



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“Presencias de Neruda: Intertextualidad poética en *El  
Cartero*”

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

Licenciada en Comunicación

**PRESENTA**

Miriam Hernández Peña

Asesor: Jorge Olvera Vázquez

Marzo, 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Los siguientes capítulos, análisis y conclusiones, se formaron con días enteros de esfuerzo de mi madre, quien con amor y cansancio ha sostenido mi perseverancia.

Este texto es, en parte, la vida junto a mi padre Enrique y Mary, mi segunda madre; es charlas con mi hermano. En fin... trozos de mi familia entera.

Es también, mañanas de clase al lado de mis amigos; las risas y los consejos que me dieron Niza y Brenda.

Aquí está un poco de Isaac, el amor de mi vida, a quien le debo el entusiasmo en los ratos más difíciles.

Estas líneas son mis compañeros en resistencia, durante la huelga de Bachilleres en el 2009, escritas por las noches, entre casas de campaña sobre el asfalto.

Cada letra es un consejo de Víctor y Lourdes, y por supuesto el apoyo y conocimientos de mi asesor Jorge Olvera.

Hoy les devuelvo en papel y tinta los momentos regalados por cada uno de ellos para la construcción de Presencias de Neruda: intertextualidad poética en El Cartero.

¡GRACIAS!

# ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>  | 1  |
| <b>CAPÍTULO 1 LA CAJA DE RESONANCIA: ECOS INTERTEXTUALES</b> | 3  |
| 1.1 Texto: Red de significantes                              | 5  |
| 1.2 Texto en libros y en la pantalla                         | 9  |
| 1.2.1 Texto literario  | 9  |
| 1.2. 2 Texto fílmico   | 11 |
| 1.3 Transtextualidad   | 14 |
| 1.4 Intertextualidad   | 21 |
| 1.4.1. Recorrido teórico por la intertextualidad             | 21 |
| 1.4.2. Producción intertextual                               | 25 |
| <b>CAPÍTULO II <i>HACER</i>: LA LABOR DEL POETA</b>          | 31 |
| 2.1 Entre Parral y Santiago: Las vidas del poeta             | 32 |
| 2.2 Poética: de Platón a Neruda                              | 40 |
| 2.2.1 Poética antes de <i>Crepusculario</i>                  | 40 |
| 2.2.2 Poética sobresaliente en un mar de soledades           | 45 |
| 2.3 Una ruptura en la realidad: Experiencia poética          | 54 |
| <b>CAPÍTULO III: AL ENCUENTRO DE PRESENCIAS POÉTICAS</b>     | 56 |
| 3.1 Un primer vistazo intertextual a <i>El Cartero</i>       | 58 |
| 3.2 Presencias de Neruda                                     | 60 |
| 3.2.1 Melancolía y soledad                                   | 61 |
| 3.2.2 Amor   | 67 |

|   |            |
|---|------------|
| 3.2.3 Poesía humana y combativa                       | 78         |
| 3.2.4 Oda elemental                                   | 84         |
| <b>3.3 AGUA Y ESPACIO DE OCEANÍA: NERUDA Y EL MAR</b> | <b>90</b>  |
| <br>  |            |
| <b>CONCLUSIONES</b>                                   | <b>94</b>  |
| <br>  |            |
| <b>ANEXO</b>  | <b>97</b>  |
| <br>  |            |
| <b>FUENTES</b>  | <b>110</b> |

## INTRODUCCIÓN

Desde su primera presentación pública en aquel *Salon Indien* del *Grand Café*, en el *Boulevard des Capucines*, el cine ya recibía el apoyo de otras artes para relatarnos una historia. Así, la Fotografía, el Teatro, la Pintura y la Literatura, entre otras, han conseguido llenar ojos, oídos y pensamientos de gente alrededor del mundo. Gracias a ese lenguaje universal nacido de dicha mezcla: el cine.

Es importante resaltar la importancia de aquel lazo primordial hecho entre la pantalla y las letras, pues, con éstas, el séptimo arte ha creado un fuerte vínculo a lo largo de su evolución.

Como parte fundamental de la literatura, la poesía hizo presencia en el cine. Así, encuadres, luces, melodías, diálogos y demás elementos han sido capaces de forjar la cinematografía como un lenguaje poético.

La poesía ha sido siempre una herramienta humana capaz de extraer del hombre las sensaciones más sublimes. Puede imitar la realidad y a veces superarla en un trastorno emocional que deja huella en la conciencia.

Se sabe que la poesía tiene detrás muchas definiciones expuestas en los diccionarios por los hombres estudiosos. Sobre la poesía se ha escrito mucho y se han hecho un sinnúmero de teorías. Sin embargo, no es sólo un concepto entre la rima y la métrica; es el encuentro del hombre con una nueva manera de apreciar cualquier parte, objeto, sentimiento o ser del universo, sea éste real o irreal.

Cortázar decía que, para él, la poesía era un juego secreto; aquello que queda afuera cuando hemos terminado de definir la poesía. A su vez, Octavio Paz la describió como una actividad revolucionaria por naturaleza, en la cual el hombre puede encontrar un ejercicio espiritual o un método de liberación, ya que la poesía, según el autor, revelaba este mundo al mismo tiempo en que creaba otro.

Lo mismo que hace el cine apoyándose en sus propias herramientas de construcción filmica.

No podríamos abordar a la poesía como lo hacen aquellos escritores, quienes han dedicado su vida a la creación poética. Por eso, esta investigación es sólo un breve apunte o una pequeña reflexión sobre la poesía, pues a partir de ella se fundaron las ideas principales para crear este trabajo.

El autor que más nos interesa en este momento es Pablo Neruda, base del análisis a continuación presentado. El chileno, formó su vida y su personalidad a partir de su obra poética. Por lo tanto, es posible apreciar que para algunos la poesía es la vida misma, es la compañera en el dolor, la angustia, la persecución y las alegrías. Neruda decía que la poesía se construía con “aportaciones de la tierra y del alma “, y que era simplemente el oficio de vivir.

Gracias a la anterior reflexión, nació la necesidad de hacer un análisis sobre el vínculo del cine y la poesía, en especial la de Pablo Neruda, en este trabajo de investigación.

El objetivo general de este trabajo es acercar a los lectores a un punto de encuentro donde la intertextualidad sea capaz de influir en la experiencia poética del espectador del filme, gracias al acercamiento con la poesía del famoso poeta.

## CAPÍTULO 1

### LA CAJA DE RESONANCIA: ECOS INTERTEXTUALES

Es importante destacar el papel de este primer capítulo dentro del presente trabajo. Se inicia la investigación con el tema textual e intertextual porque estos conceptos proporcionarán las bases para el análisis en el capítulo III.

La intertextualidad forma parte del problema de investigación y del objeto de estudio, además es uno de los elementos claves del título, con el cual se nombra este trabajo recepcional: *Presencias de Neruda: Intertextualidad poética en El Cartero*, y por lo tanto uno de los dos ejes primordiales del trabajo completo.

El punto inaugurador del capítulo I es la conceptualización de texto. Llevando en sí la necesidad de explicar al lector qué entendemos por texto y qué es el carácter textual de una obra de arte, y, a su vez, diferenciar el texto literario del fílmico, pues cada uno presenta condiciones determinantes para el desarrollo de su propio discurso.

La pretensión es darle al lector una visión general de las cualidades textuales que pueden compartir los filmes y las letras, pues gracias a mencionada relación los espectadores pueden internarse en la evocación literaria, dentro de una enorme pantalla de cine.

Enseguida del inciso que trata el texto, se expone la definición de la transtextualidad, pero ¿por qué darle un lugar en nuestra investigación a la transtextualidad? Y ¿por qué darle mencionado espacio, antes del desarrollo conceptual del intertexto? La respuesta es sencilla: La transtextualidad es un concepto a su vez dividido en 5 subconceptos, la hipertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la intertextualidad, esta última explicada con mayor énfasis.



Cuando se toque el tema transtextual, se dejará momentáneamente de lado la explicación sobre la intertextualidad. Ésta, a su vez, se convertirá en un punto y aparte, pues en ella recaerá gran parte de la base teórica que sustente los resultados finales del análisis en este trabajo.

Se tratará a la Intertextualidad a partir de la visión de diferentes teóricos tales como Gerard Genette, Julia Kristeva, Mijail Bakhtin, entre otros. Esto con la intención de mostrar las diferentes posturas en cuanto al significado intertextual.

Se termina el capítulo I con el tema antes mencionado, obteniendo así un esbozo del carácter textual, transtextual e intertextual, que puede contener el análisis fílmico y literario. De esa manera se tendrán los antecedentes necesarios para emprender el análisis y a su vez la búsqueda de presencias de la poesía nerudiana a través de la intertextualidad entre la obra escrita por el autor chileno y la pieza fílmica elaborada por Michael Radford en 1994, *El Cartero*.

## 1.1 TEXTO: RED DE SIGNIFICANTES

A poco tiempo de la aparición del cine, pasada la etapa experimental, el Séptimo Arte y la literatura forjaron una relación íntima. Sánchez Noriega lo explica como un permanente diálogo, “en tanto que ambos son medios expresivos, y se fecundan mutuamente a la hora de idear nuevos modos narrativos.”<sup>1</sup>

Para entender el tránsito entre el papel y la pantalla, será necesario conocer la relación textual que guardan. Dicha relación se rige por comportamientos transtextuales modificadores de uno en el otro. Pero para comprenderlo se explicará, en primer lugar, qué es un texto.

Etimológicamente texto significa “red.”<sup>2</sup> La definición ha adquirido una variada gama de matices, ya que muchos han sido los autores de teorías al respecto. Entre ellos el grupo de los lingüistas y los semióticos.

Comencemos con Helena Beristáin. Ella define, en su *Diccionario de Retórica y Poética*, al texto como un sistema de relaciones intratextuales. Entendiendo esto como una estructura relacionada con otras estructuras en diferentes niveles, integrando un mensaje completo. Por eso podemos entender un filme como un texto, igual que la escritura, pues ambos, como ya se mencionó, son medios expresivos de comunicación que contienen mensajes.

Cada texto es la realización concreta de la estructura llamada textualidad, la cual crea un sentido total del medio expresivo. La textualidad, explica Beristáin, es a su vez el carácter de texto que presenta un enunciado con función comunicativa. En otras palabras, “la textualidad es el modo de manifestación lingüística requerido para realizar la comunicación.”<sup>3</sup>

Julia Kristeva explica al concepto como “capacidad de transformación; actividad semiótica que abarca las operaciones de producción y transformación

<sup>1</sup> José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, España, Paidós, 2000, p. 32.

<sup>2</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman – Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España, Paidós, 1999, p. 219.

<sup>3</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 490.

del texto.”<sup>4</sup> Pues el texto está constituido por elementos en continua modificación al momento de entrar en contacto con el lector, pues éste va aportando referencias propias que trastocan los niveles comunicativos de cada obra.

A su vez, Hjelmslev hace una sistematización del concepto, donde éste es una cadena de componentes también subdivididas en otros componentes, los cuales crean y sólo existen en interrelaciones.

Uno de los teóricos que más ha aportado al caso es Gerard Genette. Él insistía en conceptualizar al texto como “un todo cerrado, ordenado, coherente y justificado.”<sup>5</sup> Estas características deben tener una convivencia equilibrada entre sí. De tal manera que un texto pueda interrelacionarse con otros textos interiores o exteriores al mismo.

En suma, el texto es un organismo donde cada uno de sus elementos condiciona a los demás y se confronta con ellos produciendo niveles de coherencia y de comunicación.

Al leer un poema, las palabras, los versos y las metáforas nos remiten a ideas aprendidas o leídas anteriormente en otras disciplinas: pictórica, musical, escrita, fílmica. También el contacto con un texto puede evocarnos experiencias antes vividas. Veamos un ejemplo en el *soneto VII* de Pablo Neruda, quien es una línea de investigación en el presente trabajo. Véase cómo cada palabra nos lleva a la referencia de un texto, cualquiera que sea el tipo, conocido con anterioridad.

Si no fuera porque tus ojos tienen color de luna,  
de día con arcilla, con trabajo, con fuego,  
y aprisionada tienes la agilidad del aire,  
si no fuera porque eres una semana de ámbar[...]”<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *ibídem.*, p. 491.

<sup>5</sup> *Ídem.*

<sup>6</sup> Pablo Neruda, “Soneto VIII” en *Cien sonetos de amor*, España, Altaya, 1995, p. 122.

En el caso anterior, nuestro ejemplo fue un texto escrito, sin embargo se puede hacer una reflexión similar con una canción, una escultura o bien un filme, etcétera.

A la par de los avances en el estudio sobre el texto, Christian Metz, uno de los teóricos estructuralistas más referenciados en el tema de la lingüística, desarrolló la noción de “sistema textual”. Su trabajo recupera nociones de Roland Barthes y Julia Kristeva.

Metz plantea que “el sistema textual no influye en el texto; está construido por el analista”<sup>7</sup> del mensaje. El autor defiende la idea de la construcción de códigos dentro de un mismo texto, con los cuales se crea una estructura particular en cada expresión comunicativa. Si el caso fuera el cine, la reflexión sería la siguiente:

Cada película tiene una estructura particular, una red de significados alrededor de la cual se agrupa, incluso si el sistema elegido es uno de deliberada incoherencia, una configuración que surge de las diversas elecciones realizadas de entre los diversos códigos disponibles para el realizador cinematográfico.<sup>8</sup>

Como los otros teóricos, Metz también expone al sistema textual como un discurso con pretensiones comunicativas y dice:

El sistema del texto es el proceso que desplaza códigos deformando cada uno de ellos por la presencia de los otros, contaminando unos por otros, mientras que reemplazan uno por otro y finalmente como un resultado <<detenido>> de este desplazamiento general, un desplazamiento que así termina en un posicionamiento que está en sí mismo destinado a ser desplazado por otro texto.<sup>9</sup>

Gracias a la anterior reflexión, es posible resaltar la importancia del espectador dentro del análisis del sistema textual, pues son quienes leen el texto los que al final, gracias a sus propias referencias, contaminarán y desplazarán los códigos de cada discurso, ya sean teóricos, investigadores o receptores en busca de entretenimiento.

---

<sup>7</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis, *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>8</sup> *Íbidem*, p. 71.

<sup>9</sup> *Íbidem*, p. 72.

Un texto puede ser una melodía, un poema, una danza, un filme, un escrito e incluso una manera de vestir o una mirada, en tanto que sea un medio expresivo con intenciones comunicativas. Se entiende, conlleva un mensaje implícito esperando a ser leído. Sin embargo, para efectos del análisis del tercer capítulo se retomarán sólo dos tipos: el fílmico y el literario. Éstos tienen una importancia notoria dentro de los análisis de los autores antes mencionados.

## 1.2 TEXTO EN LOS LIBROS Y EN LA PANTALLA

### 1.2.1 TEXTO LITERARIO

El texto literario es un acervo de muchos textos. En él se unen diferentes sistemas exteriores a éste. Lotman lo reconoce como un “punto donde se interceptan varios códigos culturales que configuran una compleja red de relaciones entre el texto en cuestión y otros textos consciente o inconscientemente evocados, que se hacen presentes como elementos de los cuales se nutre.”<sup>10</sup> Hágase la prueba con un fragmento del cuento *El habitante y su esperanza*, también de Pablo Neruda:

Ahora bien, mi casa es la última de Cantalao, y está frente al mar estrepitoso, encajonado contra los cerros.

El verano es dulce, aletargado, pero el invierno surge de repente del mar como una red de siniestros pescados, que se apegan al cielo, amontonándose, saltando, goteando, lamentándose. El viento produce estériles ruidos, desiguales según corran silbando en los alambrados o den vueltas su oscura boleadora encima de los caseríos o vengan del mar océano arronado su infinito cordel.

He estado muchas veces solo en mi vivienda mientras el temporal azota la costa. Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo. No es raro que me sienta entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes y trabajadores viajeros [...]<sup>11</sup>

El texto literario, explica Dolezei, se compone de sistemas semióticos altamente organizados de producción significativa, creativa e imaginativa. La producción significativa se refiere al significado dado por los lectores a cada una de las palabras aparecidas dentro del escrito. Para enfocarnos en una explicación más precisa de *signo*, *significado* y *significante*, se hace un acercamiento a los estudios de Ferdinand de Saussure, quien dedicó gran parte de su investigación a los conceptos antes mencionados.

<sup>10</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 491.

<sup>11</sup> Pablo Neruda, “El habitante y su esperanza” en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México Equilibrista, 1996, p. 144.

Hacemos énfasis en este punto debido a su importancia radica en el análisis del tercer capítulo, donde se utilizarán los signos para identificar las presencias intertextuales de la obra de Neruda en el filme *El Cartero*.

El significado y el significante parten de la idea signo. Entre los dos primeros forman el tercero. El significante se refiere, según Helena Beristáin a “la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos que soportan el contenido del significado.”<sup>12</sup> De esa manera se debe entender el concepto de *imagen acústica* como una “huella psíquica.”<sup>13</sup> A su vez, el significado es la idea evocada por quien percibe el significante. El signo lingüístico, en su totalidad, no tiene la labor de relacionar nombres y cosas; más bien de relacionar conceptos e imágenes acústicas.

