento era un dibujo perfecto destinado / a deslumbrarte” (13). Los textos parten de una experiencia fílmica intensa, una experiencia que se convierte en la palanca que acciona el motor de los distintos temas que aparecen en el libro. Es decir, los poemas recrean las películas, pero van mucho más allá de su contenido, como especifica claramente la autora: “Los textos que componen *La vista* son recreaciones de ciertos films” (2002: 51). Es así como el poema logra retratar una doble memoria que se nutre con los sentimientos e historias

que nacen ante el visionado de una película, aunando el recuerdo de aquello que vimos sobre una pantalla con aquello que despertaron esas imágenes.

4. 2. El mundo que nació en el cine: *Sesión continua en el salón indien*

Juan Antonio Bermúdez (Badajoz, 1970), es periodista, corrector editorial, programador cinematográfico y docente en el terreno de la literatura y cine, donde el autor ha impartido diversos cursos. Además de su evidente vinculación con el cine tanto en su ámbito de estudios como en su labor profesional, hay que mencionar que Bermúdez pertenece a la ASECAN, Asociación de Escritores y Críticos Cinematográficos, donde ha llegado a ejercer una importante labor formando parte de su junta directiva. Entre su producción poética encontramos *Sesión continua en el salón indien* (2015), un libro donde el cine es el protagonista, y donde el autor refleja su obstinada educación cinematográfica.

En *Sesión continua en el salón indien*, Juan Antonio Bermúdez presenta diecinueve poemas que también aluden a un cine mayoritariamente europeo —a excepción de tres títulos estadounidenses— y de corte clásico, ubicado en el siglo XX en su totalidad. Hablamos de cine clásico porque la mayoría de las películas se enmarcan entre los años veinte y cincuenta, si bien el título más cercano data de los años noventa: podemos encontrar títulos como *La mano* (*Ruka*, Jirí Trnka, 1928), *Tiempos modernos* (*Modern times*, Charles Chaplin, 1935), *El globo rojo* (*Le ballon rouge*, Albert Lamorisse, 1956) o *Querido diario* (*Caro diario*, Nanni Moretti, 1993). También podemos hallar documentales como *Listen to Britain* (Humphrey Jennings y Stewart McAllister, 1942) o títulos más experimentales, como la estadounidense *At Land* (Maya Deren, 1944), de cine mudo. Desde la primera página del libro, donde aparecen las citas, vemos cómo incluso este elemento hace una clara alusión a la importancia del cine, pese a que en la autoría de ellas tengan cabida perfiles diversos, desde el poeta al director de cine: José Val del Omar, Virginia Wolf, Yatsujiro Ozu y Antonio Martínez Sarrión. Los títulos de las películas no le dan nombre a los poemas, como sucedía con Masin, pero también aparecen de forma explícita junto a ellos: el epígrafe “a partir de” acompaña el título, especificando la película de la que parte el poema. Y es que sucede algo similar a *La vista*, pues aunque los poemas partan de las películas a las que hacen referencia, no llegan a hablar únicamente de ellas, sino que su contenido se despliega mucho más allá del contenido de la propia película, tendiendo hacia una perspectiva social y un paisaje urbano, como veremos a continuación.

De este modo, Bermúdez hace pequeños guiños a las películas: “o si un niño rescata un globo rojo / aire sin cuerdas, vivo / en la abrupta ciudad de los tranvías / acude lo real” (2015: 13). Sin embargo, la historia que se traza en torno a estas referencias no solo habla de la misma historia que vemos en la pantalla, sino que habla de problemas sociales, cotidianos, ubicados en la rutina trabajadora de la clase media: al contrario que en el caso anterior, Bermúdez da cabida a poemas menos intimistas y con una mirada que se dirige hacia el exterior, centrada en el día a día, el trabajo y la lucha de los trabajadores, todo ello en un ambiente urbano, monótono, donde a veces irrumpe la esperanza. A nivel léxico-semántico, se suceden conceptos que refuerzan estos temas: “Cruzamos el umbral de

una taberna / dispuestos al encuentro / con la vida” (2015: 14-15); “hay desesperación” (20); “becarios”, “atascos”, “la reseca panza del asfalto” (23); “el oficio sencillo de ir viviendo” (25); “las mujeres, los hombres”, “los peluqueros”, “el bar”, “los supervivientes” (28). Aquí vuelve a mezclarse la memoria donde confluyen la experiencia cinematográfica y la experiencia real, si bien el cine está mucho más presente, o su huella es mucho más visible o más aparente que si hablamos de *La vista*, pese a que tampoco haya una aparición explícita de actores, actrices o rasgos más “mitómanos” en el texto.

