

REVISTAS LITERARIAS, PINTURA, FOTOGRAFIA, CINE

## ***El cartero: mito de Neruda en Italia y oda al cine***

Bénédicte BRÉMARD

Université de Lille Nord de France

Benedicte.Bremard@univ-littoral.fr

La celebración del XVII Congreso de la AIH en Roma me pareció ser el contexto idóneo para estudiar uno de los casos más famosos de estos últimos años de encuentro entre la cultura italiana y la hispanoamericana, o sea la película de Michael Radford *Il postino*<sup>1</sup> (1995), basada en la novela del escritor chileno Antonio Skármeta *Ardiente paciencia* (1985). Dicha adaptación propone además un interesante caso de relaciones entre literatura, historia y cine<sup>2</sup>. La novela de Skármeta ya se hospedaba bajo los auspicios de la poesía desde su título, prestado de un verso de Arthur Rimbaud<sup>3</sup>, hasta su intriga, encuentro ficticio entre Pablo Neruda y un modesto cartero admirador del poeta que usará y abusará de citas poéticas robadas a su ídolo para conquistar a su amada. La adaptación cinematográfica propone una nueva lectura política al colocar el encuentro ficticio entre Neruda y el cartero, no en Chile entre 1969 y 1973, sino en una isla italiana durante el exilio del poeta en los años 1950. Pero sobre todo, dicha película es de las pocas que se atreven a inspirarse en la poesía, más aún que en la vida de Neruda o en el mito que engendró. En las pantallas españolas e hispánicas, los escasos ejemplos que podemos encontrar de traslado de la poesía a la pantalla suelen verse en el marco de las películas o series biográficas como *Lorca, muerte de un poeta* (Juan Antonio Bardem, 1987) o *Miguel Hernández* (José Ramón Larraz, 2002)<sup>4</sup>. Veremos que el hecho de integrar el lenguaje poético en la película y de dar encarnación a la poesía de Neruda le permite al director ensalzar la fuerza poética del mismo arte cinematográfico.

Cabe precisar que mi preocupación será destacar y analizar las modalidades de integración y encarnación de la poesía nerudiana en la película, comparándolas cuando haga falta con la novela de Skármeta. Mi propósito, pues, ni es ni será discutir la verosimilitud del encuentro ficticio entre Neruda y un modesto cartero en una isla italiana durante el exilio del poeta, ya que prefiero dejar dicha tarea a los historiadores<sup>5</sup>. De hecho la crítica cinematográfica consideró la película de esta manera, ya que hojeando la prensa podemos encontrar términos como «parábola»<sup>6</sup> o «fábula»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Guión de Anna PAVIGNANO, Michael RADFORD, Furio SCARPELLI, Giacomo SCARPELLI y Massimo TROISI.

<sup>2</sup> El propio Skármeta había dirigido en 1983, con producción alemana, una adaptación con muy pocos medios, y más tarde una obra de teatro inaugurada en Caracas gracias a Matilde Urrutia, como explica en su obra *Neruda por Skármeta*, Barcelona, Planeta-Seix Barral, 2004.

<sup>3</sup> «Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes», *Une saison en enfer*, citada por Neruda en su discurso de entrega del Premio Nobel. Antonio SKÁRMETA, *El cartero de Neruda (Ardiente paciencia)*, Barcelona, De Bolsillo, (1985) 2009, p. 112.

<sup>4</sup> Véase al respecto Bénédicte BRÉMARD, "Apuntes para una reflexión sobre la biografía filmica", en *Metodologías de análisis del film, Actas del I Congreso de Análisis filmico*, eds. Francisco Javier GÓMEZ TARÍN, Javier MARZAL FELICI, Madrid, Edipo (10-12 de noviembre de 2005), 2007, pp. 505-513.

<sup>5</sup> Mucho habría que decir sobre las licencias (poéticas) que se toman con la realidad biográfica, por ejemplo Mario no para de citar a Neruda las *Odas elementales* que sólo se publicaron después de su estancia en Italia, o lo ayuda a encontrar un adjetivo para el poema 7 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, publicadas desde 1924; lo cual demuestra que el propósito del director es poético y no histórico-biográfico.

<sup>6</sup> Claude BAIGNÈRES, "Parabole", en *Le Figaro*, 4-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris.