Barthes sostiene que el texto literario “no es una línea de palabras que libera un único significado, sino un espacio multidimensional en el que una realidad de escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y confluyen.”<sup>14</sup>

Una vez divididas, las palabras comienzan a subdividirse como signos, en significados y significantes. Entonces, el significante de hombre puede variar en idiomas: hombre (español), *man* (inglés), *homem* (portugués), etc., pero siempre será el mismo significante. Sin embargo, su significado dependerá de lo que hombre represente para cada lector. Esta reflexión era la cual sostenía Saussure al afirmar que la unión de significado y significante dentro del signo es *arbitraria*.

Otro autor de teorías destacadas sobre el tema, es Pierce, uno de los semióticos más importantes, quien resume al signo como la representación de *algo*. No sólo como una sustitución, sino como una mediación entre los objetos del mundo y los intérpretes.

De este modo, la interpretación del texto literario debe de ser plural, pues se sabe que contiene más de un significado entre sus líneas y por lo tanto más de

---

<sup>12</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 460.

<sup>13</sup> *Ibidem.*, p. 462.

<sup>14</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis, *Op. Cit.*, p. 219.

una posible interpretación, su misma naturaleza lo permite, ya que está inserto en un juego de múltiples relaciones con múltiples textos.

El texto literario es capaz de romper incluso con las reglas. Beristáin lo sostiene cuando dice “La metáfora puede romper con las reglas establecidas de la gramática,”<sup>15</sup> porque en el texto literario se suprimen las prohibiciones. Así unos “ojos color de luna”<sup>16</sup> o “una semana de ámbar”<sup>17</sup> se vuelven realidad dentro de texto literario.

### 1.2.2 TEXTO FÍLMICO

Los semióticos también han aportado mucho a la formación del texto fílmico como concepto. Comienzan por establecer que “no se hable de películas sino de textos,”<sup>18</sup> pues estos discursos también forman redes de signos y por supuesto de significados.

En un principio, el reconocimiento del cine como texto, le dio al Séptimo Arte un status cultural más elevado, pues lo niveló al prestigio de los textos literarios. Por eso, se explica en, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, de Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman, que al enfatizar en los filmes como textos, se le daba un efecto corolario a todo el concepto cinematográfico.

Explica Christian Metz que los textos fílmicos forman una red estructurada y producida por la interrelación de códigos *cinemáticos*, es decir aquellos compartidos con otras disciplinas que no sean el cine, por ejemplo la literatura (narrativos, culturales, metafóricos).

Dentro del texto fílmico existen códigos cinemáticos como el movimiento de cámaras o ausencia del mismo, la iluminación, el montaje, etc. Y éstos deben

<sup>15</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 491.

<sup>16</sup> Neruda Pablo, “Soneto VIII” en *Cien sonetos de amor*, España, Altaya, 1995, p. 122.

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis, *Op. Cit.*, p. 69.



ser distinguidos de los no pertenecientes originalmente al filme, sino a otros discursos como la pintura, la música, la literatura, entre otros.

Sin embargo, la existencia de estos códigos en el cine se ha vuelto un tema discutido, pues en un filme la división de códigos cinematográficos resulta muy tenue.

Se explica, en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, que la diferencia entre los códigos del cine y el resto de las disciplinas radica en la carencia de un *código maestro*. Mientras el fenómeno del color permanece de forma general en todas las artes, el lenguaje cinematográfico es sólo uno de los códigos que forman parte del sistema textual del cine.

El movimiento de cámara, el encuadre o el sonido son un sólo código, el cual construye signos y desplaza otros códigos. Lo que importa en el texto filmico es la transición de un código a otro, dentro del cine; es la manera en que la significación, creada a partir de los elementos visuales y auditivos como la iluminación, el diálogo, la música, son capaces de evocar otros textos, aunque provengan de otra naturaleza artística.

Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman–Lewis a la vez de plantean la existencia de subcódigos cinematográficos. “Éstos representan usos específicos del código general. La iluminación expresionista forma un subcódigo de la iluminación, del mismo modo que el montaje de Eisenstein forma un subcódigo del montaje”.<sup>19</sup>

Los autores de *Nuevos conceptos de la teoría del cine* abordan de una manera muy sencilla las concepciones de códigos y subcódigos cuando lo proponen de la siguiente manera: “El código es el cálculo lógico de las posibles permutaciones y el subcódigo es un uso concreto y específico de esas posibilidades que todavía permanecen dentro de un sistema convencionalizado.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 70

<sup>20</sup> *Ídem.*

El texto fílmico es un trabajo incesante de reestructuración y desplazamiento, mediante éste cada filme va escribiendo su propio texto. Una vez hecho esto, el texto fílmico modifica y combina sus códigos oponiendo unos contra otros. Se puede resumir diciendo que el filme se construye a sí mismo como un texto.

### 1.3 TRANSTEXTUALIDAD

Para hablar de intertextualidad, será necesario puntualizar primero en el significado de transtextualidad. Pues la primera es uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales existentes.

La transtextualidad fue entendida por mucho tiempo como una cita, plagio o alusión, sin embargo Gerard Genette, basado en anteriores estudios de Bakhtin y Kristeva, se encargó de profundizar en el concepto transtextualidad y de dividirlo en lo que él llama los cinco subconceptos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Mismos que expuso en su libro *Palimpsesto*, 1982.

A continuación se dará un breve panorama sobre cuatro de ellos, para dar pie a la explicación sobre intertextualidad en un inciso aparte. El principal concepto requerido para el análisis del presente trabajo.

#### **Paratextualidad:**

La paratextualidad, dice Genette, tiene un estrecho lazo con la literatura. Se refiere a los títulos, prefacios, posfacios, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, cubiertas de libros e incluso autógrafos. Se puede decir que son los mensajes *accesorios* alrededor del texto. “El texto fuera del texto.”<sup>21</sup>

En el cine, el paratexto se sitúa en los créditos o aquellos subtítulos que especifican ubicación, tiempo, epígrafes, etc.

---

<sup>21</sup> *ibidem.*, p. 236.



*El Cartero*, Michael Radford, 1994

Dice Helena Beristáin, “En el paratexto tiene lugar un pacto genérico porque alude al género y compromete al autor.”<sup>22</sup> Por ejemplo, los filmes expresionistas tienen en sus títulos letras con ángulos pronunciados y formas distorsionadas. Así los espectadores ya saben qué esperar del filme.



*El Gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920

<sup>22</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 271.

### Metatextualidad:

Hay quienes afirman que entre este concepto y el de hipertextualidad se han dado confusiones debido al parecido de significados. Pero estos conceptos cuentan con sus diferencias.

La metatextualidad es una forma de citar a otro texto, a veces explícitamente y en otras ocasiones matizadas, pero la metatextualidad siempre conlleva una crítica. Genette lo comenta como “La relación *crítica* entre un texto y otro.”<sup>23</sup> De manera global, se puede apreciar como una mención alusiva de un texto en otro. Un caso, dice Genette, es el cine norteamericano actual, el cual en sus obras hace críticas metatextuales al cine de Hollywood clásico.

Por ejemplo, el filme *Tu mamá se comió a mi perro* (*Dead alive*, Peter Jackson, 1992) es un caso metatextual. En éste, cada escena y secuencia está dedicada a formar críticas sobre filmes hechos anteriormente con temáticas sobre romance, amor, zombies, etc. *Mal gusto* retoma tomas, encuadres, diálogos, escenas, para criticar obras exhibidas anteriormente.



*Dead alive*, Peter Jackson, 1992

<sup>23</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis, *Op. Cit.*, p. 236.

### Architextualidad:

Menciona Beristáin que éste es el concepto más abstracto de los cinco, pues depende de una relación completamente muda. En la architextualidad las frases paratextuales se involucran remitiéndonos al género del texto mientras lo rechazan.

En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, inician ejemplificándolo con la siguiente muestra: La película de Woody Allen *La comedia sexual de una noche de verano* (*A midsummer night's sex comedy*, 1982) comienza por aludir a Shakespeare y acaba con una caída cómica de la obsesión sexual, al tiempo que recuerda *Sonrisa de una noche de verano* (*Sommarnattens Leende*, 1955), de Bergman.<sup>24</sup> Dirigiendo la lectura del espectador hacia un antecedente literario y al mismo tiempo un referente fílmico.



*La comedia sexual de una noche de verano*  
Woody Allen, 1982.



*Sonrisas de una noche de verano*,  
Bergman, 1955

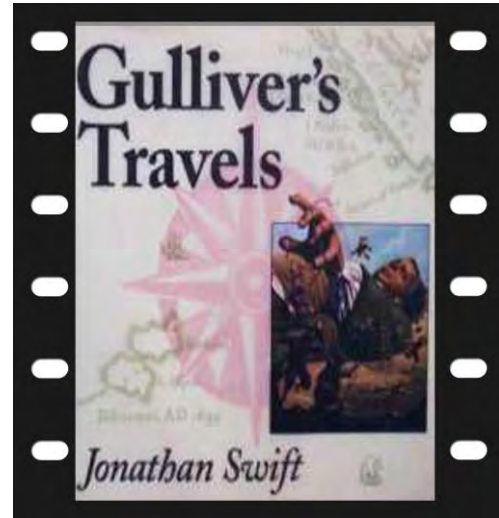
Existen otros casos donde también el título de una obra alude a otra sin la necesidad de invocar lo cómicidad. Otro caso expuesto también por Genette es

<sup>24</sup> *Íbidem*. p. 237.

*Los viajes de Sullivan*, que alude en su título a la obra literaria *Los viajes de Gulliver*.



*Los Viajes de Sullivan*,  
Preston Sturges, 1941



*Los viajes de de Gulliver*,  
Jonathan Swift, 1726

El mismo Genette señala que esta característica textual tiene la disposición o rechazo de un texto a caracterizarse a sí mismo en su título<sup>25</sup>, y paralelamente se entrelazan con otros textos.

### **Hipertextualidad:**

La hipertextualidad es un caso sencillo de comprender. Éste es uno de los cinco tipos más invocados por el análisis fílmico, ya que se traduce como lo que conocemos por adaptación o *remake*.<sup>26</sup>

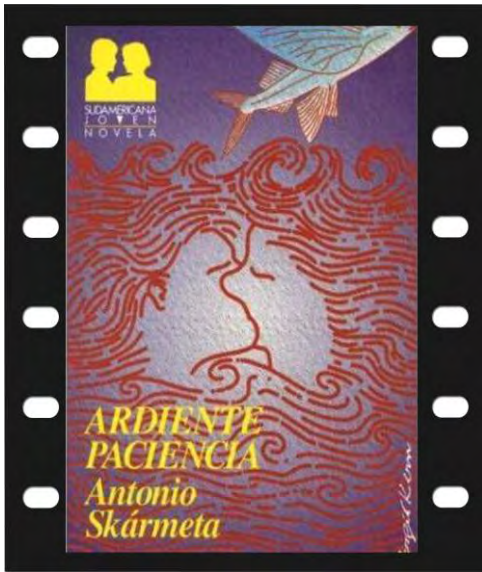
Para conceptualizar a la hipertextualidad, Genette concibió un segundo término: la hipotextualidad. Ésta se refiere a los textos de los cuales derivan o

<sup>25</sup> *Ídem*.

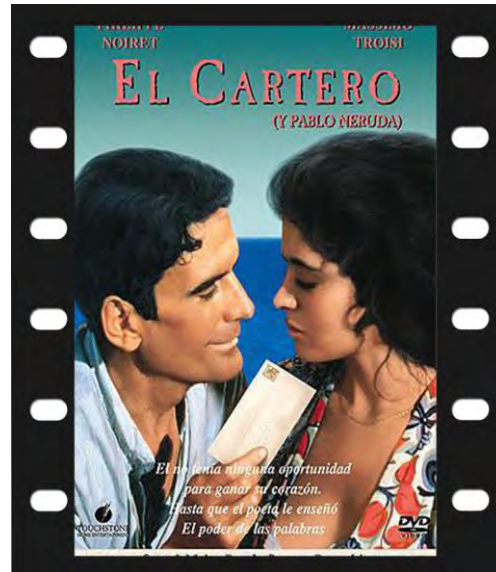
<sup>26</sup> El *remake* es el término en inglés para designar las producciones audiovisuales reproducidas de una obra anterior.

proviene los hipertextos. Digamos que son los hipotextos son los antecesores de los hipertextos.

Un claro ejemplo sería *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta, 1985, y el filme *El Cartero*. El primero es la novela (hipotexto) y el segundo es la adaptación de la misma (hipertexto).



*Ardiente paciencia*,  
Antonio Skármeta, 1985

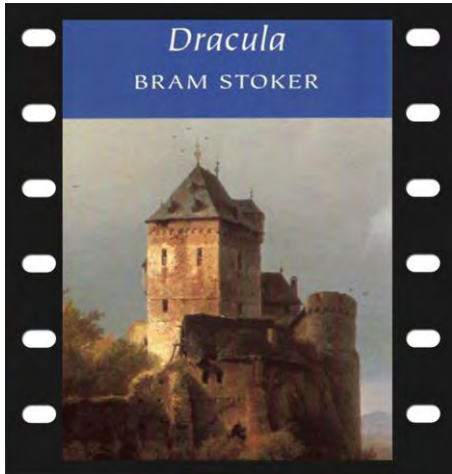


*El Cartero*  
Michael Radford, 1994

“Los hipertextos son derivados de hipotextos preexistentes que han sido transformados por operaciones de selección, amplificación y actualización.”<sup>27</sup> Pueden existir hipertextos derivados de un hipotexto idéntico. Por ejemplo Drácula. Éste texto, en un inicio fue libro, del cual hicieron una primera adaptación. A ésta primera adaptación de siguió otra y otra y otra más. Así que todas tienen como origen un mismo hipotexto: el libro. Y a su vez cada adaptación es hipertexto e hipotexto de la siguiente.

<sup>27</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Op. Cit., p. 240.





*Drácula*, Bram Stoker, 1897



*Drácula*, Tod Browning, 1931



*Drácula*, Terence Fisher 1958



*Drácula*, Francis Ford Coppola, 1992

Finalmente, los anteriores conceptos transtextuales son las herramientas para el análisis textual hecho por el lector. Dicho análisis arroja ante el espectador las evocaciones necesarias para relacionar una obra con otra y a su vez para puntualizar el status de cada filme. Gerard Genette lo expone así: “La Transtextualidad se refiera a todo lo que pone un texto en relación, bien manifiesta o secreta con otros textos.”<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *Íbidem.*, p. 235.

## 1.4 INTERTEXTUALIDAD:

Se inicia este apartado dando una conceptualización del intertexto, pues a partir del mismo se podrá apreciar un primer acercamiento hacia el concepto de mayor importancia: intertextualidad.

Así al momento de encontrarnos de frente a la intertextualidad, ya contaremos con antecedentes de conocimiento que permitirán una mayor aproximación al concepto. Beristáin señala al intertexto de la siguiente manera:

Es un conjunto de unidades en que se manifiesta el fenómeno de transtextualidad, dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente. Ya sea literalmente (en este caso cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovado y metamorfoseado creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación.<sup>29</sup>

El intertexto debe tomarse en cuenta, pues a partir de éste los elementos de la transtextualidad serán capaces de surtir efecto en la mente de los lectores. Además, la intertextualidad es un elemento transtextual.

Dado ya un primer acercamiento al intertexto, se puede comenzar la explicación sobre la intertextualidad. Este tema será recurrente a lo largo del análisis que aparecerá en el tercer capítulo.

### 1.4.1 RECORRIDO TEÓRICO POR LA INTERTEXTUALIDAD

La intertextualidad debe concebirse a partir de la mirada de diferentes teóricos, constructores de lo que hoy es nuestro objeto de investigación. Para ello, se hará un breve recorrido a través de los principales estudiosos del concepto como: Mijail Bakhtin, Gerard Genette, Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Helena Beristáin, etc.,

---

<sup>29</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética, Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 269.

salvando un lugar especial y apartado, de los anteriores para Lauro Zavala, el teórico que encabezará nuestro modelo de análisis.

Con el recorrido teórico se pretende reconocer la evolución de la intertextualidad a lo largo del tiempo. Además de ser una búsqueda de los diferentes puntos de vista manejado por cada autor, para dar una reseña general del significado de intertextualidad.

La intertextualidad comenzó como una respuesta al arte realista, sobre todo en el ámbito literario. La pantalla realista hacía su aparición entre los años 50 y 60. Por aquel tiempo, el Realismo se presentaba como una representación de la cotidianeidad, de la forma más parecida a la realidad. Con la llegada de la intertextualidad, el cine se encargaba de brindar al espectador las herramientas necesarias para impulsar el análisis, en torno a una presentación estética del discurso cinematográfico.

La historia de la intertextualidad comenzó a hilvanarse entre los estudios de Bakhtin y los filmes franceses de los últimos años de la década de los sesentas, los setentas y los ochentas.

En un principio, Bakhtin conceptualizó a la intertextualidad como dialogismo: “relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones,”<sup>30</sup> decía. El dialogismo Bakhtiano es una reflexión sobre posibilidades infinitas inmersas en un texto, las cuales crean lazos de comunicación entre diferentes discursos.

Al principio, el dialogismo era una característica referente sólo hacia las novelas. Sin embargo, la importancia adquirida por el concepto, en el campo textual, fue cobrando valor y por lo tanto se sumó a los espacios en las teorías de Julia Kristeva. Ésta teórica comenzó por recobrar la noción de Bakhtin. Así, abrió una nueva brecha de sentido: desde el dialogismo hasta la intertextualidad.

---

<sup>30</sup> Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman – Lewis, *Op. Cit.*, p. 231.