La unión entre la experiencia vital y el cine es singular en cuanto a la forma de dividir el libro, puesto que cada capítulo toma el nombre de un cine que ha sido importante para él o para la historia, como sucede en el caso del Cinema Nuovo Sacher, donde tiene lugar el cortometraje *Il giorno della prima di Close Up*, de Nanni Moretti; el Atrium Beba-Palast, uno de los cines más bellos del mundo, destruido por una bomba al final de la Segunda Guerra Mundial; o el Salon indien que le da título al libro, situado en el Grand Café del Boulevard des Capucines de París, donde los hermanos Lumière organizaron la primera sesión pública del cinematógrafo. Desde una mirada más personal, especifica en los créditos el caso de aquellos cines que han marcado su vida:

El Balboa, en la Corredera Hernando de Soto, era y es el cine-teatro de mi pueblo. En él, mi primera vez ante una gran pantalla, para ver *Tobi, el niño con alas* o tal vez alguna de Cantinflas. [...] El Rialto de la Plaza del Padre Jerónimo de Córdoba fue uno de los cines que más frecuenté. Allí proyectaron *Muerte entre las flores*, a las cuatro de la tarde de un sábado, solo para mí. Hoy es un supermercado (2015: 53).

De una manera ingeniosa y delicada, Bermúdez festeja el papel que el cine ha tenido en su vida, haciendo un recorrido por aquellos espacios que se han quedado grabados en su memoria, ligados al séptimo arte y a una intensa experiencia personal, como sucedía en el libro de Masin. Al recorrer esta *Sesión continua en el salón indien*, el lector despierta su propia memoria y hace un recorrido nostálgico por aquellos momentos de su vida en los asistió a una sala de cine que quizás puede que hoy en día también sea un supermercado, o un centro comercial, como señalaba Bermúdez. La memoria de Bermúdez nos invita a recordar aquello que vimos y aquello que vivimos, desde una mirada propia que es capaz de hablar sobre el cine para, desde él, hablar sobre nuestra sociedad.

4. 3. La experiencia vital a partir de la experiencia fílmica: *La mesa italiana*

Víctor Jiménez (Sevilla, 1957) es profesor y poeta. Su obra, compuesta por más de una decena de poemarios, ha obtenido multitud de premios literarios tales como el XXIV Premio de Poesía Fray Luis de León, el Premio Paul Beckett de Poesía o las diversas nominaciones en el Premio Andalucía de la Crítica, donde ha sido finalista en cinco ocasiones. Partiendo del sugerente título *La mesa italiana* (2015), donde se realiza una evidente alusión al medio cinematográfico, nos encontramos con un libro

esencial para estudiar la relación entre poesía y cine en la actualidad, pues el sector cinematográfico toma el protagonismo de todos los poemas, tal y como sucede en los casos anteriores.

En *La mesa italiana* el autor emprende un viaje que confluye en algunos puntos con el de Bermúdez y, en otros, con el de Masin. Al igual que sucedía con el título de la obra de Bermúdez, donde ya el salón de indien nos anticipaba un escenario cinematográfico, Jiménez nos remite a “una lectura conjunta con todo el reparto de un guión” (2015: 11), como él mismo explica al inicio del libro, para dejar bien claro el mundo en el que vamos a adentrarnos. Nos situamos en el libro más extenso de los tres, con más de cuarenta poemas, donde todos ellos tienen su germen en una película. Los títulos que el autor rememora en este libro poseen una mayor amplitud que en los casos anteriores: encontramos grandes películas del cine clásico, sobre todo estadounidense, como *Niebla en el pasado* (*Random Harvest*, Mervyn LeRoy, 1942), *El hombre tranquilo* (*The quiet man*, John Ford, 1952), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), junto a *Otoño tardío* (*Akibiyori*, Yasujirō Ozu, 1960) o *Estación Términi* (*Stazione Termini*, Vittorio de Sica, 1952). Por otro lado, aparecen películas mucho más recientes de procedencia diversa, como *500 días juntos* (*500 Days of summer*, Marc Webb, 2009), *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010) o *La red social* (*The social network*, David Fincher, 2010).