<sup>7</sup> *Cinema Nuovo*, Novembre-Dicembre 1994, pp. 48-50 cité par *Il postino*, Dossier pédagogique, Liège, Les Grignoux-Centre de documentation du C.T.L., 1997, pp. 5-7; Jacques MANDELBAUM, "Une fable poétique, insulaire et inégale", en *Le Monde*, 25-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris; Vincent OSTRIA, "Le Facteur", en *Cahiers du cinéma*, 501 (avril 1996), p. 81.

Por lo tanto, intentaré demostrar que la película que nos interesa se construye a partir de una serie de oposiciones, rivalidades o incluso enfrentamientos o duelos. Cada espectador de la película debe de recordar los diálogos graciosos entre el cartero (Massimo Troisi) y su jefe, por empeñarse el uno en reducir a Neruda al poeta del amor y el otro al poeta del pueblo. Pero no es más que uno de los numerosos ejemplos de tensiones que podemos encontrar en la película. Romanticismo *versus* compromiso social y político; realidad histórica y biográfica *versus* mito de Neruda; función culta de la poesía *versus* función pragmática; interpretación literal de la palabra *versus* interpretación metafórica, éstos son los polos que se oponen a lo largo del relato filmico y, a mi parecer, no son sino variantes de una rivalidad latente, la del cine y la poesía, que Radford propone resolver a su manera con un desenlace que no figuraba en la novela. Pero antes de llegar a la resolución de dicha competencia entre las artes, el director empieza por plantear, como intentaré demostrar, los cambios de contexto de la película respecto a la novela; en un segundo momento, propone varias modalidades de encarnación de la poesía nerudiana en la pantalla, antes de dejar paso, finalmente, a otra poesía, la del arte cinematográfico.

#### *De Isla Negra a una isla napolitana*

No es casual, y volveré sobre este punto más tarde, que el primer *encuentro* entre Neruda y el joven cartero italiano tenga lugar, en la película de Radford, a través de una pantalla. En una de las primeras secuencias, vemos a Mario (Massimo Troisi) que asiste a una proyección de las actualidades *La settimana*, cuyo principal titular es «El poeta Pablo Neruda en Roma». Queda patente que a través de dicha secuencia, el director propone, a modo de guiño cómico, un homenaje al cine de mediados del siglo XX. No sabemos si la fascinación de Mario, filmado en contracampo entre los espectadores del cine, se debe a la aparición de Neruda en la pantalla o a los recursos cinematográficos en sí. El reportaje usa y abusa del efecto de espera, del suspense, antes de revelar quién es este personaje que suscitó tanta expectación en la estación de Roma<sup>8</sup>. Incluso subraya la ingenuidad y el orgullo de los actores involuntarios del reportaje cuando aplauden al reconocer su isla, presentada como lugar de estancia del poeta o cuando uno de ellos, un pescador, grita «ése soy yo» al verse en la pantalla.

Paradójicamente, pese a su aspecto artificial, esta introducción cumple con varias funciones: prepara el terreno para el espectador o sea que le presenta al que encarnará a Neruda en la ficción (Philippe Noiret) confiriéndole el sello de autenticidad que proporciona este falso reportaje. Este preámbulo se revela pues emblemático de la tensión sobre la que se construye toda la película, a saber dicha tensión entre literatura y cine, ya que el escritor hace su primera aparición como actor del noticiario cinematográfico. Además, también se presenta otra de las tensiones presentes a lo largo del relato, es decir la doble leyenda de Neruda: poeta comunista y poeta del amor. Vemos cómo Mario se inclina con interés hacia la pantalla cuando una mujer le da un abrazo al poeta con el comentario explícito del periodista:

Juzgando por el apasionado abrazo que le da esta mujer, no es sólo por sus principios morales. Las mujeres se vuelven locas por su poesía, tal vez porque Neruda escribe poemas de amor, el argumento favorito de la sensibilidad femenina<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Es cierto que dicha secuencia también se inspira en el relato del alboroto que provocó involuntariamente Neruda en su paso por la estación de Roma en los 1950, manifestación popular de apoyo que permitió al poeta quedarse en Italia pese a una orden de expulsión solicitada por la embajada de Chile al gobierno italiano (Pablo NERUDA, *Confieso que he vivido* [Fundación Pablo Neruda, 1974], Barcelona, Verticales de Bolsillo, 2008, p. 286-293).