Desde aquel último momento en que Kristeva concibió al dialogismo como intertextualidad, otros teóricos iniciaron su recorrido por el concepto y le dieron nuevos enfoques al significado, todos apuntando a las relaciones guardadas entre las disciplinas creadoras de discursos textuales.

Tanto para Kristeva como Bakhtin la intertextualidad se forma como un mosaico de citas, en ella se leen a, su vez, otros textos. Sin embargo, Kristeva lo explica así: La intertextualidad es la trasposición de uno o más sistemas de signos a otros.<sup>31</sup>

Otro que indagó en la intertextualidad fue Michael Riffaterre. Para él, el concepto se construía a partir del contacto del lector y el texto, pues es quien lee el perceptor de las relaciones guardadas entre los textos.

Así el intertexto de una película tal como *El Resplandor* (*The Shining*, 1972), de Kubrick, se puede decir que consiste en todos los géneros a los que la película hace referencia, por ejemplo las películas de terror y melodrama, pero también a ese tipo de películas llamadas adaptaciones literarias; las películas de Kubrick, las de Jack Nicholson, y así sucesivamente.<sup>32</sup>

Según Gerard Genette, la intertextualidad es un proceso mediante el cual los filmes hacen referencias, desde otras disciplinas, hacia sí mismos. Incluso, Genette habla de una relación de copresencia entre uno o varios textos, en diferentes grados o niveles del mismo.

Helena Beristáin amplía la explicación sobre intertextualidad al decir que se trata de “Una especie de *adage* de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales y puede hacernos rememorar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales, característicos de lenguas, géneros, épocas, etc.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 233.

<sup>32</sup> *Ídem.*

<sup>33</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética, Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997, p. 269.

En un momento, Humberto Eco llega a hablar sobre los marcos intertextuales, los cuales se conforman de referencias invocadas en la mente del receptor, y es gracias a ellas que es posible acceder al análisis: Son los mismo espectadores quienes van autorizando u orientando la presencia de un texto en otro.

La intertextualidad, al mismo tiempo, contiene subdivisiones, según se explica en *Nuevos conceptos de la teoría del cine*:

**La intertextualidad de celebridades:** donde la aparición de un actor o actriz es capaz de rememorar los filmes en donde dicho sujeto actúa. Además, algunas ocasiones, el mismo actor te sugiere qué tipo de filme es el que está viendo el espectador.

**La intertextualidad genética:** Se refiere a la presencia de los hijos de actores en escena, con lo cual el receptor tiende a relacionar el trabajo de sus padres en otros filmes y por lo tanto recurre al recuerdo de antiguas obras.

**La intertextualidad falsa:** En ésta se pueden rememorar otros textos, creando la ilusión de un contacto intertextual entre obras. Sin embargo no lo es. Un ejemplo, dado por los autores de *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, son filmes como *El beso de la mujer araña*, donde el espectador presupone se tratará de un texto relator de historias nazis y al final no va por ese camino específicamente.

Otro caso de intertextualidad falsa es la evidentemente puesta por Borges en algunas de sus obras literarias, donde menciona filósofos, teorías o libros que no existieron nunca.

El día de hoy, el concepto de intertextualidad ha tomado gran importancia entre los análisis literarios y cinematográficos. No se trata únicamente de un proceso de influencia de una obra en otra; es un proceso de interrelación de signos entre mensajes textuales.

Con todo lo anterior, se debe decir que la intertextualidad es, hasta cierto punto, una especie de compromiso que el realizador construye con el público al que dirige su filme, y por supuesto una fuerte lazo de relación entre el espectador y el filme.

#### 1.4.2 PRODUCCIÓN INTERTEXTUAL

Se ha reservado un espacio, separado de los otros autores, para Lauro Zavala, pues en la obra de éste se encontró el modelo de análisis para nuestra investigación. Por eso, se considera necesario dar su propia visión de la intertextualidad.

Para Zavala, la intertextualidad se refiere a cualquier acto humano o cultural (principalmente de la cultura contemporánea). Según el autor cualquier producción cultural, como conciertos, filmes, novelas, miradas, actos amorosos, etc., son textos y por lo tanto contienen elementos que tejen aquella red significativa nombrada Intertextualidad.

El profesor, afirma que cualquier acto cultural puede estudiarse en términos de redes de significados y que cada elemento será determinado por la naturaleza de cada mensaje o producto.

En *Elementos del discurso cinematográfico*, Lauro Zavala aborda la ampliación de la teoría sobre la Intertextualidad como un “crecimiento exponencial durante la última década del siglo XX.”<sup>34</sup> Así, el investigador resuelve haber obtenido mucha información a partir de la publicación de la Revista *Criterios*, traducción y recopilación hecha por Desiderio Navarro de las obras de Kristeva, Genette, Riffaterre, entre otros importantes exponentes.

La intertextualidad tiene carácter transdisciplinario, explica Zavala. En medida que los significados contenidos en cada discurso o vehículo comunicativo

---

<sup>34</sup> Zavala Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2002, p.183.

se van entrelazando; los textos y sus contextos de significación se van trascendiendo unos a otros. Por eso el contexto de significados de una obra de teatro se puede enlazar con los significados proporcionados por una canción, y así crear un tejido general que engloba ambas disciplinas y las que se le sumen.

Se habla sobre una perspectiva lingüística de la intertextualidad, donde ésta se reduce a citas, epígrafes, menciones o alusiones. Sin embargo, aclara Zavala, el concepto alcanza una revisión mucho más amplia, pues cualquier cosa se puede apreciar como un producto textual, y por lo tanto como un producto interpretativo.

Entre las páginas de *Elementos del discurso cinematográfico*, el receptor juega un papel primordial para la concepción de texto y por lo tanto de la intertextualidad, como un elemento activo de las relaciones intertextuales. Zavala dice:

La asociación intertextual entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas que observan el texto o que lo utilizan para algún fin determinado. La intertextualidad, es en gran medida, el producto de la mirada que lo descubre. O más exactamente la intertextualidad es el resultado de la mirada que lo construye.<sup>35</sup>

La mayor parte del trabajo de interpretación intertextual está en manos de quien observa y quien descubre en el texto “las relaciones que lo hacen posible como materia significativa.”<sup>36</sup> Por eso, el peso recae en mayor proporción del lado de la perspectiva del observador que del lado del creador. Sin embargo, se sostiene: la Intertextualidad conlleva un gran compromiso del creador de la obra. Éste último es el encargado de poner ahí las pistas necesarias para dirigir al receptor específico al cual busca llevar su obra.

Zavala le atribuye gran importancia a la anterior reflexión, afirmando que el verdadero creador de todo proceso de significación es el espectador. Y parte de

---

<sup>35</sup> *Íbidem.*, p. 184.

<sup>36</sup> *Ídem.*

ahí para sostener una teoría de comunicación a partir del entendimiento del consumidor.

En su mapa de análisis intertextual, Zavala explica la importancia de los horizontes de experiencias y expectativas necesarias en el lector. Gracias a las cuales se determinará la construcción textual. A través del análisis y la interpretación, afirma, “Se determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación.”<sup>37</sup> Pero, para ello es importante contar con ciertas capacidades o competencias lectoras.

En el tercer capítulo se estudiará con mayor énfasis el funcionamiento del Mapa de análisis intertextual expuesto por Lauro Zavala. Sin embargo, él mismo defiende la idea de que no hay una forma exclusiva de hacer un análisis intertextual, pues las interpretaciones pueden ser infinitas. “Puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que estableces sus propias asociaciones.”<sup>38</sup>

Claro que se eligió este modelo para apoyarnos en una teoría reconocida y aceptada en diferentes casas de estudio y por lo tanto en el nivel superior. Sin embargo, en este momento sólo se mencionarán las categorías que tengan lugar a la hora de realizar el análisis. Las demás podrán ser consultadas en el anexo, lugar donde aparecerá completo el mapa de análisis intertextual.

Las categorías a utilizar son las siguientes:

---

<sup>37</sup> *Ídem.*

<sup>38</sup> *Íbidem.*, p. 187.



## **MAPA DE ANÁLISIS INTERTEXTUAL**

### **CONTEXTOS DE INTERPRETACIÓN**

a) ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?

Contexto histórico de producción, distribución o enunciación.

b) ¿En qué condiciones se produce la interpretación?

Horizonte de experiencias y expectativas

Enciclopedia y competencias de lectura.

Finalidad de la interpretación (o ausencia de la finalidad).

Hipótesis de la lectura: atribuciones del lector.

Co-texto de lectura (presentes o ausentes durante la interpretación).

Contingencias y materiales de la interpretación.

### **ANÁLISIS TEXTUAL (ELEMENTOS DISCURSIVOS)**

a) ¿Qué elementos son específicos del texto?

Códigos específicos del tipo de discurso interpretado.

Anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto (nombre título o referencia contextual; fragmentos, capítulos y secuencias)

Lógica secuencial del análisis (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspense)

Organización textual general: gradación y combinación de estrategias de representación y evocación (descripción) y lo de demostración y revelación (reconstrucción).

Estrategias textuales específicas: casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas referente (estrategias dialógicas: parataxis, heteroglosia, paradoja, elipsis, conjetura, mitología, polifonía)

## **ARQUEOLOGÍA TEXTUAL (RELACIÓN CON OTROS TEXTOS O CON OTROS CÓDIGOS)**

### **Arqueología Paratextual (moderna)**

¿El texto esté relacionado con otros textos?

Alegoría, alusión. Atribución, citación, copia, écfrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio, precuela, préstamo, remake, retake, pseudocita, secuela, silepsis, simulacro.

### **Arqueología Architextual (posmoderna)**

¿El texto está relacionado con otros códigos?

Anamorfosis, anomalía genérica, carnavalización, collage, correspondencia, dejá vu, hibridación, homenaje, influencia, metaparodia, revival, reproducción, saprófito, serie, simulacro posmoderno (sin original), variación.

### **Palimpsestos (subtextos implícitos)**

a) ¿Existen sentidos implícitos en el texto?

Connotaciones alegóricas, parabólicas, arquetípicas.

Mercados simbólicos y lectores implícitos

### **Intertextualidad reflexiva (Metaficción)**

Tematización de las condiciones materiales de posibilidad del texto:

Proceso Narración cuyo protagonista es un creador /a/es/as/ (narrador, editor, actor, compositor, diseñador, etc.), productor, distribuidor o lector (espectador, consumidor, traductor, visitante) o narración cuyo tema es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza de producción.

## CAPÍTULO 2

### HACER: LA LABOR DEL POETA

*“Deber de los poetas es cantar con sus pueblos  
y dar al hombre lo que es del hombre:  
sueño y amor, luz y noche, razón y desvarío”*

Pablo Neruda

En este segundo capítulo se abre una nueva brecha de investigación profundizando en la poética, ya que ésta es la segunda pauta esencial del presente trabajo.

A su vez, *Hacer: la labor del poeta* se divide en la biografía del poeta chileno Pablo Neruda, quien junto a la intertextualidad es una de las principales pautas de investigación y análisis; un recorrido histórico por la Poética antes de llegar a los días de Pablo de Neruda, retomando las principales ideas y teóricos en la construcción del concepto; la poética de Pablo Neruda, profundizando en las principales temáticas y tendencias abordadas por el autor para la realización de sus obras y finalmente la experiencia poética, tema que resaltaré su importancia al momento de hacer el análisis en el tercer capítulo, ya que gracias a la experiencia poética se tendrá contacto con las presencias de la poesía de Neruda insertas dentro de diferentes secuencias de *El Cartero*.

La finalidad de este capítulo es acercar al lector hasta una primera percepción del concepto poética vista desde su origen hasta la pluma del importante poeta. De esa manera se podrá encontrar con una sencilla explicación sobre las presencias de la poesía de Neruda posibles dentro del filme muestra.

## 2.1 ENTRE PARRAL Y SANTIAGO: LA VIDAS DEL POETA

*“Mi vida es una vida hecha de todas las vidas: las vidas del poeta”*

Pablo Neruda



Pablo Neruda (1904-1973)

“Circulan tantas imágenes parciales de Neruda: El poeta romántico, el poeta enamorado de la Revolución, el poeta coleccionista de mascarones de proa, el poeta cívico, el senador; el incorregible poeta mujeriego, el poeta novelista, el naturalista.”<sup>39</sup> Cada uno inserto en las etapas de su poesía, la cual sin duda es el eje de su biografía.

Hay mucho para contar respecto la vida de Neftalí Eliecer Ricardo Reyes Basoalto, mejor conocido como Pablo Neruda (Parral, 12 de julio de 1904 – Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1973). Parecería que todo está dicho, y, por eso, el oficio de relatar su historia se complica en momentos. Sin embargo, cada espacio de su poesía refleja un episodio de su paso por el mundo.

---

<sup>39</sup> José Miguel Varas, *El poeta viajero*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, p. 5.

Se comenzará con las mismas palabras escritas por el chileno, para remontarnos hasta sus orígenes:

Mis tatarabuelos llegaron a los campos de Parral y plantaron viñas. Tuvieron unas tierras escasas y cantidades de hijos. En el transcurso del tiempo esta familia se acrecentó con hijos que nacían dentro y fuera del hogar. Siempre produjeron vinos, un vino intenso y ácido, vino pipeño, sin refinar. Se empobrecieron poco a poco, salieron de la tierra, emigraron volviendo para morir, a las tierras polvorientas del centro de Chile.<sup>40</sup>

Neruda provenía de una familia humilde. Desde niño quedó huérfano de madre, y creció bajo la guardia del padre, José del Carmen Reyes Morales, obrero ferroviario por oficio. “No había cumplido dos años cuando su padre se lo echó al hombro, tomó de la mano a los otros pequeños y partió en tren.”<sup>41</sup> Así, la familia partió camino hacia Temuco, donde el poeta hilvanó sus primeras rimas y le dio nombre a cada parte de su entorno. Así lo recordaba el poeta:

    Mi infancia son zapatos mojados, troncos rotos caídos en la selva,  
    devorados por lianas y escarabajos, dulces días sobre la avena, y la barba dorada de  
    mi padre saliendo hacia la majestad de los ferrocarriles.<sup>42</sup>

Desde muy joven se interesó en la creación poética, además de ser poseedor de un talento nato. Cuando era niño, ya jugaba con rimas y formas de traducir su lenguaje en versos. Pues Neruda desde pequeño formó un importante vínculo con la poesía. Hasta que ésta llegó a ser parte esencial de su historia y personalidad.

Y fue a esa edad... Llegó la poesía  
a buscarme. No sé, no sé de dónde  
salió, de invierno o río.  
No sé cómo ni cuándo,  
no, no eran voces, no eran

---

<sup>40</sup> Jaime Alazraki, *Poética y Poesía de Pablo Neruda*, U.S.A., Las Américas, 1965, p.53.

<sup>41</sup> Juan Domingo Argüelles, *El siglo de Pablo Neruda*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, p. 5.

<sup>42</sup> Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p.54.

palabras, ni silencio,  
 pero desde una calle me llamaba,  
 desde las ramas de la noche,  
 de pronto entre los otros,  
 entre fuegos violentos  
 o regresando solo,  
 allí estaba sin rostro  
 y me tocaba [...] <sup>43</sup>

En Temuco publicó, a los trece años, su primer artículo bajo el nombre *Entusiasmo y Perseverancia*. En este lugar, conoció a su maestra Gabriela Mistral, quien además de ser su guía, formó parte de la influencia literaria del chileno.

Vivió en Temuco hasta los 17 años, cuando partió hacia Santiago y donde publicó en 1923 *Crepusculario*, obteniendo diversas y favorables respuestas de los lectores. Un ejemplo es el artículo publicado por Arturo Torres Rioseco, el cual obtiene gran importancia, pues entre sus líneas se reflejaron las primeras reacciones de la crítica hacia la poesía del joven Neruda.

[...] En su libro *Crepusculario* se nota esta tendencia armoniosa y firme de los poetas que duran. Naturalmente su libro no hará sonar los panderos de la crítica del momento, pero ya ésta es una señal de originalidad. En una época de renovación los más originales son generalmente los más impersonales [...] <sup>44</sup>

El siguiente momento importante en la vida de Neruda llega tan sólo un año más tarde, cuando publica la conocida colección de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, una de las obras más conocidas por el mundo entero, hasta nuestros días. A ésta publicación le siguen nombres como: *El Habitante y su esperanza*, *Anillos y tentativa del hombre infinito*. Hasta 1935, cuando aparece otra de sus propuestas más reconocidas: *Residencia en la Tierra*.

---

<sup>43</sup> Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p. 70.

<sup>44</sup> *Íbidem.*, p. 60

A la par de su trayectoria como literato, inicia, en 1927, su trayectoria política entre cargos de gobierno, destacando su participación como cónsul en Sri Lanka, Java, Singapur, Buenos Aires, Barcelona y Madrid.

Regresa a su país hasta 1943 y dos años más tarde, Neruda se une a las filas del Partido Comunista Chileno, el 8 de julio de 1945. Y ese mismo año, fue elegido senador de la República de Chile. Fue un gran amigo de Salvador Allende, con quien apostó por la lucha socialista de su patria.

Sin embargo, cuando llegaron las elecciones presidenciales chilenas en 1946, resulta ganador Gabriel González Videla, quien emprendió una embestida radical en contra del pueblo de Chile. Además, Videla encabezó una fuerte represión contra los mineros y una persecución intensa hacia los comunistas.