Al inicio de cada uno de los cuatro capítulos que conforman el libro, encontramos una serie de citas que, siguiendo la estela de la selección de películas, remiten a un grupo de escritores con cierto matiz clásico, donde tienen cabida Benedetti, Bécquer o Machado. Este clasicismo no solo formará parte de una abundante selección de películas o de las citas que acompañan a los poemas, ya que la métrica también contendrá un absoluto predominio de las estrofas clásicas, donde reina la presencia del soneto. Es llamativo que la primera de las citas, perteneciente a Eloy Sánchez Rosillo, destaca el papel de la memoria: “A mi memoria acuden imágenes / del ayer. El recuerdo me depara / la extraña flor de la melancolía” (2015: 17). Jiménez despliega su historia personal de manera paralela a las películas que nos presenta, cuyo título, en muchas ocasiones, es un juego de palabras que hace un guiño al título original. Sucede, por ejemplo, en los poemas titulados “Con la vida en los talones”, “Balada triste sin trompeta”, “Al este del desdén” o “Perdona si te llamo”. En el prólogo que abre el telón del libro, Juan Lamillar ya nos advierte que Jiménez “no nos habla de películas que los títulos parecen anunciar sino que se ampara en ellos para desplegar una geografía (una cinematografía) personal de circunstancias y sentimientos” (2015: 7).

Cine y memoria se dan la mano, y este matiz nostálgico es mucho más palpable que en las obras de Masin y Jiménez. Esto hace que el libro completo se convierta en un ejercicio de memoria donde el cine permite al autor buscar un soporte sobre el que recordar lo vivido y compartir sus experiencias, al igual que sus referencias fílmicas, con el espectador-lector. Por ello, en el primer capítulo revivimos el peso de la infancia, con un halo de melancolía que cubre los barrios de Sevilla, los lugares donde creció y jugó el autor y donde, mágicamente, se une la niebla de una noche de Reyes con la niebla de los paisajes de Dickens:

Mira, asustado entre la torva niebla,

la fachada del lóbrego edificio.
[...]
Y ahora, al despertar cada mañana,
una cálida voz, como de madre,
se le acerca y le dice *buenos días*,
Oliver, mi pequeño, ya pasaron
el frío, el hambre, el miedo, el abandono...
Noches, noches de niebla, *misty nights* (2015: 21).

En los siguientes capítulos, el amor y el recuerdo de lo vivido aparecen como un territorio sagrado al que el autor necesita volver, y sobre el que necesita escribir para inmortalizar en el poema: “Los trenes misteriosos / que aún pasen en silencio por debajo / de este puente sin tiempo y sin memoria” (2015: 32). Jiménez habla de las manos, de la ropa, de la forma que tuvo el amor, de “la última vez que yo te vi las piernas” (44), o de lo que ya adquiere la forma de la ausencia: “Amor, perdona si te llamo olvido” (47). Sobre cada uno de estos poemas tan personales, que suponen un recorrido por el recuerdo del autor, vemos el título de una película que nos va guiando de principio a lo largo de todo el libro. Precisamente en el último poema, titulado “Pregúntale al viento”, como la homónima película, Jiménez va introduciendo a todos los personajes que han ido apareciendo en escena en esta mesa italiana, desde el niño que aparece en la niebla al joven en vaqueros, el amante o el hombre que se acostumbra a las tardes grises. De este modo, él mismo plantea la cuestión del distanciamiento entre el autor, el personaje y la película, a lo que responde:

Y no sé qué decirte... porque, a veces,
tampoco sé quién soy ni quién he sido.
Ni siquiera si todos existieron,
por más que los recuerde con el rostro
que fue cambiando al paso de los años,
o si fueron o son viejos fantasmas
de la imaginación y los sueños (2015: 90).

Parece que Jiménez quiere responder al lector con un “pregúntale al viento”, enunciando la dificultad que supone separar lo estrictamente real de lo imaginario, al igual que enfatiza lo vulnerable que puede ser la memoria. *La mesa italiana* supone un encuentro entre la memoria fílmica y la memoria vital del autor, quien nos invita a ser espectadores de una obra muy personal donde el cine se convierte en el nexo entre el presente y el recuerdo.