<sup>9</sup> Michael RADFORD, *Il postino [El cartero (y Pablo Neruda)]*, DVD, Touchstone, Buena Vista Home Entertainment, 2002, subtítulos en español de la versión original en italiano.

Por último, esta secuencia permite aclarar el contexto elegido por la adaptación cinematográfica. Mientras la novela de Skármeta situaba el encuentro entre el cartero y Neruda en Chile, en Isla Negra (residencia del escritor) en 1973, en vísperas del golpe de estado de Pinochet, Radford lo coloca durante una estancia (cuyos detalles inventa)<sup>10</sup> de Neruda en una isla italiana durante su (verdadero) exilio de Chile en los años 1950. Esta elección responde evidentemente a una necesidad de rodaje, siendo el actor Massimo Troisi el iniciador del proyecto de adaptación<sup>11</sup>, difícilmente habría podido interpretar el papel de un joven chileno.

#### *La poesía de Neruda, del libro a la pantalla*

A pesar de todo, este prólogo no debe engañarnos sobre la función del personaje de Neruda en el relato. Como bien indica el título de la película (que modifica el de la novela), el verdadero héroe de la historia no es el famoso poeta («el vate», como dice el narrador de Skármeta) sino el cartero, aprendiz de seductor a la vez que aprendiz de ciudadano comprometido y de poeta. Algunos críticos señalaron con acierto que el papel del poeta casi llega a limitarse al de contrapunto (en sentido musical) *faire-valoir* del humilde cartero<sup>12</sup>. Hasta el propio Philippe Noiret, que encarnó al poeta, reconoció que

Cuando uno interpreta a un personaje que ha existido, pienso que no puede hacer su encarnación, su retrato. Y de todas formas no era el propósito del filme. Neruda estaba ahí como un símbolo de la poesía, de la creación, de cierta sabiduría y de la cultura<sup>13</sup>

Y deberíamos añadir encarnación del hombre amado por (y amante de) las mujeres, dado que la primera vez que Mario le ve en carne y hueso, al llevarle el correo, observa cómo su compañera, Matilde, le llama con el poético apodo de «amor». En su segunda entrega de cartas, sorprende a los dos en un apasionado beso. Y al ordenar las cartas en la oficina postal, puede observar que la mayoría de los remitentes son mujeres, aunque el jefe intenta darle otra justificación: «En Chile las mujeres también se interesan por la política».

De hecho la encarnación de la obra poética de Neruda se hará a raíz de la petición de un autógrafo de parte de Mario, siendo el autógrafo, en los sueños del cartero, el salvoconducto para abordar a las chicas de Nápoles. Otra vez, resulta patente la voluntad de evitar citas literales y llevar la poesía al terreno de lo fílmico (y de lo cómico), dado que asistimos a los verdaderos ensayos de Mario, que repite varias veces delante del espejo, con leves variaciones de tono, su petición de autógrafo. Queda claro que el homenaje a la poesía corre pareja con el homenaje al arte de interpretación del actor en un juego de espejos o *mise en abyme* vertiginosa en la que Troisi interpreta a Mario ensayando su papel de cartero fan del poeta. No cabe duda aquí que esta concepción del arte de interpretación es la de Radford ya que en los comentarios en audio incluidos en la edición española del dvd, confiesa que le ponía nervioso al principio del rodaje la manía de Troisi de ir improvisando los diálogos durante el rodaje de las secuencias.

Y después, la poesía surge en la película siempre a iniciativa de Mario; primero lo vemos leyendo en voz baja en el bar el primer verso de “Walking around”<sup>14</sup>: «Sucede que

<sup>10</sup> En realidad, Neruda fue hospedado en Capri en el suntuoso chalé de un rico protector, el historiador Erwin Cerio (véase *Confieso que he vivido* cit., p. 290-291).

<sup>11</sup> Fue él quien compró la traducción al italiano del libro, pidió al productor que comprara los derechos de adaptación y contrató a Radford para dirigirla (SKÁRMETA, *Neruda por Skármeta* cit., p. 32 y M. RADFORD, comentario audio del dvd).