La actitud del presidente en turno, llevó a Neruda a levantar la voz de protesta desde su puesto como senador; en enero de 1948, dio ante el Senado el discurso conocido como “Yo acuso”, donde ponía en evidencia las injusticias a cargo del gobierno. Tan sólo un mes después, se le desaforó. Acto seguido por una orden de aprehensión y el exilio.

El “Yo acuso” se publicó en la revista *El Nacional*, el 27 de noviembre de 1947. He aquí un fragmento:

[...]Estoy acusado por haber hecho saber lo que en Chile sucede bajo el gobierno con facultades extraordinarias y censura de prensa, del Excmo. Señor Gabriel González Videla; se me hace el cargo de haberme dirigido contra la patria, por no estar de acuerdo con la decisión tomada por el mismo Excmo. Señor. Es en realidad, lamentable esta argumentación. Si no estar de acuerdo con el Excmo. señor González Videla, es ir contra la patria, ¿qué habríamos de decir con referencia a este mismo caso, al recordar que el señor González Videla, como presidente del Comité de Ayuda al Pueblo Español, apoyó y defendió el derecho de los españoles expatriados, de atacar desde el extranjero al gobierno de franco con el cual está hora en tan buenas relaciones? ¿No autorizó en esos españoles, que llamaba sus amigos y cuya ayuda impetró, la libertad que ahora, mediante la petición de desafuero, pretende desconocer en mí, ex jefe de su campaña presidencial y senador de la República? [...]

En este momento histórico, en este año nuevo tan recargado de presagios, Chile es el único país de este continente con centenares de presos políticos y



relegados, con millares de seres desplazados de sus hogares, condenados a la cesantía, a la miseria y a la angustia. Chile es el único país, en este momento, con prensa y radio amordazadas. Chile es el único país en el continente en el que las huelgas se resuelven pisoteando el Código del Trabajo y con inmediatas exoneraciones en masa de los presuntos opositores políticos del gobierno.

Yo acuso al Excmo. señor González Videla de ser el culpable de estos procedimientos deshonrosos para nuestra democracia[...]”<sup>45</sup>

Una vez pronunciado el *Yo Acuso*, se lanzó contra Neruda la orden de aprehensión; bajo la acusación de “ultrajar Chile y de calumnias e injurias contra el presidente de la República, en suma, traición a la patria.”<sup>46</sup>

Para Neruda no fue fácil afrontar la separación. Aquello comenzaba entre enero-marzo de 1948 y duró varios años. Tras la orden de aprehensión, Neruda emprende un recorrido por diferentes países en América y Europa, incluyendo a México, donde es recibido por Pedro de Alba. Antes que Jaime Torres Bodet, canciller, ordenara la negación de asilo a Neruda y, además, la entrega inmediata a quienes lo buscaban.

Lo cierto es que, por bastante tiempo se desconoció el paradero del poeta. Mientras éste viajaba cruzando los Andes o navegando hacia Europa y el *Canto General*, publicado en 1948, se distribuía clandestinamente en Chile y otros países. A éste año Neruda lo nombra “mal año, año de ratas, año impuro, año de rosas desmedradas.”<sup>47</sup>

En el año de la clandestinidad se realizaron treinta y tres allanamientos a casas, y a la luz de los documentos policiales (la causa 114-47 “Contra Pablo Neruda”, de la Corte de Apelaciones de Santiago). Se confirma que fueron convocados trescientos agentes, a quienes prometieron premios si conseguían datos para ubicar el paradero del poeta.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> [www.books.google.com.mx/books](http://www.books.google.com.mx/books)

<sup>46</sup> Marco Antonio Campos, *Neruda Clandestino, de José Miguel Varas*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, p. 16.

<sup>47</sup> *Ídem.*

<sup>48</sup> *Ídem.*

Además, los periódicos nacionales de Chile, publicaban una y otra vez fotografías de Neruda, prometiendo su arresto en “cuestión de horas”. Sin embargo, cubierto tras diferentes identidades, nombres falsos, con la ayuda del partido comunista chileno, de amigos y otras personas quienes le brindaban su casa, en cada uno de los lugares a los que llegaba, Neruda logró escapar en más de una ocasión de aquella persecución política. “Al dejar la casa, regularmente regalaba a la familia los primeros originales del *Canto General*, autografiados.”<sup>49</sup>

“Sorpresivamente el 25 de abril de 1949, en París, se anuncia al último orador en el Congreso Mundial de la Paz: Pablo Neruda. Estalla la euforia de los dos mil delegados.”<sup>50</sup> En ese momento se descubre el paradero del chileno. Sin embargo es hasta agosto de 1952, cuando el poeta vuelve a su tierra, donde es recibido con honores.

Neruda, pasó todo ese tiempo fuera de su país, siempre con las ganas de volver. Afirmaba “El poeta no puede ser un desarraigado sino por la fuerza, es decir por la sin razón del exilio. Sus raíces deben cruzar el fondo del mar, sus semillas seguir en el vuelo del viento, para encarnarse, una vez más en su tierra.”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> *Ídem.*

<sup>50</sup> *Ídem.*

<sup>51</sup> Darío Oses, *Viajes, ritos y regresos*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, p. 8.



**Pablo Neruda (Antonio Ruiz) en la clandestinidad, en el sur de Chile, 1949**

Neruda fue nombrado embajador de Francia en 1971, cuando Allende se desenvolvía como Presidente de Chile. En los muros de su oficina en París podían verse “el retrato del presidente progresista Pedro Aguirre Cerca, quien en 1939, le había posibilitado organizar la inmigración a Chile de más de 2 mil refugiados republicanos españoles; la del fundador del partido comunista de Chile, Luis Emilio Recabarren y la de su amigo, Salvador Allende.”<sup>52</sup>

Aquel mismo año, el chileno recibió el Premio Nobel de Literatura, imponiendo al poeta como uno de los escritores más grandes e importantes en la historia de la literatura latinoamericana.

Más tarde, las cosas en Chile se complicaban y el conflicto con Estados Unidos, por la nacionalización de las minas, deterioró la figura del embajador, después sustituido por Jorge Edwards. Neruda se retiró del cargo en noviembre del año 1971, para volver a Chile acompañado de su mujer, Matilde Urrutia.

---

<sup>52</sup> Lina Zerón, *En la intimidad con Neruda*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, p. 7.

Para 1973, en el mes de septiembre, Neruda presenciaba el golpe de estado chileno, encabezado por Augusto Pinochet, y el doloroso asesinato de su colega Salvador Allende, tan sólo unos días antes de su propia muerte.

Pablo Neruda, fue un hombre que dejó rastro en todo el mundo. Recorrió infinidad de costas en el Oriente y en el Occidente. Conoció gente por todas partes y arraigó amistades en cada lugar. Encontró en este mundo a los grandes amores de su vida, quienes se unieron a sus travesías. “Matilde Urrutia fue su última musa, su última compañera de viaje y estuvo a su lado cuando en 1973 emprendió el viaje definitivo.”<sup>53</sup>



Pablo Neruda

---

<sup>53</sup> José Miguel Varas, *Op Cit.*, p. 7

## 2.2 POÉTICA: DE PLATÓN A NERUDA

### 2.2.1 POÉTICA ANTES DE CREPUSCULARIO

La poética es una disciplina antigua. Se nombró por primera vez en Grecia, entre los diálogos de Platón y la filosofía Aristotélica. Recorrió cada periodo histórico, inmersa en textos de grandes poetas, teóricos, filósofos e incluso de líderes sociales. Uno de éstos fue el poeta chileno Pablo Neruda. Mismo que será objeto de investigación de esta entrega.

Para comprender el análisis del presente trabajo recepcional (apreciado en el tercer capítulo), es necesario dar un breve panorama de la Poética a través del tiempo, pues detrás de las teorías modernas existen antecedentes filosóficos e históricos que fundamentan lo que hoy conocemos.

La palabra poética, igual que poesía y poeta, derivan del griego *poiein* que significa *hacer*. Y, como se mencionó, fue entre los discursos de Platón y Aristóteles donde surgieron los primeros esbozos de la teoría poética (c.428-c.423/47 a.C.).

Dentro de las obras *Hippias a mayor*, *El Banquete*, *Ion* y *Fredo*, Platón se hace cuestionamientos acerca de la realidad, la belleza y la poesía. Así, encuentra al poeta como un ser apartado de la cordura racional. Con teorías justificadas a través de mitos como el de *La Caverna*, plasmado en *La República*, el filósofo edifica su pensamiento sobre cualquier expresión artística.

Es en *La República*, donde Platón comenzó a fundamentar las primeras críticas a los artistas, entre ellos a los poetas, pues no podía admitir en su ideal de República más poemas que himnos a los Dioses o a los héroes. Para él, todas las artes eran sólo una imitación o *mímesis* de su mundo ideal, el mundo Platónico. Ahí no cabían las artes, pues éstas pertenecían al mundo sensible, en el cual no existía el raciocinio. Para el ateniense sólo debía quedar a salvo una poesía de carácter objetivo y racionalista, capaz de fundamentar los valores, la ciudad, la

economía y el orden. “En último término se cree que la teoría Platónica aboca a una disolución de los géneros literarios o a una negación de los mismos.”<sup>54</sup>

Más tarde, Aristóteles, alumno de Platón, comenzó a forjar una teoría propia, con su *Poética Aristotélica*. Con ella contradujo la teoría Platónica donde existe un mundo sensible nacido a partir del de las ideas. Así fundamentó la creación de un mundo de conocimiento universal a partir del mundo sensible, tan negado anteriormente por su maestro.

Aristóteles afirmaba que la Poética era el arte de imitar con palabras lo que aún no tiene nombre. La filosofía propuesta por éste recobra el significado de la imitación con aún más fuerza que la anterior propuesta por la teoría platónica. “Puede decirse, desde luego, que tal palabra no equivale dentro de la obra de Aristóteles a una mera copia de cosas sensibles. La poesía es imitación de caracteres, emociones y, en general, del mundo interior del hombre.”<sup>55</sup>

Aristóteles concebía la labor de los poetas como un “trabajo de fabricación donde el hombre es capaz crear, y así se supone la posibilidad que tiene el mismo de duplicar su realidad, creando a través de la imitación un mundo ficcional que él mismo construye y gobierna.”<sup>56</sup> Para él la Poética era un complemento de la filosofía. Pues es aquella una ruta que el ser humano tiene para encontrar respuestas en su interior y puede ser capaz de expresarlas. Por eso, el filósofo sostenía que la poesía era universal más que la historia, pues con ella se podía relatar lo sucedido y no sólo lo que hubiese podido ser.

Años después, surge la teoría de un literato latino, la cual sostiene las primeras bases de la teoría literaria. El fue Horacio, un poeta romano que entre los años 65-27 a.C. recogió las influencias de la *Poética Aristotélica* para sentar las bases de su filosofía en la obra *Ars Poetica*. De sus estudios, surge una

---

<sup>54</sup> Antonio García Berrio, Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 94.

<sup>55</sup> Hugo Montes, *Asedios a la Poesía. De Platón a Neruda*, México, Alfaomega, 2000, p. 13.

<sup>56</sup> Antonio García Berrio, *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 26.

concepción del género como una forma previa que se propone al poeta, como una estructura resultante al mismo tiempo de la naturaleza de las cosas y de una tradición.

Horacio no estaba apegado a la normatividad. Más bien, se interesaba por el efecto del lenguaje en el receptor, es decir por la forma del discurso.

Los escritos e ideas de los pensadores antes mencionados, trascienden en los teóricos de la Edad Media y hasta el Renacimiento. Pero, “las reacciones de la poesía como imitación irrumpen con violencia en el movimiento romántico. El Romanticismo propulsó las ideas de libertad y autonomía en el arte y, el rechazo de cualquier subordinación a reglas impositivas y a modelos únicos, por altos que fueran.”<sup>57</sup>

A partir de entonces, surgen otras tendencias y nuevas vanguardias que traducen sus teorías en nuevas expresiones de la poesía. Hegel (1770-1831) quien entiende al arte como una creación humana a partir del reconocimiento del hombre a sí mismo, abre la idea de la capacidad reflexiva del hombre sobre sí mismo. Hegel decía: Ser en sí y para sí, es reflexionarse sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como capacidad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu.

Para el segundo decenio del siglo XX ya se comenzaba a hablar de una Teoría Literaria Moderna. Actualmente, se plantea una diferencia entre dos acepciones: La tradicional y la moderna, restringida por su orientación al estudio de los elementos verbales en un texto literario. Con esto, quiero destacar que la Poética se ha centrado en los componentes estructurales del texto artístico, que en un pasado fue el objeto de estudio de la Retórica.

Dice Helena Beristáin que “un discurso poético (poema, relato) constituye un espacio en el que se produce una nutrida red de relaciones sintagmáticas y

---

<sup>57</sup> Hugo Montes, *Op. Cit.*, p.13.

paradigmáticas. En el que se aplican e interrelacionan un código lingüístico, un código retórico y un código ideológico, que se manifiestan.”<sup>58</sup> Con estas palabras podemos encontrar un resumido concepto estructuralista de lo que actualmente se concibe como Poética.

Los estructuralista proponen el término de Función poética, elemento con el cual “la lengua está orientada hacia el mensaje mismo; en ella el referente, aunque subsiste se hace ambiguo como consecuencia de que en el texto se contraen relaciones sintagmáticas y paradigmáticas con otros signos.”<sup>59</sup> Eso sucede porque la función poética responde a un propósito estético del texto, ya que cuando un poeta escribe emplea la lengua en su función poética, para construir la presentación de su discurso, explica Helena Beristáin.

El recorrido de la poética por la historia fue tomando tintes y formas según su presencia en cada pensador. Se comportó como reflexión, cuestionamiento, imitación, religión, cantos, sentimiento... y así obtuvo diferentes matices capaces de crear poesía.

El género poesía nació bajo el nombre de lírica. Con el paso del tiempo y de estudiosos por este concepto, la lírica fue renombrada con el nombre que ahora conocemos.

La lírica incluye obras en las cuales el autor expresa sus sentimientos. Aunque el lenguaje en verso no es exclusivo de la lírica, ha sido siempre su elemento más característico. Hay muchas obras conocidas escritas en prosa y altamente poéticas. El poema lírico es definido como un texto donde el poeta transmite una emoción única e irrepetible. Dicha emoción es el resultado de una realidad: un estado de ánimo producido por los sentidos, las ideas, los sentimientos, recuerdos y fantasías.

“La musicalidad derivada del verso ha estado estrechamente relacionada con la lírica desde sus comienzos. La palabra propia remite al origen del género

---

<sup>58</sup> Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato lírico*, México, UNAM, 1999, p. 24

<sup>59</sup> *Ibidem.*, p. 20.



en composiciones escritas en Grecia para ser cantadas con la lira.”<sup>60</sup> Esta musicalidad es conocida como ritmo. Éste consiste en la repetición de fonemas y es el objeto de estudio de la métrica.

Las obras poéticas forman una clasificación genérica surgida desde el renacimiento.<sup>61</sup> Enseguida se presenta una explicación actual de dicha clasificación, esta se encuentra escrita en diferentes publicaciones de teoría literaria. La que ahora se presenta está sugerida en el libro *Los géneros literarios: Claves para entender la literatura*:

La épica: Incluye obras literarias donde se narra la acción llevada a cabo por uno o varios personajes.

La lírica: agrupa las obras en que el autor expresa sus sentimientos. Muchos autores la identifican con el término Poesía (como antes lo vimos).

El drama: incluye obras en que se representa la acción llevada a cabo por uno o varios personajes. La palabra sirve también para designar a uno de los géneros dramáticos mayores: El Teatro.

Existen a su vez, subgéneros líricos:

La oda: Es una composición de cierta extensión en que el poeta canta en tono elevado a la emoción producida por la contemplación de algo:

La égloga: poema extenso (propio del renacimiento) con un elemento dramático característico. El diálogo de varios pastores quienes idealizan y expresan sus quejas amorosas.

El himno: en éste el poeta honra a Dios, una persona, un país, etc. También puede celebrar un suceso memorable como una victoria bélica u olímpica.

---

<sup>60</sup> Jorge Puebla Ortega, *Los géneros literarios: Claves para entender la literatura*, Madrid, Playor, 1996, p.13.

<sup>61</sup> La aparición del concepto Literatura permitió desprender la narrativa y el drama de la poética.

La elegía: Es un poema en el cual se lamenta la muerte de alguien querido o cualquier otro suceso digno de ser llorado. Suele escribirse en tercera persona o en verso libre. Algunas elegías parten del fallecimiento de alguien para terminar incluyendo reflexiones sobre la muerte en general.

El único tipo de composición lírica que no adopta forma de verso es el poema en prosa. Con esta denominación se agrupan las obras en prosa, regularmente breves y que expresan ideas similares a los poemas en verso.

En el verso libre el ritmo no se consigue a través de procedimientos métricos, sino de repeticiones sintácticas o semánticas, las cuales no son tan uniformes o perceptibles.

Actualmente las comunidades literarias cuentan con exponentes de cada tipo de expresión poética. Como se dijo anteriormente, esta investigación se enfoca en un autor de reconocida importancia, por sus atribuciones al acervo poético mundial.