5. Conclusiones: tres formas de moldear la experiencia fílmica

Tras el estado de la cuestión planteado y el análisis de contenido que ofrece nuestro estudio, resultaría impensable negar la presencia temática del cine en la poesía hispánica actual. Aquella relación inicial de fascinación y devoción ante el medio cinematográfico, las películas, sus creadores y sus protagonistas, no solo se ha mantenido hasta nuestros tiempos, sino que ha propiciado la aparición de poemarios monográficos sobre el séptimo arte. Especialmente, esta mitomanía y el ensalzamiento

del cine clásico y las estrellas que lo protagonizaban, convertidas en referencias comunes en los libros de poemas estudiados, una vez más, confirma los postulados de la Teoría de la memoria colectiva y la creación de sociedades que manifiestan una clara nostalgia por la tradición y el establecimiento de lazos comunes.

Es cierto, sin embargo, que si volvemos a nuestros objetivos y queremos dar respuesta a cuándo y cómo se escribe la poesía sobre cine, los tres poemarios propuestos muestran distintas maneras de acercarse al cine y de mezclarlo con la propia memoria y con las vivencias particulares de cada poeta. Es aquí donde reafirmamos nuestra hipótesis de partida, ya que cine y poesía mantienen un fuerte vínculo, pero la principal novedad es el uso de las películas como un elemento moldeador de la propia memoria sentimental, de la propia vida, que se adhiere la experiencia cinematográfica aportándole a esta un mayor o menor peso dependiendo del poeta.

Mediante el análisis expuesto, podemos afirmar que Masin propone el libro más intimista de los tres seleccionados. La autora presenta un mundo emocional que se despliega con fuerza página a página, colocando la base de las emociones en películas clásicas, mayoritariamente de procedencia europea, alejadas de las grandes superproducciones y el glamour hollywoodense que muchas veces impregna el cine que recoge la literatura. Aunque no haya nombres explícitos de actores o directores en el contenido de los poemas, la magia de las películas de Andréi Tarkovski, Luchino Visconti, Peter Jackson o Win Wenders se percibe en la matriz de los textos. En *La vista*, la mirada se adentra en un recuerdo fílmico que actúa como interruptor del mundo que se va creando el libro.

Juan Antonio Bermúdez, de forma muy similar a Masin, coloca en el centro del recuerdo a aquellas películas de procedencia europea, de corte clásico, que han marcado su filmografía personal. Bermúdez no solo otorga peso a las películas de las que parte, sino también al propio medio, ya que destaca el valor de los espacios a los que acudió como espectador: aquellos cines que fueron importantes para su propia historia y para la historia del cine. En este caso, el autor utiliza las películas de directores como Charles Chaplin, Albert Lamorisse o Maya Deren como un trampolín para lanzarse a hablar sobre la sociedad, con una mirada que observa la pantalla y observa el mundo que le rodea.

Finalmente, Víctor Jiménez nos entrega una nutrida selección de películas, clásicas y actuales, de autores tan diversos y tan míticos como Vittorio de Sica, Álex de la Iglesia, Alfred Hitchcock o John Ford. En este libro, cada película ejerce como vehículo de la propia historia que Jiménez nos cuenta: en ella, la línea que separa el recuerdo de lo vivido con lo imaginado es muy vulnerable. Resulta difícil separar el poder que emite la ficción de la gran pantalla, que se manifiesta en los poemas, con la historia que va tejiéndose en el libro. El propio autor juega con ambos mundos para resaltar, precisamente, esta doble memoria donde vida y ficción convergen en el texto.

En conclusión, debemos aludir de nuevo a la Teoría de la recepción mencionada en nuestra exposición inicial, pues resulta fundamental en este estudio la función que adquiere el espectador de las películas, cuyo papel es aún más activo, pues reflexiona sobre ellas y se convierte en un posterior creador que hilvana la poesía con el cine. Este espectador activo evidencia aquellos títulos, personajes, actores o directores que adquieren un mayor impacto y que predominan en la memoria del público. Es

por ello que hablamos, en definitiva, de tres libros donde el recuerdo fílmico es la base y el nexo entre poemas, donde la experiencia fílmica y la experiencia personal se retroalimentan y convergen en un conjunto de poemas que hablan de cine, pero también hablan de muchas otras cosas: desde el recuerdo, los poetas unen la historia cinematográfica con su propia historia. Cuando leemos esas historias y analizamos su contenido, nos queda la duda de saber cuánta proporción de ficción y realidad opera en cada una de las obras, y no sabemos si todo lo que nos cuentan los autores ha sido parte de un recuerdo, o del recuerdo de un recuerdo, como diría Benjamín en *El secreto de sus ojos*.