<sup>12</sup> MANDELBAUM, “Une fable poétique” cit.

<sup>13</sup> Emmanuèle FROIS, “Philippe Noiret, le Prix Nobel et le portier”, en *Le Figaro*, 4-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris; la traducción es nuestra.

<sup>14</sup> De *Residencia en la tierra*.

me canso de ser hombre»; luego le pregunta a Neruda por la definición de las metáforas y la complejidad de la poesía que no se puede explicar con otras palabras que las utilizadas. Y aunque es el poeta mismo quien recita primero un largo fragmento de poema (las dos primeras frases de la “Oda al mar”), es Mario quien crea poesía delante del espectador describiendo su experiencia como oyente mediante su primera metáfora «como un barco sacudido por todas estas palabras» y haciendo la pregunta (imposible de contestar) de si el mundo entero es la metáfora de otra cosa.

Luego, cómo no, será una mujer la que dará lugar a la verdadera encarnación de la poesía de Neruda. Muy hábilmente y al igual que en la novela de Skármeta, se juega aquí con la imagen del artista aislado en su torre de marfil y ajeno a las preocupaciones prácticas de Mario. Cuando éste se enamora y le hace con descaro a Neruda el encargo de un poema para su amada, Beatrice, el poeta se ofende pretextando que no puede sentir inspiración para quien no conoce; por lo que Mario le contesta con ingenuidad e insolencia graciosa: «Si pone tantas pegadas para una poesía, ¿cómo va a ganar el premio Nobel?».

«Ya has encontrado tu poesía», le dirá Neruda al conocer a Beatrice. Sin embargo, ya que el poeta sigue sin atender la petición de Mario y escribirle un poema, éste no tiene más remedio que robarle poemas para dedicárselos a Beatrice. Otra vez presenciamos una de las tensiones que rigen el relato cuando Beatrice le cuenta a su tía el encuentro con Mario y el florilegio de citas nerudianas que le dijo éste y que podemos ver en flash-back. De manera graciosa, la tía no entiende las metáforas pero sí entiende el poder seductor de la poesía que resume con una comparación provocadora: «Las palabras son la peor cosa que hay en el mundo. Prefiero mil veces que un borracho del bar te toque el culo, a que alguien te diga ‘Tu sonrisa vuela como una mariposa’». «La poesía no miente», dirá luego la anciana para explicar al mismo Neruda que si Mario le escribió a Beatrice «Desnuda eres...», significa que la vio desnuda, porque el retrato es acertado. Radford parece pasarlo bien evitando las puestas en escena demasiado líricas o solemnes de los más famosos poemas de amor de Neruda. Así es por ejemplo con el famoso soneto «Desnuda eres...»<sup>15</sup>. Primero vemos a Mario leyéndolo solo, en voz alta; su voz continúa luego fuera de campo sobre la imagen de Beatriz con una carta escondida en el escote. Por fin, la tía de Beatriz (analfabeta) se va a la iglesia y le pide al cura que le lea lo que Mario le escribió a su sobrina. Resulta evidentemente gracioso ver la cara de asco e indignación del cura que tiene que coger el papel sacado del escote de Beatriz por su tía y leer dicho poema en voz alta a su feligresa. Al enterarse del furor de la tía, cual Quijote moderno, Mario le echa la culpa al poeta de haberle llenado la cabeza con pájaros. Es entonces cuando Neruda se queja de plagio y usurpación ya que dichos versos fueron escritos para Matilde y no para Beatrice. Aquí el cartero le da a Neruda una lección mediante esta frase que podría ser lema de poeta comunista: «La poesía no es de quien la escribe. Es de quien la usa»<sup>16</sup>.

Pero la poesía de Neruda encuentra también en la película de Radford encarnación en su veta de compromiso social. Otra vez se modifica el contexto de la novela (las elecciones en Chile) adaptándolo al de Italia con la preparación de las elecciones en la isla. Delante del candidato de la Democracia Cristiana en busca de votos, Mario afirma su deseo de votar a los comunistas: «Recuerda que los poetas también pueden hacer mucho daño al pueblo», le contesta el político con tono amenazador. La elección del ambiente italiano queda perfectamente pertinente para trasladar el conflicto político que hará del cartero una suerte de doble, de gemelo del poeta, admirador e imitador tanto de su poesía como de su compromiso.