### 2.2.2 POÉTICA SOBRESALIENTE EN UN MAR DE SOLEDADES

“En lengua española han sido pocos los poetas capaces de dar a todo un pueblo una manera de expresar lo que siente.”<sup>62</sup> Por eso, es necesario conocer lo que era para Neruda la poesía, más allá de lo que sus lectores puedan referir. Y así ser capaces de separar la concepción clásica, renacentista o estructuralista de la concepción nerudiana de la poética. El mismo Neruda se refirió de ésta manera:

Si aprendí una poética, si estudié, mis textos fueron las soledades montañosas, el acre aroma de los rastrojos, la populante vida de los dorados bajo los troncos derribados en la selva, la espesura en donde cuelga la cápsula de jade de los frutos del copihue, el golpe del hacha en los raúiles, las goteras que cayeron sobre mi pobre infancia, el amor lleno de luna, de lágrimas y de jazmines de la adolescencia estrellada.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Hugo Gutiérrez Vega, *Neruda en la memoria*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, p. 2.

<sup>63</sup> Juan Domingo Argüelles, *Op. Cit.*, p. 4.

Compañera, métrica, rima, canto, denuncia, amor son pocas definiciones para aproximar la poesía hasta Pablo Neruda, quién edificó su obra sobre memorias de ríos, lluvia, mares, sexo o las cosas más elementales de la tierra: un jitomate, la alegría, el vino... La poesía fue para él la única forma de nombrar al mundo.

Se puede decir que “Neruda tocó todos los temas y practicó todas las posibilidades del poema (amoroso, mitológico, dramático, histórico, cívico, político, etc).”<sup>64</sup> Y para quienes tienen contacto con sus textos, sabrán que conservan en ellos de una magia secreta, contagiosa y peligrosa.

Mi vida y mi poesía han transcurrido como un río americano, como un torrente de aguas de Chile, nacidas en la profundidad secreta de las montañas australes, dirigiendo sin cesar hacia una salida marina el movimiento de sus corrientes. Mi poesía no rechazó nada de lo que pudo encontrar en su caudal; aceptó la pasión, desarrolló el misterio, y se abrió paso entre los corazones del pueblo.<sup>65</sup>

Neruda abogó siempre por una poesía *impura*, a contracorriente, situada junto al mal gusto. Así lo dijo al proponer un lenguaje poético esencialmente comunicativo.

El poeta concebía a la poesía como sinónimo de insurrección. Para él la poesía siempre estuvo ligada al contenido social y al *oficio* de vivir. El mismo Neruda apunta muy bien su propia definición de poesía en el discurso pronunciado en Estocolmo en 1971, al recibir el Premio Nobel de Literatura. Antes de iniciar, el poeta dio una detallada reseña de su viaje a través de los andes, cuando en peligrosas condiciones escapaba de la orden de aprehensión que el gobierno Chileno impuso en su contra, y después de recordar tan duros momentos, Neruda señaló los puntos más sobresalientes para comprender cómo veía él a la poesía:

Señoras y Señores:

Yo no aprendí en los libros ninguna receta para la composición de un poema: y no dejaré impreso a mi vez ni siquiera un consejo, modo o estilo para que los nuevos poetas reciban de mí alguna gota de supuesta sabiduría. Si he narrado en este discurso ciertos sucesos del pasado, si he revivido un nunca olvidado relato en esta ocasión y en este sitio tan diferente a lo acontecido, es porque en el curso de mi vida he encontrado siempre en alguna parte la aseveración

---

<sup>64</sup> Lina Zerón, *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p. 77.

necesaria, la fórmula que me aguardaba, no para endurecerse en mis palabras sino para explicarme a mí mismo.

En aquella larga jornada encontré las dosis necesarias a la formación del poema. Allí me fueron dadas las aportaciones de la tierra y del alma. Y pienso que la poesía es una acción pasajera o solemne en que entran por parejas medidas la soledad y la solidaridad, el sentimiento y la acción, la intimidad de uno mismo, la intimidad del hombre y la secreta revelación de la naturaleza. Y pienso con no menor fe que todo está sostenido -el hombre y su sombra, el hombre y su actitud, el hombre y su poesía- en una comunidad cada vez más extensa, en un ejercicio que integrará para siempre en nosotros la realidad y los sueños, porque de tal manera los une y los confunde.<sup>66</sup>

Pero su concepto de poesía no se resume sólo en aquellas líneas. Pues su estilo se definió con largos años de práctica e influencias literarias.

Para muchos, Neruda es el poeta romántico o el poeta del amor. Sin embargo es bien cierto que el chileno edificó las bases de cada una de las etapas de su poesía sobre la soledad y la tristeza: Primero el amor sin compromisos como un refugio ante la soledad y después un amor entregado completamente pero siempre cargado de melancolía. El mismo Jaime Alazraki cita el poema 18 para referenciar lo antes expuesto: “Te estoy amando aún entre cosas frías”.<sup>67</sup>

Jaime Alazraki sostiene que la poética de Neruda se divide en cuatro etapas: la postmodernista, la vanguardista, la combativa, mejor conocida como social, y un último periodo de creaciones del propio Neruda.

Para contar la evolución de la poética de Neruda, es necesario remontarnos hasta las tierras chilenas, cuando un grupo de innovadores literarios (como los nombra Alazraki) comienzan a escribir líneas de postmodernismo. El primero de ellos, muy cercano e influyente en la poesía nerudiana, Rubén Darío.

Hay un periodo en el cual conviven esta generación nacida de la juntura del modernismo y el postmodernismo con una segunda generación que habiendo asimilado las nuevas técnicas y logros del modernismo, se inician con las nuevas

---

<sup>66</sup> Fragmento del discurso pronunciado en la entrega del Premio Nobel de Literatura al poeta Pablo Neruda, Estocolmo, 1971.

<sup>67</sup> Pablo Neruda, “Aquí te amo” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, España, Altaya, 1995, p. 89.

direcciones del postmodernismo tales: Ángel Cruchaga Santa María, Gabriela Mistral y Pablo Neruda; hay otros pero nombramos a los más importantes.<sup>68</sup>

Por 1923, aparece *Crepusculario*, con tendencias postmodernistas. Explica Alazraki que tiempo después de la publicación de *Crepusculario*, Neruda aumentó su nivel expresivo para convertirse en uno de los poetas más seguros del parnaso chileno.

Alazraki desglosa la evolución de la poesía de Neruda en una división y recorrido por sensaciones y sentimientos. Sostiene que hay, en principio, un “gradual ensimismamiento y la tristeza cuajará en angustia.”<sup>69</sup> De esta manera, los poemas del chileno se agolpan en angustia y caos, reafirmando como sentimientos primordiales la melancolía y la soledad, refugios del autor.

Ella -la que me amaba- se murió en primavera.  
 Recuerdo aún sus ojos de paloma en desvelo.  
 Ella -la que me amaba- cerró sus ojos. Tarde.  
 Tarde de campo, azul. Tarde de alas y vuelos.<sup>70</sup>

Entre la métrica de *Crepusculario* aparece el anhelo amoroso, seguido del deseo y del voto. Cada uno de esos temas enlazados aún al modernismo. Para aquellos años, el vanguardismo ya estaba en boga pero Neruda siempre apostó por usar primero las tendencias establecidas y tradicionales antes de abordar las nuevas técnicas. Gracias a eso, el poeta obtuvo las bases necesarias para después ser capaz de usar las nuevas formas y, más aún, de superarlas. “Yo sabía que no iba a ser un poeta rutinario, y que esta certeza hizo que, lejos de escribir y escribir dentro de aquellas rutas en boga, me evadiera para esperar y recibir sólo el momento definitivo.”<sup>71</sup>

Claro, es imposible negar que entre los rasgos característicos de los poemas de Pablo Neruda destaquen su atención hacia los cambios en el

<sup>68</sup> Jaime Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda*, U.S.A., Las Américas, p. 65.

<sup>69</sup> Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>70</sup> Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p. 49.

<sup>71</sup> Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 73

contenido, además cada nuevo hallazgo de su sensibilidad, explica Alazraki, corresponde a una etapa diferente de su evolución poética.

Cuando le llegó su momento a *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, EN 1924, se comenzaba a notar en la pluma de Neruda una tendencia hacia la sensualidad y al amor carnal. “Abandona los romanticismos del amor para transportarlo de la esfera donde se prepara al lugar donde se hace.”<sup>72</sup>

En mi cielo al crepúsculo...  
En mi cielo al crepúsculo eres como un nube  
y tu color y forma son como yo los quiero.  
eres mía, eres mía, mujer de labios dulces  
y viven en tu vida mis infinitos sueños.

La lámpara de mi alma te sonrosa los pies,  
el agrio vino mío es más dulce en tus labios,  
oh segadora de mi canción de atardecer,  
cómo te siente mía mis sueños solitarios!<sup>73</sup>

La poesía Nerudiana vive cada periodo de su existencia como un acervo de experiencias vividas. Es un itinerario poético, dice Alazraki, dominado por una estética que va cambiando y matizándose con las afinidades del poeta, al paso de los años.

Cuando en 1935 aparece *Residencia en la Tierra*, Neruda aboga por una poesía más *humana*. Sin embargo, antes de llegar a ésta publicación, su estilo ya había evolucionado entre temáticas y sensibilidades para dar como cosecha esta importante y reconocida obra.

Después le llega el momento cumbre a la poesía combativa. Donde el poeta dedica sus letras a los oprimidos sin voz, al pueblo reprimido y a las minorías despojadas. Decía Neruda, “Como ciudadano, soy un hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y

---

<sup>72</sup> Íbidem., p. 74.

<sup>73</sup> Pablo Neruda, “En mi cielo al crepúsculo” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, España, Altaya, 1995, p. 79.

me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean estos artistas o criminales.”<sup>74</sup>

El *Canto General*, publicado por primera vez en México en 1950, censurado en Chile y vendido de manera clandestina en aquel país, es una muestra de la voz combativa sostenida por el poeta.

Hermano, esta es mi casa, entra en el mundo  
de flor marina y piedra constelada  
que levanté luchando en mi pobreza[...]<sup>75</sup>

Así se puede describir la tercera etapa en la vida poética de Pablo Neruda, la cual tiene sus cimientos en “la indignación y el grito contra el fascismo de *España en el corazón*,”<sup>76</sup> publicada 13 años antes. De hecho se mencionan tintes combativos desde los versos de *Crepusculario*, como *Oración*, donde el poeta alza la voz a favor de la figura de la prostituta.

Quiero que al limpio amor que corriera  
mi dominio, descasen los cansado  
se sienten a mi mesa los oscuros, duerman sobre mi cama los heridos[...]<sup>77</sup>

Más adelante viene aquel periodo que Alazraki mencionaba como de creaciones del propio Neruda, lo cual más adelante es nombrado como el “periodo de la Oda elemental.”<sup>78</sup>

En julio de 1954 se publica por primera vez el libro “Odas elementales”, del cual Neruda explica:

Representan otro aspecto de mi poesía: escribir sobre los objetos más simples que existen. El poeta debe ignorar todo lo que se ha escrito antes de su existencia; debe ignorar las bibliotecas y actuar como si nada hubiera sido

---

<sup>74</sup> Pablo Neruda, “El habitante y su esperanza” en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Equilibrista, México, 1996, p. 144.

<sup>75</sup> Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p. 84.

<sup>76</sup> Álvaro Castillo Granada, *Neruda para todos*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, p. 14.

<sup>77</sup> Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p. 92.

<sup>78</sup> Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 78.

establecido. Nada de nada, entonces verá desplegarse ante él grandes posibilidades, fuentes inagotables. Componiendo mis odas he querido colocarme en la situación del niño a quien el maestro le pide que redacte un pequeño texto sobre algún tema determinado, piensa, muerde el lápiz y luego se lanza en una narración con grandes defectos, pero ¿qué es lo que él está pensando? Como el escolar, escribo a cerca de todo: el pan, el fuego, el aceite, el sol o la luna.<sup>79</sup>

Lo anterior es un ejemplo claro de la diversidad de temas manejados por el poeta a lo largo de su trayectoria.

Toda su obra está engarzada por una unidad temática que constituye la espina dorsal de su poesía. Esta unidad está lejos de ser unicidad; por el contrario, su peculiaridad más sobresaliente es la diversidad temática, pero esta diversidad no es anárquica ni fortuita, corresponde más bien a la accidentada evolución poética de Neruda.<sup>80</sup>

Al respecto de las *Odas elementales*, se cita una de ellas, que además de ejemplificar la obra, da muestra del pensamiento de Neruda sobre la poesía:

Cerca de cincuenta años  
caminando  
contigo, Poesía.  
Al principio  
me enredabas los pies  
y caía de bruces  
sobre la tierra oscura  
o enterraba los ojos  
en la charca  
para ver las estrellas.  
Más tarde te ceñiste  
a mí con los dos brazos de la amante  
y subiste  
en mi sangre  
como una enredadera [...]<sup>81</sup>

Así se resume de manera muy general la poética de Pablo Neruda, quien construyó una verdadera tradición literaria a lo largo de cuarenta y cinco años de creación poética de un *sabor original*, sostiene Jaime Alazraki.

<sup>79</sup> Lina Zerón, *Op. Cit.*, p. 7.

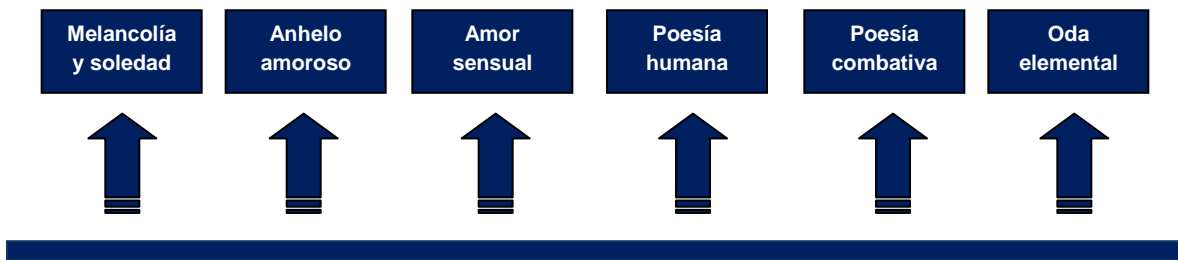
<sup>80</sup> Jaime Alazraki, *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>81</sup> <http://www.poemasde.net/oda-a-la-poesia-pablo-neruda/>



Cada elemento mutado dentro de la obra Nerudiana comparte gustos por diferentes estilos sin dejar de comprometerse con la sensibilidad única puesta ahí por el pincel del propio Neruda.

Si se pudiera representar la evolución poética de Neruda en una línea del tiempo, según la aparición de sentimientos predominantes en cada etapa de su obra se haría de la siguiente manera:



El autor reconoció en sus escritos las transformaciones desarrolladas al paso de los más de cuarenta años de trabajo. Supo, en su momento, ser el hombre adulto que veía su retrato de adolescente: “¡Cuántas cosas han sobrevivido desde entonces!”<sup>82</sup> decía el escritor.

Antes de concluir este inciso, hay que recordar y enaltecer que la biografía del chileno es, sin duda, parte del desarrollo de los elementos y características principales en la maduración del arte de Neruda. Aún se guardan archivos, libros y objetos (como su medalla del Premio Nobel de Literatura) del poeta, bajo los cuidados de La Fundación Neruda, en Chile.

Tras su persecución durante el exilio, el gobierno de Chile se encargó de allanar y destruir gran parte del acervo bibliográfico de Neruda. Pero, aún así se rescataron libros que dan prueba de los gustos e influencias literarias que Pablo Neruda llevaba consigo: “*Panorama de la Independencia*, de Alfonso Tejada Zabre; *Tiempo mexicano, el tuerto es rey y Cumpleaños*, de Carlos Fuentes; *El llano en llamas*, de Juan Rulfo; *La ley de Herodes y otros cuentos*, de Jorge Ibarguengoitia; *Movimiento perpetuo y La oveja negra y demás fábulas*, de

<sup>82</sup> *Ídem.*

Augusto Monterroso”. Entre otros títulos de escritores como José Revueltas, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, etc.

La Fundación, además conserva 5 mil cartas de personajes como: Rufino Tamayo, Alfonso Reyes, Lázaro Cárdenas, Carlos Fuentes, entre otros. Algunas como muestra de amistad y camaradería. Además fue un notable alumno de la poeta Gabriela Mistral. Amigo de Rafael Alberti, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Jorge Edwards, David Alfaro Siqueiros y otros.

Después de algunos años, Michael Radford retomó la figura del poeta y lo hizo de carne y hueso. “Esta película es uno de los extraños milagros que suceden muy de cuando en cuando: el cine se vuelve poesía y hace leer poesía,”<sup>83</sup> *El Cartero* retoma diferentes acontecimientos reales de lo sucedido en la vida en el poeta, como ya se dijo, principalmente durante su exilio, y los plasma en la pantalla, al mismo tiempo en que los unifica con la historia principal del filme, el desarrollo de una amistad entre un afamado poeta y un cartero.

“Neruda no fue un gran hombre ni pretendió ser un gran poeta; la vida lo transformó en un hombre simple, buscador de los intereses y un poeta sobresaliente en un mar de soledades.”<sup>84</sup>



Firma de Pablo Neruda

<sup>83</sup> Juan Domingo Argüelles, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>84</sup> Iván Quezada, *Neruda claro y oscuro*, La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, p. 10.

### 2.3 UNA RUPTURA EN LA REALIDAD: EXPERIENCIA POÉTICA

“Secreto sitio de encuentro de muchas fuerzas contrarias.”<sup>85</sup> La Experiencia poética logra, en aquel que la vive, romper con todo lo cotidiano, lo cual en ese momento lo rodea, para abrir paso a una nueva manera de apreciar el mundo a través de los sentidos.