Bibliografía citada

- ACUÑA, Lidia Graciela (2005): «Aportes del cine documental a la construcción de la memoria y el pasado reciente». *Actas de las X Jornadas Interescuelas*. Universidad Nacional del Rosario, en <https://www.aacademica.org/000-006/135> (última consulta 25/10/2019).
- ALBERTI, Rafael (2002): «Carta abierta», en José María Conget (Ed.). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión, pp. 54-57.
- BERMÚDEZ, Juan Antonio (2015): *Sesión continua en el salón indien*. Badajoz: De la luna libros.
- BONETT, Piedad (2009): «Apuntes sobre el proceso de creación poética». *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, 9, pp. 89-95.
- BUÑUEL, Luis (2003): «El cine, instrumento de poesía». *Litoral*, 235, pp. 158-165.
- CANTÓ RAMÍREZ, Virginia (2012): «Radical historicidad del amor y el tiempo en *Vista cansada* de Luis García Montero». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 17, pp. 163-178.
- CASETTI, Francesco (2009): «La experiencia fílmica: algunas cuestiones para la reflexión». Trad. Miguel Ángel Pérez Gómez. *AdMIRA: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 1, pp. 1-22.
- DE ALBA GONZÁLEZ, Martha (2016): «Teorías en diálogo. Representaciones sociales y memoria colectiva». *Iztapalapa: Revista de ciencias sociales y humanidades*, 80, pp. 131-151.
- ERICE, Victor (1996): «Cine y poesía». *Poesía en el Campus*, 36, p. 3.
- GODARD, Jean-Luc (2007): *Historia(s) del cine*. Trad. Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja Negra.
- GONZÁLEZ ÁNGEL, Sara (2017): «Luis Buñuel y *Un perro andaluz*: del poema a la secuencia». *Cuadernos de Aleph*, 9, pp. 78-93.
- GUASCH, Anna Maria (2005): «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar». *Materia: Revista internacional d'Art*, 5, pp. 157-183.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor (2010): «De la Escuela de la Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta». *Frame*, 6, pp. 196-218.

- JAUSS, Hans Robert (1987): «La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria», en Dietrich Rall (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México: UNAM.
- JIMÉNEZ, Víctor (2015): *La mesa italiana*. Sevilla: Renacimiento.
- MARTÍN GIJÓN, Félix Manuel (2016): «Notas sobre intimidad e historia en Ángel González y la otra sentimentalidad». *Prosemas: Revista de Estudios Poéticos*, 2, pp. 59-82.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2002): «El cine de los sábados», en José María Conget (Ed.). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión, p. 196.
- MASIN, Claudia (2002): *La vista*. Madrid: Visor.
- MORRIS, C. Brian (2003): «La pantalla cinematográfica en Cernuda, Lorca y Alberti». *Litoral*, 235, pp. 196-211.
- MÜNSTERBERG, Hugo (1916): *The Photoplay: A Psychological Study*. Nueva York: D. Appleton & Company.
- PAZ, Octavio (2008): *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PEÑA ARDID, Carmen (1996): «El interrogante poético del cine». *Poesía en el Campus*, 36, pp. 13-19.
- PEÑA ARDID, Carmen (2006): «Poesía y cine», en Antonio Ansón (Coord.). *Cómo leer un poema*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 161-212.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2011): «Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología», en Raquel Macciuci (Dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- PÉREZ MIRANDA, Iván y Leal Riesco, Beatriz (2014): «Historia y Cine. El pasado en movimiento», *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 5, pp. 25-28, en <https://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/172/167> (última consulta 25/10/2019).
- ROYDEEN GARCÍA, Raúl y García Ancira, José Axel (2018): «Cine de memoria: del cine militante a Seré millones». *Raíz Diversa*, 5(9), pp. 175-194.
- RUIZ NOGUERA, Francisco (Ed.). (2010): *La Dolce Vita. Poesía y cine*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2010): «De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios». *Arbor*, 741, pp. 5-23.
- SEYDEL, Ute (2014): «La constitución de la memoria cultural». *Acta Poética*, 35(2), pp. 187-214.
- TARKOVSKI, Andréi (1991): *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp.
- UTRERA, Rafael (1987): *Literatura cinematográfica, cinematografía literaria*. Sevilla: Alfar.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1970): *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.