<sup>15</sup> De los *Cien sonetos de amor* de Neruda, también de publicación posterior (1959) a su exilio italiano.

<sup>16</sup> Frase que según Skármeta llegó a venderse en camisetas (SKÁRMETA, *Neruda por Skármeta* cit., pp. 24-25).

Incluso cuando se trata de dar encarnación a la veta de poesía comprometida de Neruda (y por lo tanto al compromiso naciente de Mario), Radford establece un juego de complicidad con el espectador a partir de las citas literarias. Poco después, se vuelve a insistir en el vínculo entre poesía y política; en la oficina postal, Di Cosimo, el candidato local de Democracia Cristiana con aspecto de mafioso, entra mientras Mario está ensalzando delante de su jefe la belleza de Beatrice. El cliente intenta tomar parte en la conversación citando a Gabriele D'Annunzio: «Secreto en mí de vuestros ojos, el fulgor yo custodié, bendita Beatrice». Pero a Mario no le gusta. Se trata evidentemente de un guiño, un juego cómplice que establece aquí el director con el espectador que conoce el compromiso fascista de D'Annunzio, cuando Mario parece haberlo intuido<sup>17</sup>.

No es la única vez que Radford establece este tipo de juego extratextual que requiere la participación activa del espectador y que no encontrábamos en la novela. El crítico Robert Maggiori notó con pertinencia los ecos intertextuales a ciertos tópicos vehiculados por el cine que podemos encontrar en *Il postino*:

Algo del inconsciente colectivo debió de quedar satisfecho por la visión de la 'pequeña Italia' salida de la guerra, hecha de mar y sol, pan, amor, peperoni y miseria. Algo, en la memoria cinematográfica, debió de evocar, si no los fantasmas de Rossellini o De Sica, por lo menos el Nuovo Cinema Paradiso de Giuseppe Tornatore<sup>18</sup>

De la misma manera, la negación del cura a casar a la pareja con un comunista (Neruda) como testigo (hasta le sospecha de haberse comido a sus hijos ya que Matilde y él no los tienen) recuerda los enfrentamientos entre los personajes de Don Camillo y Peppone creados por las novelas de Giovanni Guareschi y popularizados por el cine (con Fernandel y Gino Cervi como intérpretes), el cura y el alcalde comunista que rivalizaban por el poder en un pueblo italiano<sup>19</sup>. Pero aquí todo se arreglará cuando el cura vea a Neruda asistir a la misa.

El segundo acto del relato fílmico se cierra con Neruda recitando el inicio de su "Oda a la bella desnuda"<sup>20</sup> en la boda de Mario y el anuncio de la posibilidad para el poeta de volver a Chile. Aunque los casos de ambos protagonistas parecen pues resueltos, el relato no se concluye aquí dado que el cine todavía no venció la literatura en esta batalla dialéctica que protagonizan en la pantalla.

#### *La poesía según Radford: una oda al cine*

Será sólo en la última parte, cuando Neruda se ausente (porque recibe la autorización de volver a Chile) cuando se podrá solucionar esta tensión cine/poesía a favor del cine y cuando el cartero Mario se metamorfoseará en verdadero poeta del arte cinematográfico, casi a pesar suyo<sup>21</sup>. Cabe destacar que la secuencia que vamos a analizar ahora tampoco existe en la novela de Skármeta, de modo que el análisis comparado entre la no-

<sup>17</sup> Mención a D'Annunzio que puede encontrar su origen en algún fragmento de *Confieso que he vivido* en el que Neruda critica al poeta italiano (NERUDA, *Confieso* cit., p. 385). En cambio, en la novela, Mario parecía más ingenuo; aceptaba el cuaderno regalado por el diputado de derechas Labbé para escribir poesía.

<sup>18</sup> Robert MAGGIORI, "Le Facteur sonne une dernière fois", en *Libération*, 27-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris; la traducción es nuestra.

<sup>19</sup> Reconoce Radford que, por su mirada británica, usó y abusó de estereotipos sobre lo napolitano que rozan la parodia (comentarios en audio incluidos en el DVD cit.). Por otra parte, también podría ser un eco de un recuerdo de *Confieso que he vivido* en que Neruda cuenta cómo un cura se negó a aceptarle como padrino de un niño por ser comunista (NERUDA, *Confieso* cit., p. 307).