Aquel momento donde las ensoñaciones pueden exteriorizarse y reconocerse, es traducida como experiencia poética. Por eso, Octavio Paz afirma en *El Arco y Lira* que para algunos el poema es la experiencia del abandono; para otros del rigor. Sin embargo, se puede afirmar que la experiencia poética no es la invención de sentimientos, “cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo lleva dentro.”<sup>86</sup>

Si bien es cierto que la experiencia poética parte del acercamiento a las palabras confrontadas entre métrica y rimas y hace su presentación ante el sujeto enfrentado a la lectura de un verso; es también cierto que podemos vivir la experiencia poética a partir de otros móviles. Quizá al escuchar una canción, al ver un filme o al leer un cuento, etc. En diferentes sitios existe la posibilidad de encontrar cada una de nuestras ensoñaciones interiores: amor, sensualidad, heroísmo...

El choque de un sujeto con la experiencia poética puede dejar huella. Y así, al pasar del tiempo, la vivencia puede reinventarse una y otra vez en los recuerdos de aquel que un día la vivió. Quién no recuerda aquel poema de Pablo Neruda, tan popular, el cual una vez leído puede venir a la mente de muchos en el momento del abandono:

---

<sup>85</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 24.

<sup>86</sup> *Ídem*.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
 Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,  
 y tiritan, azules, los astros, a lo lejos."  
 El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
 Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.  
 La besé tantas veces bajo el cielo infinito [...] <sup>87</sup>

Por esa razón puede mantenerse latente, la experiencia poética, a lo largo de nuestros días y surgir en diferentes etapas de nuestro existir.

Aunque hayamos olvidado aquellas palabras y hayan desaparecido hasta su sabor y su significado, guardamos viva aún la sensación de unos minutos de tal modo plenos que fueron tiempos desbordados, alta marea que rompió los diques de la sucesión temporal que alguna vez, durante horas, nos otorgó un poema. <sup>88</sup>

Tomamos éste concepto como tema, debido a su importancia dentro del desarrollo del filme a analizar: *El Cartero*. A lo largo del mismo, un sencillo cartero se adentra en la experiencia poética, gracias a su encuentro con Pablo Neruda, y así conoce una nueva forma de apreciar el mundo.

Sin embargo existen otros motivos, ya que el análisis final de este trabajo de investigación requiere, por su naturaleza intertextual, del uso de la experiencia poética para realizar la detección de las presencias de la poesía de Neruda dentro de las secuencias del filme.

En conclusión, todo este capítulo servirá para detectar a través de los antes escrito la relación intertextual guardada entre el filme *El Cartero* y la poesía de Pablo Neruda, fin último de este análisis e investigación.

---

<sup>87</sup> Neruda Pablo, "Puedo escribir los versos más tristes esta noche" en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, España, Altaya, 1995, p. 97.

<sup>88</sup> Octavio Paz, *Op. Cit.*, p. 26.

### CAPÍTULO III

## AL ENCUENTRO DE PRESENCIAS POÉTICAS

*Y fue a esa edad... llegó la poesía  
a buscarme*

Pablo Neruda

Este tercer capítulo tiene como finalidad un trabajo de análisis que se llevará a cabo tomando como herramienta principal el mapa de análisis intertextual hecho por el académico Lauro Zavala y algunos otros aspectos de la teoría de la intertextualidad. También se retomarán las características y elementos de la temática en la poesía de Pablo Neruda, según lo expuesto por Jaime Alazraki.

Este capítulo comienza mostrando un panorama general del filme muestra, *El Cartero*. Para ello, se iniciará con la presentación de la ficha técnica, lo cual tiene como objetivo explicar de manera general quienes son los realizadores del filme, su lugar de origen o producción, duración, etc.

Después de presentará una sinopsis con el fin de dar al lector el conocimiento de la trama de la historia que se está analizando. Aunque, finalmente, lo más importante se encuentra en los elementos presentados por la labor del lenguaje cinematográfico.

Una vez presentada la sinopsis, el lector podrá tener un primer acercamiento intertextual con el filme, pues se dará una reseña del mismo, basado en la primera categoría del mapa de análisis intertextual: de producción Contexto histórico de producción, distribución o enunciación.

Enseguida aparecerá el desarrollo de la etapa analítica de este trabajo, donde se dividen los incisos por temas, los cuales se presentan en el mismo orden en que Neruda les fue dando vida, dentro de su trayectoria literaria y poética:

melancolía y soledad, anhelo amoroso, amor sensual, poesía humana, poesía combativa, oda elemental.

Para realizar el análisis se toman en consideración elementos del lenguaje cinematográfico como los encuadres, la iluminación, la música, la escenografía, los movimientos de cámara, etc. Son, finalmente éstas las herramientas utilizadas por el director para construir las presencias de Neruda, que los receptores nos vemos obligados a percibir en el texto fílmico.

A su vez, se revisarán los textos escritos de Neruda citados en el filme o que guardan una estrecha relación intertextual con él, pues estas son relaciones intertextuales expuestas en los diálogos para enlazar el filme con la poesía del famoso chileno.

Los poemas citados en *El Cartero* se podrán revisar en el anexo; ahí se encontrarán completos y en la escritura original en español. Pues en el análisis se pondrán en la forma traducida por los subtítulos del filme.

Antes de llegar a las conclusiones, se hará un último análisis intertextual que tiene que ver con la presentación del personaje de Neruda. Se trata de reconocer al mismo dentro de una relación de otredad establecida con el mar. Dicha relación proyectada en los encuadres y diálogos.

En este capítulo se resumen las metas con las cuales se inició la labor de investigar sobre intertextualidad, poética, Neruda y su relación con el filme muestra. Además de otros conocimientos adquiridos a lo largo de una formación universitaria en la carrera de comunicación.

### 3.1 UN PRIMER VISTAZO INTERTEXTUAL A *EL CARTERO*:

#### FICHA TÉCNICA

**Título:** El Cartero

**Título Original:** *Il Postino*

**Año de producción:** 1994

**País:** Italia, Bélgica, Francia

**Duración:** 108 min.

**Distribuida por:** The Walt Disney Company

**Director:** Michael Radford

#### SINOPSIS:

Pablo Neruda, el famoso poeta chileno, llega a Cala di Sotto, una pequeña isla en Italia, refugiándose del exilio político impuesto por el gobierno de Chile. En este lugar conoce a Mario Ruoppolo, un sencillo cartero con quien forma una fuerte amistad.

Esta amistad se forja entre enseñanzas poéticas sobre la vida, el amor, la lucha social, la vida y las cosas sencillas que habitan en el mundo. Por eso, Mario Ruoppolo se transforma en un hombre nuevo a partir del momento en que conoce Neruda.



*El Cartero*, Micheal Radford, 1994

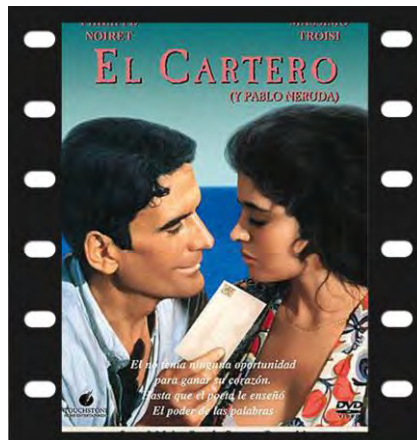
A continuación se describe el contexto de interpretación histórico de producción, distribución o enunciación, con el objetivo de dar un primer acercamiento intertextual de la producción de la obra a analizar.

En filme *El Cartero* o *Ill Postino*, elegido como muestra de análisis del trabajo Presencias de Neruda Intertextualidad poética en el Cartero, es una producción italiana construida bajo la dirección de Michael Radford y lanzada en las grandes pantallas de cine en 1994. Cuenta con una historia protagonizada por Philippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta, Massimo Troisi.

El Cartero es el resultado de la adaptación hecha por Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli y Massimo Troisi de la novela *Ardiente Paciencia* de Antonio Skármeta.

El filme fue nominado al Oscar para mejor director, mejor película, mejor guión adaptado, mejor actor (Massimo Troisi) y mejor banda sonora; de las cinco nominaciones resultó ganadora del premio Oscar por la mejor banda sonora. La música original del filme fue hecha por Luis Enríquez Bacalov.

Fue una obra muy bien recibida por la crítica y por la gente; sobre todo por el pueblo chileno, quien conserva dentro de los íconos de su historial la figura del poeta Pablo Neruda, una de las principales temáticas del filme.



El Cartero, Michael Radford, 1994



### 3.2 PRESENCIAS DE NERUDA

Para el mejor resultado del análisis que se presentará a continuación, será realizada una división de incisos por temática de la poesía de Pablo Neruda según la teoría de Jaime Alazraki, la cual fue explicada a mayor profundidad en capítulo dos, *Hacer: la labor del poeta*.

Dicha división temática es importante para análisis y las conclusiones, pues formará parte de las bases que sostengan el resultado final de todo este trabajo. Los temas serán presentados en el orden en el cual fueron apareciendo con mayor fuerza dentro de la obra poética de Neruda: Melancolía y soledad, amor (anhelo amoroso y amor sensual), lucha social y poesía humana y odas elementales.

Después, se le dará un lugar aparte a la temática del mar y Neruda, por ser el océano un ícono de la personalidad y la poesía del poeta. Además de encontrar en el filme una representación especial que liga la figura del personaje de Pablo Neruda con diferentes aspectos del mar.

Al inicio de cada apartado se dará una breve explicación de cada tema y su papel en los poemas de Neruda.

A continuación se presentarán algunas secuencias donde es posible evocar cada sentimiento y se relacionará con la poesía de Neruda para darle una carga intertextual a las ideas expuestas.

### 3.2.1 MELANCOLÍA Y SOLEDAD

La primera etapa de la poesía de Pablo Neruda, como se expuso en el capítulo anterior, es un periodo compuesto por la melancolía y la soledad. En las primeras rimas del joven chileno, estos sentimientos son los poseedores de la verdad.

Este primer inciso del capítulo tres tiene como finalidad encontrar los elementos intertextuales entre el filme *El Cartero* y la poesía de Pablo Neruda, los cuales puedan evocar los sentimientos melancólicos y de soledad que ocupaban tanta importancia en los inicios de la obra poética de Neruda.

Para coincidir con los elementos intertextuales, evocadores la poética de Pablo Neruda y los cuales llamamos en este trabajo *presencias de Neruda*, se tomarán como apoyo las herramientas utilizadas por el lenguaje cinematográfico, el mapa de análisis intertextual de Lauro Zavala y por supuesto los versos del poeta.

#### MELANCOLÍA: EL GASTADO SENTIMENTALISMO

La melancolía es un sentimiento que llena el corazón de nostalgia y de tristeza por aquellas cosas perdidas en nuestro andar. Una persona, un lugar, un instante dentro de la vida. Pero también es añoranza por un futuro. Neruda le dio a la melancolía una importancia inagotable. Pues en ella se mostraba a sí mismo como el hombre en busca de un refugio sentimental.

En las siguientes secuencias se rescata el sentimiento melancólico como una característica de la personalidad del filme mismo. Es la secuencia inicio-final de la obra. Situación que quizá no esté ahí de manera inocente, ya que claramente, la melancolía es también el inicio de la obra poética de Neruda. Y aunque haya resaltado de manera especial al inicio de su creación poética, es bien cierto que matizó el resto de su trayectoria literaria.

### SECUENCIA 1 DE MELANCOLÍA



00:24

00:35

00:43

Esta primera secuencia es ejemplo de evocación melancólica. Sucede justo al inicio del filme. Son las primeras imágenes con las cuales el receptor se topa al iniciar la reproducción de *El Cartero* como se sustenta en la secuencia 1 de melancolía.<sup>89</sup>

En la primera toma se pueden observar dos manos sosteniendo una tarjeta postal. Al mismo tiempo, las yemas de los dedos acarician lentamente el objeto. Se puede decir que el acto mismo de observar una postal o fotografía conlleva la evocación de la melancolía y la nostalgia. Es la captura de un instante de la vida misma. Un instante efímero, que si bien puede ser contemplado nunca volverá.

Esta toma desaparece con un corte directo al rostro de un hombre que mira melancólicamente hacia dicha tarjeta. No sabemos aún qué es lo añorado por ese hombre. Quizá un lugar, una persona o como veremos más adelante un modo de vida diferente.

Para finalizar la secuencia, se hace un *long shot* del mismo hombre sentado en una cama, y la acción sigue siendo la misma: la contemplación de la postal.

<sup>89</sup> *El Cartero*, Michael Radford, 1994. De aquí en adelante en cada una de las secuencias que citemos del filme *El Cartero*, se darán únicamente los minutos y segundos a pie de foto.

El ambiente sugerido por diversos elementos del lenguaje cinematográfico, mediante la estrategia narrativa del filme, representa nostalgia y tristeza que desembocará en melancolía. Para ello basta observar, como primer punto la escenografía: El cuarto oscuro de una casa humilde, paredes frías, habitación grande con una pequeña ventana que muestra la entrada de la noche. Este último elemento es claramente la hora del sentimiento melancólico. La hora nocturna siempre atrae las añoranzas, las tristezas y la melancolía consigo.

La luz se enfoca en el hombre y el resto de la habitación permanece en penumbras. El hombre es el único elemento de todo ese espacio, donde una luz amarilla hace su aparición.

La cámara se posiciona de tal manera que es imposible pasar de largo la sensación de que aquel es un cuarto tan grande y el hombre está sólo en un rincón de aquella oscuridad y aquella melancolía.

La música en esta escena aparece en *fade in* hasta llenar los oídos del espectador con la música original del filme, la cual se escucha a lo largo de la historia en diferentes ocasiones, pero varía de ritmo dependiendo del estado de ánimo de los personajes. En este caso es un ritmo lento para acompañar el estado melancólico de aquel hombre mirando y acariciando una tarjeta postal, un recuerdo, una añoranza.

## SECUENCIA 2 DE MELANCOLÍA



Esta secuencia aparece al final del filme. El personaje de Pablo Neruda regresa, después de años de ausencia, a la isla donde conoció y dejó a su amigo Mario Ruoppolo. Sin embargo, al llegar, se encuentra con la noticia de la muerte de su camarada.

Compuesta por un *close up*, al principio, y dos *long shots*, uno más pronunciado que otro, se puede ver a aquel hombre, comparado con la grandeza del mar, lleno de melancolía.

La primera imagen nos muestra a Neruda, la idea de la cercanía del lente en esta toma radica en imprimir en la pantalla el rostro melancólico mostrado por el poeta, mientras recuerda a su amigo. Sin embargo, lo más importante de la expresión en la cara es la mirada triste y perdida. Sabemos, por el momento que está en el exterior, pero aún el paisaje, en este momento, no juega un papel revelador. Sólo el mar al fondo, acompañando como siempre al poeta, da un aire melancólico a la toma.

Es hasta la siguiente toma, *long shot*, donde se muestra al poeta parado frente al mar. Esta escena comienza una representación la pequeñez del hombre frente a la melancolía, frente a la vida misma. En encuadre es agresivo con el personaje, montañas rocosas y desoladas, inmensas. Ejercen en el espectador un golpe de melancolía irresistible a los sentidos.

En el último *long shot* nuevamente se resalta la figura diminuta, en una toma ahora más lejana y aún más agresiva. En este caso hay mucha iluminación, pero eso no contrarresta el sentimiento melancólico, pues todo alrededor de Neruda son sombras, mientras él permanece en el único y pequeño espacio reservado por el sol parte iluminada, en aquella bahía rocosa.

Tanto el encuadre como la música (compuesta por un ritmo lento) se han encargado de sensibilizar al espectador para remitirse a la melancolía. El sonido o sonoridad del filme es también un elemento espacial capaz de crear significados simbólicos y ambientes específicos. En este caso, invita a la melancolía en virtud de la cadencia musical y el conjunto del espacio fílmico que conforman el paisaje marino que se traga la diminuta figura de Neruda, quien con un solo movimiento, al bajar su cabeza, tira al espectador a la melancolía por viejos momentos.

Se toman las dos anteriores secuencias de inicio-final para ejemplificar una categoría del mapa de análisis intertextual de Lauro Zavala: **Análisis textual (elementos discursivos), lógica secuencial del análisis inicio/final.**

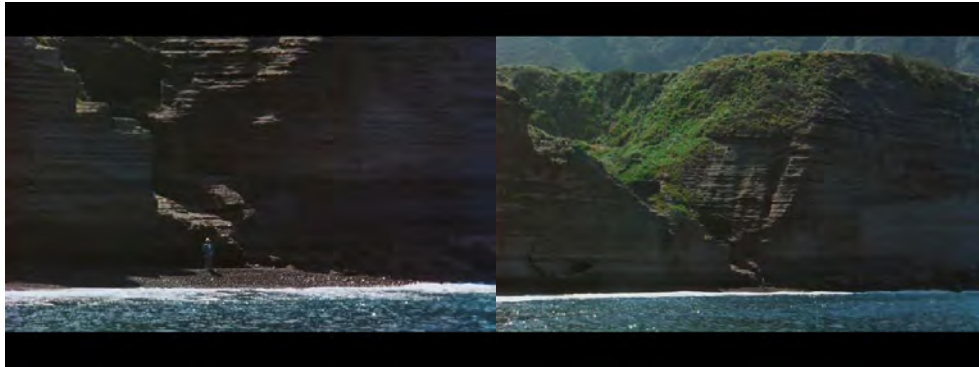
Considero que las **secuencias de inicio-final** guardan una estrecha relación de evocación melancólica y remiten a la primera etapa de la poética Nerudiana, donde ya se explicó es este uno de los sentimientos que absorbe para la construcción de los versos. Así se puede identificar estas escenas como elementos intertextuales evocadores de la poética de Neruda

### **SOLEDAD: INSEPARABLE COMPAÑERA**

La soledad es otro tema expuesto por el poeta Pablo Neruda, aparece también entre sus primeras obras al lado de la melancolía. Desde el nacimiento de sus rimas iniciales hasta los tintes que le da a su obra después de más de cuarenta años de escritura poética.