<sup>20</sup> Otra vez posterior a la intriga (de *Nuevas odas elementales* publicadas en 1956).

<sup>21</sup> Lo explica Radford en los comentarios en audio incluidos en el DVD cit. a propósito de la secuencia que sigue los adioses de Mario a Neruda, cuando Mario abre el cuaderno regalado por el poeta: «Esto es una forma de expresar que este hombre va a intentar ser poeta y lo que él cree que es ser poeta no es lo que va a descubrir».

vela y su adaptación por Radford/Troisi deja claro a la vez el paso progresivo de Chile a Italia como ambientación política y el de la poesía al cine como protagonista abstracto.

La toma de conciencia, por parte de Mario, de su fracaso es el hecho que, paradójicamente, hará nacer el poeta en él. Cuando descubre que lo que creía ser una carta del poeta no es más que una petición de su secretario de mandarle las prendas que dejó en la casa de su estancia<sup>22</sup>, Mario defiende al poeta ante la ira y el despecho de sus familiares diciéndoles de todas formas que no se merecía ninguna atención del poeta: «Además él sabía que yo, como poeta, no valgo nada. Y sin embargo, siempre me trató como a un amigo. Siempre me trató como a un hermano [...] ¿Acaso soy un poeta? ¿He escrito alguna vez alguna poesía?».

Al ir a la casita, Mario también descubre la grabadora dejada por Neruda y decide utilizarla para grabar los sonidos más bonitos de la isla: las olas, el viento, las campanas de la iglesia, o los latidos del corazón de su futuro hijo. Es iniciativa suya, mientras que en la novela de Skármeta lo hacía a petición de Neruda nostálgico de su país, de modo que Radford pone en escena el verdadero nacimiento de Mario como poeta, el efecto de su iniciación a la poesía por Neruda. Es probablemente esta secuencia la que mejor expresa la esencia de la poesía nerudiana en la pantalla. Sin citar un solo verso de Neruda, se trata de una clara imitación o transposición al *medium* cinematográfico de las *Odas elementales*<sup>23</sup>. Mario rinde homenaje a su entorno cotidiano, a la naturaleza que le rodea. Mario escribe el guión de una Oda sonora a su isla y al mismo tiempo Radford escribe bajo nuestros ojos su propia Oda audiovisual al cine. Mientras el cartero nace a la poesía, el director renace al cine: como apuntaba el crítico de *Le Monde*, la película se hizo después de un período de dudas para el director debido a su fracaso con *Pasiones en Kenia (White mischief)* en 1987<sup>24</sup>. Con estas secuencias, queda patente el homenaje ya que Mario actúa cual los hermanos Lumière o los primeros cineastas *amateurs* (la grabadora en esta isla en los años 1950 es realmente un objeto nuevo para Mario, a diferencia de lo que representa en la novela en los años 1970; además, Mario lleva la grabadora en un cochecito de bebé, perfecta metáfora visual) grabando la realidad que le rodea pero añadiéndole lo invisible e/o inaudible como el viento, las redes «tristes» de su padre (pescador) o el cielo estrellado. Además, por necesidad (la enfermedad de Troisi), todo este fragmento se rodó sin el principal intérprete, sustituido por un doble (o incluso por la mano del director cuando se graban las redes de pesca o las campanas de la iglesia), lo que queda como homenaje involuntario a la magia del cine ya que el espectador, atrapado por la fuerza poética de las secuencias encadenadas, se deja convencer por la ilusión mimética y por la intercalación de primeros planos del actor en el montaje<sup>25</sup>. Como confiesa Radford, su concepción del cine más puro se define en oposición a la palabra:

<sup>22</sup> Otra diferencia con la novela en la que Neruda le escribía personalmente a Mario y casi agonizaba entre sus brazos, poco antes de que fuera detenido y desapareciera el cartero. La novela parece hacer de Mario el doble humilde de Neruda que lo imita tanto en el arte como en la muerte. En cambio la película más bien parece, a través de Mario, proponer una lección moral al artista que sin darse cuenta se distancia del pueblo, siendo la muerte de Mario el presagio trágico de la del poeta aunque ésta no viene mencionada en el relato, como para dejarle el protagonismo al cartero. Así describe Radford el último plano del filme (plano general de Neruda sólo en la inmensa playa): «Un gran hombre que se siente pequeño frente a unos acontecimientos que desconocía completamente pero que podía expresar tan bien» (comentarios en audio incluidos en el DVD cit.).