Este sentimiento fue fiel compañero del chileno, y es muy clara su percepción entre las primeras letras escritas en su juventud. En este momento, para la funcionalidad del análisis nos enfocaremos en la soledad como una presencia de la poética de Neruda dentro del filme.

### SECUENCIA 1 DE SOLEDAD



01:44:52

01:45:04

En la secuencia final, aparece el personaje de Neruda añorando a un amigo muerto. El papel del *long shot* en este momento toma una importancia relevante, pues gracias a este encuadre abierto se puede apreciar la figura de aquel hombre tan grande en pensamiento, conocimientos y fuerza combativa, completamente sólo y reducido a una diminuta figura frente al mar.

El paisaje es seco y desolador. Sólo montañas grisáceas contrastando con el oscuro azul del mar. Parece que se unifican, apartando al hombre del resto de los demás, y dejándolo sólo en la inmensidad de la naturaleza, del mundo mismo. Sin más sonido que un piano entonando la música que acompañó a los personajes en cada momento trascendente de esta historia.

La iluminación parece encerrar al poeta en aquel paisaje enorme. Pues, la luz se centra en el diminuto ser y deja lo demás oscuro, como una barrera interpuesta entre Neruda y el resto del cuadro. Como si aunque se situara en un lugar abierto, las sombras representarían un cuarto cerrado, donde el hombre está completamente solo, en un pequeño rincón iluminado.

Esta secuencia, además de pertenecer a la lógica secuencial del análisis inicio final; pertenece también a un **contexto de interpretación**, otra categoría del mapa de análisis intertextual. En este caso, son necesarias las competencias lectoras del espectador a quien se dirige este filme, bueno son necesarias a lo largo de toda la obra.

En este caso se debe de tomar en cuenta de la categoría de **contexto de interpretación: Enciclopedia y competencias de lectura**, este punto contenido dentro de los contextos de interpretación, es muy importante, ya que gracias a él se puede deducir que un texto tiene receptores ideales, los cuales cuentan con competencias y conocimientos previos necesarios para comprender el mensaje.

Para llegar a aquel pensamiento se recurre también a otra característica del **contexto de interpretación, la finalidad de la interpretación**. Se puede decir que el director asumió que gracias a las competencias de lectura de los receptores, la interpretación final de esta secuencia sería un gran hombre, diminuto en espacio, inmerso en un mar de soledades.

### 3.2.2 AMOR

El amor, para Pablo Neruda, es uno de los temas más importantes de toda su obra. Se puede decir que es reconocido, principalmente, por sus escritos románticos. Sin embargo, esta afición por la escritura amorosa, como mencionamos en el capítulo dos, aparece en un segundo periodo de sus creaciones literarias. Un claro ejemplo de dicha temática es el anhelo amoroso de *Crepusculario* y el amor sensual de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Como una estrategia de análisis del filme El Cartero, se hará una división entre el amor sensual y el amor entregado, ya que en la obra poética de Neruda



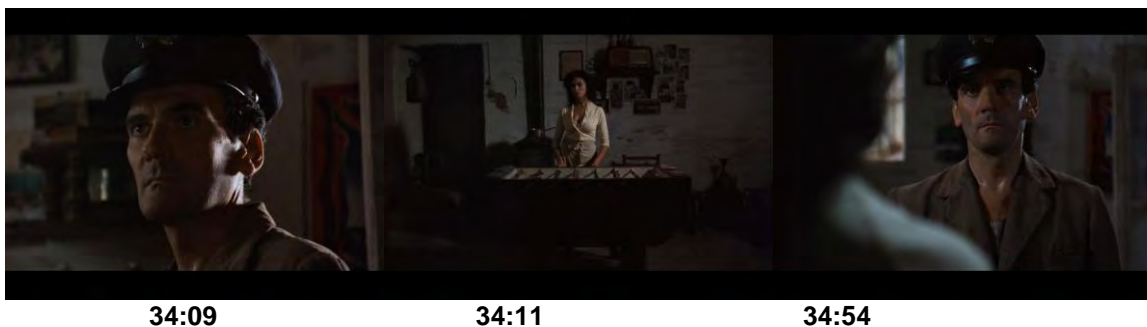
aparecieron en ese orden cronológico, y, como se dijo en el capítulo anterior, primero del lugar donde el amor se *prepara* y, en un segundo momento, al lugar donde se *hace*.

Igual que en el inciso pasado se buscarán los elementos intertextuales capaces de reconstruir las presencias de Neruda, respecto a estos temas, dentro de cada secuencia enseguida presentada.

### **ANHELO AMOROSO: HAMBRE DE TU VOZ**

El anhelo amoroso es parte de la personalidad de la pluma de Neruda. En sus obras más populares se mantiene presente. Al igual que en este filme, por eso en este inciso se dirigirá la mirada hacia este tema, pues es parte esencial del desarrollo de la trama, y, por supuesto, de los elementos intertextuales que aparecen en la pantalla.

#### **SECUENCIA 1 DE ANHELO AMOROSO**



Para este minuto, el cartero ya pasó por una etapa de soledad y melancolía; encontró el anhelo amoroso en Beatrice Russo, una joven, bella y seria mujer.

La escena mostrada arriba es el primer encuentro del cartero y Beatrice Russo. Al verla por vez primera, este hombre queda totalmente enamorado de

aquella mujer. Y sin decir una sola palabra, este encuentro se convierte en amor a primera vista. Desde este momento, inicia el anhelo amoroso sostenido por el cartero hacia aquella joven.

En primer lugar se aprecia al cartero, quien está mirando por primera vez a la mujer que amará desde ese momento hasta el resto de su vida. La mirada juega un papel importante dentro de la poesía de Neruda, a través de este elemento se construye gran parte del anhelo amoroso.

La mirada es el primer encuentro con las cosas que deseamos poseer, en este caso, una bella mujer, misma que aparecerá en el siguiente encuadre.

La mujer, a su vez, es siempre, dentro de la poesía de Neruda, el motivo del anhelo, el deseo y el amor. Combinación capaz de sostenerse en la segunda toma, que muestra el ser anhelado por el cartero, en medio de una fría y oscura habitación donde ella es el único rasgo de luz que aclara el encuadre.

Para concluir este ejemplo, aparecen ambos personajes en un over shoulder. Este encuadre trata de resaltar la mirada enamorada de Mario Ruoppolo, dando sólo como referente la presencia de la mujer anhelada.

Esta secuencia maneja diferentes presencias de la poética de Neruda: la mujer como el ser anhelado a pesar del ambiente triste u oscurecido. Se puede situar el ejemplo anterior en la categoría de **contextos de interpretación** donde las sub categorías de brindan al espectador conocimiento antecedentes de lo que está viendo en pantalla, para que pueda relacionarlo con la poética de Neruda y el manejo de los elementos que conforman y unifican al hombre con el anhelo amoroso.

A su vez se debe tomar en cuenta la categoría de **arqueología textual (relación con otros textos o con otros códigos,** donde se retoma la

**Arqueología Paratextual (moderna)**, en específico la **alusión**, pues una vez apreciadas las competencias de lectura, el receptor puede aludir a los elementos de la obra del poeta chileno, que marcan la secuencia anterior.

Y para concluir, se hace mención de la característica intertextual sostenida por los **Palimpsestos (subtextos implícitos)**, específicamente las **Connotaciones alegóricas**, gracias a las cuales el filme retrata una mujer y a un hombre enamorado para representarnos el anhelo amoroso.

### SECUENCIA 2 DE ANHELO AMOROSO



Esta segunda escena elegida, aparece ya avanzada la historia. Sin embargo, la construcción del anhelo por Beatrice Russo comenzó varios minutos atrás, desde el primer momento en que Mario Ruoppolo la descubre y se enamora perdidamente de ella, lo cual se vio en la escena anterior.

En esta secuencia se puede ver a Beatrice caminando a la orilla del mar, sin zapatos, con los pies mojándose en el mar. Se sabe que la belleza femenina es una de las principales evocaciones hechas por Neruda dentro de sus poemas de anhelo amoroso. Además el agua siempre juega un papel sensual en combinación con el romanticismo. Por eso el contacto de los pies desnudos de aquella con el mar, remite a los lectores a una posible combinación de anhelo y sensualidad.

La joven aparece en un *long shot*, donde a la vez se privilegia el paisaje. El océano evoca, además, diferentes sensaciones, en este caso específico es el anhelo por el amor y la belleza.

La mujer aparecida en estas secuencias es aquella de la cual se enamora el personaje principal, Mario Ruoppolo, situación que confirma el anhelo amoroso. Pues se puede observar en el siguiente corte a la misma joven pero ahora en una toma picada, o sea, observada desde lo alto por una persona, lo cual se confirma cuando en una tercera toma aparece el personaje del cartero contemplando a Beatrice antes de comenzar la recitación de algunos poemas de Neruda.

La iluminación es total, para que este instante esté complementado con la estrecha relación del amor y la ilusión.

### SECUENCIA 3 DE ANHELO AMOROSO



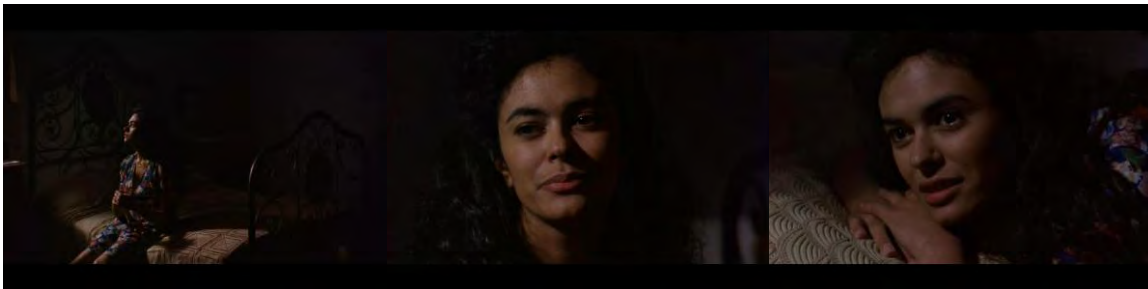
Esta ejemplificación visual llega unos momentos después de la secuencia explicada anteriormente. Aquí Mario Ruoppolo consigue la primera sonrisa de la mujer amada, gracias a la recitación de algunos poemas de Pablo Neruda.

Se puede ver una serie de *close up* del rostro de Beatrice. Otra señal más resaltada por los poemas de amor de Neruda: el rostro, los ojos y la mirada, la boca y la sonrisa. Aquí los gestos de la joven van cambiando poco a poco, desde

la seriedad hasta la alegría. Ella es el anhelo amoroso de él. Y gracias a las palabras de Neruda, éste logra conquistarla.

El sonido de fondo lo ocupa un guitarra entonando la canción original del filme y la voz de Mario Ruoppolo recitando poemas de amor que hablan sobre la sonrisa.

#### SECUENCIA 4 DE ANHELO AMOROSO



51:56

52:10

53:52

En la tercera secuencia presentada, Beatrice Russo está ya completamente enamora del cartero. Ahora ella anhela también el amor. Esta situación es notable desde la primera imagen, donde ella mira hacia la ventana mientras la luz que entra a la habitación se encarga de iluminar su rostro. Todo lo demás permanece oscuro. Sin embargo, este elemento aquí no juega el papel de melancolía, sino de ilusión, gracias al eje de mirada de la mujer: hacia lo alto.

Después del primer *long shot* que muestra a Beatrice inmersa en el enamoramiento, se cierra la toma a un *close up* para enfatizar la mirada de ilusión llevada por aquel rostro femenino, con una sonrisa resaltada por la luz que adorna completamente el rostro. Todo se centra en la expresión de Beatrice. El resto del cuadro es oscuridad, pero lleva como intención remarcar sólo el sentimiento de alegría donado por el anhelo amoroso.

Finalmente, la secuencia termina con un *médium close up* de la chica rendida sobre la cama con la misma mirada de amor dirigida también hacia lo alto. En este instante, el espectador sabe que ella está recordando las palabras pronunciadas por el cartero al momento de enamorarla. Y queda completamente claro la carga emocional de toda la escena dirigida precisamente hacia el anhelo amoroso; en primer lugar del cartero hacia la joven y, en un segundo momento, de la mujer hacia el cartero.

Una vez más se atribuyen estas secuencias a la categoría intertextual de los **contextos de interpretación** y las **competencias del lector**, pues como ya se dijo: para relacionar las secuencias con las presencias de Neruda es necesario conocer la obra del poeta.

Además estas imágenes entrarían en otro elemento del mapa de análisis intertextual: **Arqueología Paratextual (moderna)**, específicamente con la **alusión**. Cada imagen trata de aludir a una pieza sensible de la poética de Neruda, en este caso el anhelo amoroso.

Otro elemento intertextual del filme es el que se da entre los diálogos, por ejemplo las citas que hace el cartero al enamorar a Beatrice:

Tu risa se expande como una mariposa<sup>90</sup>

Tu risa es como una rosa,  
una lanza en el aire  
olas que reinventan.  
Tu risa es una ola  
plateada repentina. (52: 40)

---

<sup>90</sup> Citado en la secuencia 52:29. En los siguientes poemas daremos únicamente el minuto y segundo en el corpus del texto.

Es como estar a la orilla del blanco océano. (53:11)

Me gusta cuando callas  
y estás como ausente. (53:21)

Con el corazón casto, con ojos puros, celebro tu belleza.  
conteniendo mi sangre, pues es posible que brote sin parar  
y trazar tu contorno, donde yaces en mi oda  
como en un bosque o en la mera  
en aroma terrestre o en música marina.

Al llegar al momento del recital de versos de Neruda nos enfrentamos con la **Arqueología Paratextual (moderna)** una vez más. Pero esta vez haciendo referencia a la **citación**, ya que en el filme se citan los anteriores pedazos de versos de Neruda.

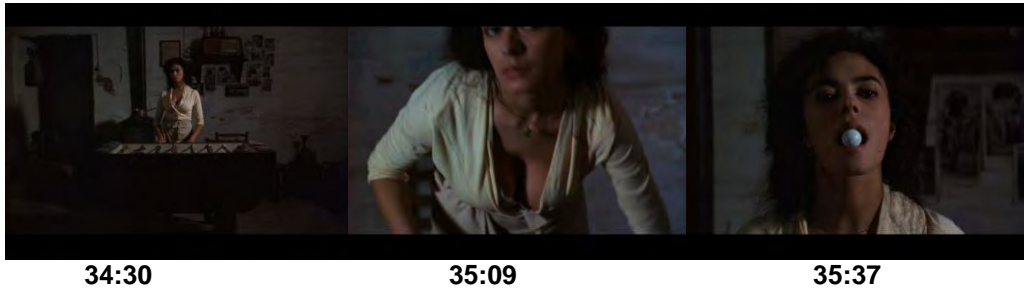
### **AMOR SENSUAL: ANSIA SIN LÍMITE**

El amor sensual consigue gran popularidad entre los seguidores de Neruda gracias a la aparición de la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, misma que contiene una fuerte carga de sensualidad y erotismo entre sus líneas.

El amor sensual se aleja del anhelo amoroso, cuando éste se transporta al instante del deseo y del encuentro íntimo.

Así como el amor sensual aparece en la obra escrita de Neruda como un signo importante, en nuestra muestra filmica juega también un rol sobresaliente en el transcurso de la historia del cartero.

### SECUENCIA 1 DE AMOR SENSUAL



Esta escena es parte del primer encuentro entre el cartero y Beatrice. Sin embargo, mientras el personaje masculino está inclinado hacia el anhelo amoroso, el femenino desprende una fuerte carga erótica.

Aquí Beatrice Russo seduce al cartero con su belleza, sus ojos y su lenguaje corporal; sin una sola palabra. La actitud de la mujer es parte de un juego de seducción, creado con miradas que hablan por sí solas.

En el primer encuadre de la secuencia se puede observar un *long shot* de Beatrice. Esta mujer es el principal atractivo de la toma, pues la sitúa en medio del cuadro con una iluminación totalmente dirigida a ella. Además, se resalta la figura femenina, bella en contraste con su entorno oscurecido y feo. Se puede decir que Beatrice Russo es quien ilumina aquel espacio.

Sigue una *médium shot* de la joven, donde se aprecia una pose insinuadora, aún convidando al cartero a unirse al *juego* de la seducción. Este encuadre toma principalmente el pecho de la mujer. Incluso, recorta un pedazo de su cara. Y seguramente lo hace de manera intencional. Lo importante de la posición de la cámara es resaltar el busto y el lenguaje corporal de la joven más que otra cosa.

Para terminar la secuencia ella pone dentro de su boca una pequeña pelota y la ofrece al cartero y a la vez a los espectadores. Entonces se crea una



invitación general a todos aquellos que la observan; una insinuación directa de sensualidad. No hay una sola palabra. Música de violines sonoriza el encuentro, con ritmos suaves.