<sup>23</sup> De hecho, también antes Radford prefirió la metáfora visual a la cita literal como por ejemplo en el plano en que, en el bar, Mario desaparece bajo una pila de tomates que tiene que cocinar para los obreros encargados por Di Cosimo (según su promesa electoral) de instalar el agua corriente, claro guiño a la “Oda al tomate” nerudiana.

<sup>24</sup> Véase Jacques BUOB, “Un film qui n’avait rien pour devenir un succès mondial”, en *Le Monde*, 25-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris.

<sup>25</sup> Y, como apuntaba la crítica, por la trágica desaparición de Troisi, dicho fragmento se convirtió en metáfora involuntaria del cine como modo de colmar la ausencia de los seres mediante la grabación de su imagen y su voz

No se cuenta con palabras, sino con una serie de acciones. Es el tipo de cine que más me gusta, cuando el público sigue lo que sucede sin que se cuente, sin que los personajes cuenten lo que sienten, porque lo sabes<sup>26</sup>

El epílogo de la película sin embargo presenta la vuelta de Neruda y Matilde a la isla. En ausencia de Neruda, Mario se revelaba como auténtico poeta; cuando vuelve Neruda, es para enterarse de que Mario murió en la represión policíaca durante una manifestación comunista. Es como si el sentir poético del uno y el del otro no pudieran convivir en la pantalla. Sin embargo, esta vez Radford no deja voz a Neruda ni a su poesía; de hecho, desde su vuelta hasta el final de la película, Neruda no pronuncia ni una palabra durante los últimos diez minutos del filme. En cambio, Radford aprovecha el ensimismamiento del poeta para dar prueba otra vez del poder poético del cine. Primero, Neruda imagina la grabación de los sonidos de la isla y aquí aparecen unos planos melancólicos, en blanco y negro. Y por último, imagina la manifestación que le costó la vida a Mario y otra vez aquí Radford utiliza el blanco y negro aunque esta vez el estilo de la secuencia y el contexto de un acontecimiento público, con muchedumbre, nos recuerdan más bien el inicio y el falso noticiero que relataba la llegada de Neruda a Italia. Este eco interno muestra que ahora es Mario el héroe de un acto público y mediático. No oiremos al final el poema dedicado a Neruda que Mario tenía que leer en la manifestación; otra vez, esta elipsis no es nada casual cuando al contrario la novela de Skármeta nos ofrecía una “Oda a la nieve sobre Neruda En París” escrita por el cartero como homenaje a su ídolo<sup>27</sup>. A la poesía de la palabra, Radford prefiere la de la pantalla, ofreciéndonos como conclusión el rostro silencioso pero expresivo de Philippe Noiret y el ruido del mar. El texto literario se verá confinado a los márgenes del relato filmico, a modo de epígrafe, con la inscripción (en inglés, cual primera toma de palabra explícita del director) en la pantalla de la primera estrofa de “La poesía” de Neruda, como si, una vez cerrado el relato filmico, el director invitara al espectador a abrir un libro de poesía<sup>28</sup>.

### Conclusión

Si los dos primeros actos de la película juegan con la apropiación de los versos de Neruda por el cartero enamorado, quizás sean los últimos actos los que tienen mayor fuerza metafórica. Es precisamente a partir del momento en que se ausenta el personaje de Neruda (y con él su poesía) cuando deja lugar a otra forma de expresión de los sentimientos, la de las imágenes y los sonidos grabados. El sentir poético del modesto cartero es en realidad el del director de la película cuyo arte consiste en dar presencia a lo au-

(*Cinema Nuovo*, Novembre-Dicembre 1994, pp. 48-50, citado en *Il postino*, Dossier pédagogique, Liège, Les Grignoux-Centre de documentation du C.T.L., 1997, pp. 5-7). Además, el papel del cartero parece ser la síntesis o transposición a la poesía de sus papeles anteriores en películas sobre el cine como *Ricomincio da tre* (dirigida por él mismo en 1981) o *Splendor* (Ettore Scola, 1988; véase Vincent REMY, “Le Facteur”, en *Télérama*, 2415, 24-IV-1996, Revue de presse numérisée, BIFI, Paris).

<sup>26</sup> Comentarios en audio incluido en el DVD cit.

<sup>27</sup> SKÁRMETA, *El cartero de Neruda* cit., p. 105.

<sup>28</sup> Merecería la pena estudiar el lugar dejado a la escritura en la película. A través del personaje de Mario, cobra un carácter a la vez sagrado y muy cotidiano. Así le propone su manga a Neruda para limpiarse la mano antes de firmar el autógrafo; se escribe en la mano lo que intenta memorizar, desde los versos de Neruda que quiere declamar a Beatriz hasta el nombre de Dante Alighieri. No para de limpiar con las manos la portada del cuaderno regalado por Neruda, y cuando intenta llenarlo con versos, sólo le sale el dibujo de la bolita de fútbol de Beatriz. Sin embargo, es él quien proporciona a Neruda la palabra que le falta para uno de sus poemas, asociando las redes de pesca con el adjetivo “triste”. También son numerosísimos los insertos sobre la grafía, como el de la tan esperada firma de Neruda como testigo de la boda de Mario y Beatriz.

sente, como el poeta con sus metáforas, y como hizo involuntariamente y trágicamente con su principal intérprete, el actor Massimo Troisi, en el mismo momento en que él estaba a punto de desaparecer.

Ya la secuencia en la que Mario acudía a la ex casa del poeta funcionaba como si la ausencia de Neruda permitiera que el cineasta dejara rienda suelta a su propio arte poético. El hecho de que Mario añora a Neruda se manifiesta mediante la aparición repentina y fugaz del poeta bailando un tango con Matilde, así que Radford propone un equivalente visual a la metáfora *in absentia*, consistiendo ésta en «trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita»<sup>29</sup>.

Quizás sea esta imagen de la aparición, soñada por Mario, de Neruda y Matilde bailando el tango, la que mejor resume lo que es la poesía, y sobre todo lo que representa para el cine: un fantasma, la belleza anhelada, añorada, que se manifiesta a veces de manera inesperada. Algo parecido, sin duda, a lo que representa para el espectador la silueta inclinada sobre el micrófono y la voz insegura de Massimo Troisi sobre la pantalla de cine<sup>30</sup>.

**Resumen:** Basada en la novela de Antonio Skármeta *Ardiente paciencia* (1985), la película de Michael Radford *Il postino* (1995) propone un interesante caso de relaciones entre literatura, historia y cine. Presenta así una nueva lectura política al situar el encuentro ficticio entre Neruda y un modesto cartero, no en Chile entre 1969 y 1973, sino en una isla italiana durante el exilio del poeta. Pero sobre todo, dicha película es de las pocas que se atreven a inspirarse en la poesía, más aún que en la vida de Neruda o en el mito que engendró. Al integrar la poesía en la película, es la fuerza poética del mismo arte cinematográfico la que consigue ensalzar el director.

**Palabras clave:** Radford, Skármeta, Neruda, *Cartero*, poesía, cine.

**Abstract:** Based on Antonio Skármeta's novel *Ardiente paciencia* (1985), Michael Radford's movie *Il postino* (1995) offers an interesting case of relations between literature, history and cine. It presents a new politic lecture by setting the fictitious encounter between Neruda and a humble postman, not in Chile between 1969 and 1973, but on an Italian island during the poet's exile. But above all, this movie is one of the few which dare to draw inspiration from poetry, more than from Neruda's life or from the myth he bred. By integrating poetry into the picture, what the director reaches to glorify is poetic force of cinematic art.

**Keywords:** Radford, Skármeta, Neruda, *Postman*, poetry, cine.

<sup>29</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, www.rae.es (fecha de consulta: 12-VII-2010).

<sup>30</sup> Cuenta Radford (comentarios en audio, DVD cit.) que el doble de Troisi en unas secuencias de la película siguió el ataúd el día de su entierro y que al verle los napolitanos creyeron ver el fantasma de Troisi tan sorprendente era el parecido.