La sensualidad, es en sí un *juego* amoroso, el juego con el que cada pareja comienza el enamoramiento. Además de ser un reto para el personaje, el cual desde el inicio pierde ante la expectación de aquella hermosa mujer

Una vez más esta escena se une a la categoría de **Arqueología Paratextual (moderna)**, donde la **alusión** y la **alegoría** son los elementos esenciales, las herramientas de las cual se apoya el director para construir el enlace intertextual entre la poesía de Neruda, el filme y el receptor.

### SECUENCIA 2 DE AMOR SENSUAL



En esta parte del filme, el cartero logra, por fin, tener un acercamiento íntimo y sensual con Beatrice Russo. Ella llega sorpresivamente a la oficina postal y sin pronunciar frase alguna, se acerca a Mario Ruoppolo.

Hay un corte directo a la imagen que aparece en primer lugar, donde la cámara se coloca frente al pecho de la mujer, semidesnudo. La mano lleva el control de una pequeña pelota (la cual aparece en la secuencia anterior).

En la segunda imagen el redondo objeto aparece entre los labios de la joven y el cartero la está retirando suavemente. Antes de llegar a ese punto, la pelota recorre el cuerpo de Beatrice desde el pecho hasta la boca, pasando por el cuello y el rostro. Otra vez un elemento (la pelota) remite al mencionado *juego* de seducción.

Finalmente, la secuencia termina con un beso y la imagen se esfuma en una pantalla negra.

Los tres encuadres privilegian los acercamientos. Situación que tiene una relación total con lo sucedido en pantalla. Con esos acercamientos, logra la posición de la cámara llevar al espectador a una sensación total de cercanía e intimidad. Nada más existe en ese momento: ni la habitación, ni la luz. Sólo ellos dos en la plenitud sensual.

Para insertar estas secuencias en el mapa de análisis intertextual se usará la categoría de *análisis textual (elementos discursivos)*. En este caso la **evocación (descripción) y lo de demostración y revelación (reconstrucción)**. Pues es gracias a la evocación de la sensualidad que se hace referencia a la obra de Neruda que contiene este tema. Así se puede después llegar a la demostración y a la revelación de un encuentro amoroso y una insinuación entre ellos. Para eso también debemos referirnos, otra vez y como lo es en cada paso, a la ya mencionadas competencias del lector y su horizonte de conocimiento.

Después viene un ejemplo del amor sensual, ahora con una citación del poema número 1 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, dicho libro, principal muestra del amor sensual, dentro de la vasta obra de Pablo Neruda.

Desnuda eres tan simple como una de tus manos  
 suave, terrestre, mínima  
 transparente, redonda  
 Tienes líneas de luna,  
 caminos de manzana.  
 Desnuda, eres tan delgada

como el trigo desnudo.  
 Desnuda, eres azul  
 como la noche en Cuba.  
 Tienes enredaderas y estrellas en el pelo.  
 Desnuda, eres redonda y amarilla  
 como el verano en una iglesia de oro. (54:36)

Este poema no atrae discusión alguna, está totalmente cargado de sensualidad. Describe el cuerpo desnudo de una mujer, el cual el poeta alaga por su belleza.

Este ejemplo se inserta en la **Arqueología Paratextual (moderna)**, tomando sólo la característica de citación.

### **3.2.3 POESÍA HUMANA Y COMBATIVA**

Los versos que construyeron la poesía humana y la combativa crearon un fuerte lazo, la primera temática atrajo a la otra. La poesía humana interiorizó en el pensamiento del hombre, lo forjó como un ser sensible y humanista, capaz de sensibilizarse ante el mundo. Es una muestra del corazón de Neruda desde sus pensamientos más profundos a cerca del hombre y de sí mismo:

A su vez, la poesía combativa o de lucha social fue un exteriorizar pensamientos, también desde un pensamiento muy humano, con connotaciones socialistas en defensa, otra vez, del hombre.

### **POESÍA HUMANA: CONOCIMIENTO Y ENTENDIMIENTO ENTRE LOS HOMBRES**

La poesía humana es otro elemento característico de una etapa de la poesía de Neruda. El encuentro del hombre con sus sensaciones y con la poesía misma es una de las temáticas más sobresalientes de este periodo poético.

La poesía humana se insertó en la obra Nerudiana cuando el poeta tenía ya varios años de experiencia en la creación literaria.

Se eligieron las siguientes secuencias porque de ellas parten los momentos de encuentro del cartero consigo mismo y con lo que le rodea a partir de la experiencia poética.

### SECUENCIA 1 DE POESÍA HUMANA



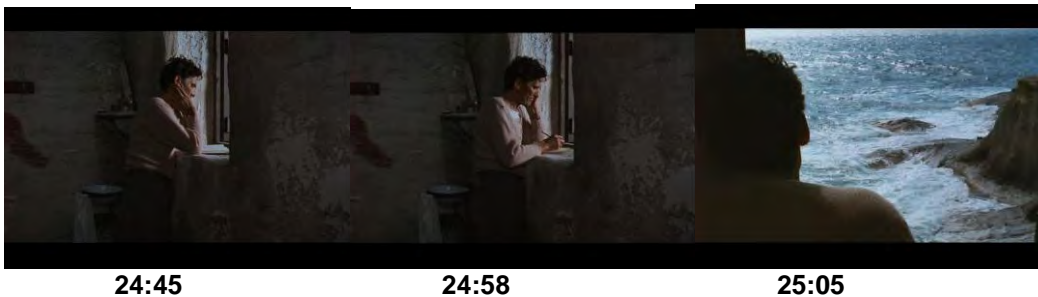
En la primera de estas secuencias, vemos todo el tiempo al cartero leyendo, recargado en la mesa de una taberna. En realidad esta escena inicia con la llegada de un candidato político a dicho lugar y parece que la acción principal de aquel momento es el diálogo guardado por aquel político con la dueña de la cantina. Sin embargo, en medio de aquella charla aparece la figura del cartero detrás del candidato.

Poco a poco la cámara enfoca a Mario Ruoppolo, esa es la primera toma que se pone en el ejemplo de esta secuencia. Después la cámara, en la siguiente imagen ya toma más cercano al cartero, y el movimiento de la cámara va cerrando poco a poco el *medium shot* de Mario, como se ve en la segunda y tercera imagen.

Así la cámara logra llegar hasta la expresión en el rostro del personaje, quien al leer un par de versos queda pensando y reflexionando sobre aquellas palabras escritas. Esta toma enfoca la mirada de los espectadores en el momento vivido por el cartero y su encuentro con la poesía y consigo mismo.

Gracias al *dolly in*, la cámara consigue sacar de aquel mundo de políticos y problemas a Mario Ruoppolo e irse hasta el interior de aquel hombre viviendo una experiencia poética que cambiará su percepción de todo lo que hasta ese momento conoce.

### SECUENCIA 2 DE POESÍA HUMANA



En la segunda secuencia aparece el cartero parado frente a una ventana escribiendo. La ventana tiene en esta escena una importante actuación, pues el hecho de encontrar al hombre leyendo frente a ella nos remite a pensar en la ventana como aquella entrada hacia un nuevo horizonte de conocimientos.

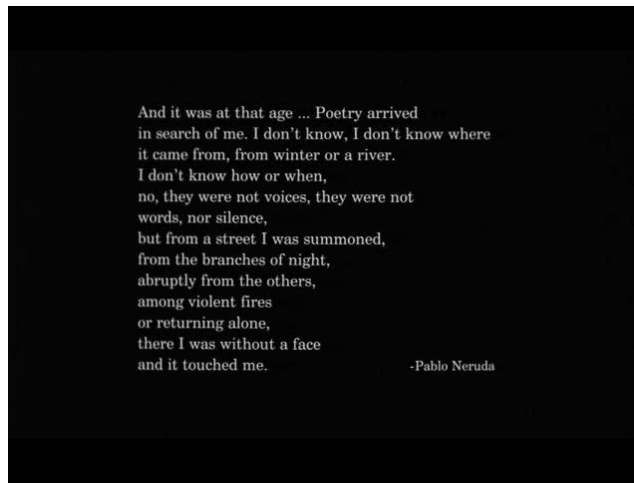
En seguida, en la segunda imagen, el cartero toma un lápiz y comienza a ser creador. Trata de escribir poesía. Así se confirma la primera explicación sobre la entrada a otros conocimientos, incluso modos de actuar.

En la siguiente toma se puede apreciar al cartero en *over shoulder* mirando hacia el mar, frente él. Como ya se explicará más adelante, este filme crean una relación de otredad del mar con Pablo Neruda y a su vez del cartero también con el poeta. Por eso esta imagen nos lleva a pensar que el cartero, gracias a la figura

de Neruda y por supuesto de la poesía del mismo ha encontrado esa nueva forma de contemplar al mundo y de concebir su interior.

Estas secuencias ocupan un lugar en la categoría de **contextos de interpretación**, específicamente en **finalidad de la interpretación**. Pues aquí es necesaria la interpretación del lenguaje cinematográfico para comprender lo sucedido en el personaje del cartero.

Las escenas llevan un mensaje implícito, esperando a ser descubierto por el lector de la obra.



01:45:19

La tercera imagen mostrada en este apartado es precisamente el final del filme. Es un fondo negro con letras blancas escritas en inglés, en las cuales puede leerse el siguiente poema de Neruda:

Y fue a esa edad... Llegó la poesía  
a buscarme. No sé, no sé de dónde  
salió, de invierno o río.  
No sé cómo ni cuándo,  
no, no eran voces, no eran  
palabras, ni silencio,  
pero desde una calle me llamaba,

desde las ramas de la noche,  
de pronto entre los otros,  
entre fuegos violentos  
o regresando solo,  
allí estaba sin rostro  
y me tocaba[...]

Esta última imagen nos remite a la **Arqueología Paratextual (moderna)**, puntualizándolo como **citación**.

Para terminar, es necesario trasladarse desde el plano visual hasta el sonoro, en el cual Mario Ruoppulo, cita entre su diálogo un poema el Neruda *Walking around*, y dice:

[...] y frecuento las sastrerías y el cine  
Impenetrable, como un cisne de peluche  
navegando en el agua de origen y ceniza  
El olor de los barberos  
me hace sollozar en voz alta.  
Estoy cansado de ser hombre[...]"

Igualmente, el poema dicho por el personaje, en el filme, pertenece a la categoría de **Arqueología Paratextual (moderna)**, como **citación**.

### **POESÍA COMBATIVA: PUEBLOS QUE CAMINAN SOLOS**

La poesía combativa llegó a los versos Neruda cuando se publicó *El Canto General y España en el corazón*. Esta es una etapa donde el poeta busca dar la voz a los más oprimidos, siempre en pro de la lucha social.

Dentro del filme, la poesía y el sentimiento combativo es parte de la evolución del personaje principal, Mario Ruoppolo, quien desde que conoce a Neruda se da cuenta se las inclinaciones socialista del poeta y las adopta como propias.

### SECUENCIA 1 DE POESÍA COMBATIVA



Esta escena aparece casi al llegar al final. Sin embargo, es la culminación de una parte de esta historia iniciada desde secuencias anteriores. Aquí las imágenes evocan las movilizaciones comunistas, en este caso en Italia. Esta secuencia, además forma parte del *flashback*, en blanco y negro, que transporta al espectador hasta el día de la muerte de Mario Ruoppolo en medio de aquella manifestación.

El *long shot* de la manifestación comunista (primera toma) se sonoriza con las voces de la multitud presentadas en pantalla y con la música original del filme. Esta toma es especialmente importante, pues explica Michael Radford, es una toma real tomada de los archivos históricos y después insertada en el filme.

Después se ve una toma más cerrada de la multitud, dando pie a la tercera imagen: *Close up* del personaje principal, sonriendo en medio de aquella gente comunista, con la cual concuerda en pensamiento y lucha.

A lo largo del filme este hombre cambió su manera de ver la vida gracias a las enseñanzas de Pablo Neruda, estas imágenes son conclusión de aquella transformación. Por eso son recuerdos.

La secuencia antes explicada puede estar también en la categoría de **contexto de interpretación**: las competencias lectoras del espectador, pues para



comprender el porqué el cartero asumió una postura comunista se debe entender que fue por la influencia de la personalidad combativa de Pablo Neruda.

A su vez se debe de saber que la biografía del poeta está plagada de lucha social, cargos políticos y pensamientos comunistas. También debe de existir en el lector un reconocimiento de las obras escritas en el *Canto General* para notar la existencia de este modo de ver la vida dentro de la ideología de los personajes en el filme. La idea evocadora de la postura comunista de Neruda viene desde momentos anteriores a la secuencia. Hay momentos en los cuales el Neruda ficcional da referencias históricas sobre la publicación del *Canto general*. Éstos entrarían igualmente en las competencias lectoras. Para ello es necesario conocer un poco sobre el *Canto general* y la temática que maneja.

### 3.2.4 ODA ELEMENTAL:

La oda elemental es la última etapa de las creaciones de Pablo Neruda. En este periodo de su poética, el chileno logra abandonar los conocimientos y lanzarse al descubrimiento de un nuevo lenguaje donde nada conoce y todo lo que escribe es nuevo.

#### SECUENCIA 1 DE ODA ELEMENTAL



Tomo como ejemplo de la oda elemental esta primera secuencia donde el poeta está cortando una cebolla, una de aquellos objetos simples de este mundo al cual le dedicó la siguiente oda:

Cebolla  
 luminosa redonda,  
 pétalo a pétalo  
 se formó tu hermosura,  
 escamas de cristal te acrecentaron  
 y en el secreto de la tierra oscura  
 se redondeó tu vientre de rocío[...] <sup>91</sup>

Podemos ver al iniciar la secuencia a Neruda de espaldas claramente ocupado en algo, parece como si estuviera escribiendo. Ese quehacer es descubierto en la siguiente toma donde se pueden observar las manos del poeta cortando una cebolla morada. Este encuadre enfoca la labor de creación alegóricamente, de las manos del poeta que se identifican con aquella pequeña parte del mundo que es una cebolla.

Para acabar con la secuencia, el cartero se acerca a Neruda para pedirle una firma justamente en el libro de *Odas elementales*. Aquí entrarían en juego más de una categoría del mapa de análisis intertextual. Primero el Contexto de interpretación y las competencias lectoras, pues para comprender la importancia de esta escena debemos tener conciencia por lo menos de la aparición de las *Odas elementales* y específicamente la *Oda a la cebolla*, sino no se podrá apreciar el recurso intertextual usado en este momento del filme.

También entraría la **Arqueología Paratextual (moderna)**, pero esta vez apoyada en la **alegoría**, la escena hace una evocación a la *Oda a la cebolla*, sin la necesidad de hacer una mención a manera de cita. Y por supuesto a toda la obra plasmada en las *Odas elementales*.

---

<sup>91</sup> <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/30neruda1918.htm>

## SECUENCIA 2 DE ODA ELEMENTAL



01:36:04

01:36:26

01:36:46

01:37:05



01:37:11

01:37:26

01:37:43

01:38:32

Al llegar, casi, a la parte final del filme aparece una larga secuencia capaz de remitir al receptor una vez más hacia las *Odas elementales*. Pues nos acerca a las cosas más sencillas de la isla donde vive el cartero: las olas del mar, el viento, las redes de los pescadores, las campanas de la iglesia, la noche estrellada y los latidos de corazón dentro de un vientre materno.

Esta secuencia aparece cuando Mario Ruoppolo graba un mensaje de audio para enviarle a Pablo Neruda. Entre las primeras secuencias del filme, Neruda le pide al cartero mencionar una sola cosa hermosa de la isla, pero Mario no sabe qué decir.

Cuando logra mirar al mundo a través de los ojos de la poesía, Mario comprende que en las cosas más simples se guarda la belleza. La primera imagen es una ola pequeña y la segunda una ola más grande. Neruda, escribió una oda dedicada al mar que dice así:

Aquí en la isla  
el mar  
y cuánto mar  
se sale de sí mismo  
a cada rato,

dice que sí, que no,  
que no, que no, que no,  
dice que sí, en azul,  
en espuma, en galope,  
dice que no, que no [...] <sup>92</sup>

Por eso se puede afirmar la presencia intertextual de la obra de Neruda en la estas dos primeras imágenes.

Después aparece, en tercer lugar y cuarto lugar el aire: entre las rocas y entre los arbustos. Neruda tiene también una oda al este elemento.

Andando en un camino  
encontré al aire,  
lo saludé y le dije  
con respeto:  
"Me alegro  
de que por una vez  
dejes tu transparencia,  
así hablaremos[ ...] <sup>93</sup>

Después viene la imagen de una campana de iglesia. Aunque las odas elementales carecen de un homenaje a dicho objeto, es reconocible que las campanas son objetos algunas veces desapercibidos, pero llenos de vida poética gracias a su sonido e iconicidad en medio de muchas costumbres humanas.

La séptima imagen es un cielo estrellado. Referente a este, Neruda escribió:

Asomando a la noche  
en la terraza  
de un rascacielos altísimo y amargo  
pude tocar la bóveda nocturna  
y en un acto de amor extraordinario  
me apoderé de una celeste estrella[...] <sup>94</sup>

<sup>92</sup> <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/30neruda1931.htm>

<sup>93</sup> [www.angelfire.com/co2/coditos1/odaal aire](http://www.angelfire.com/co2/coditos1/odaal aire)

<sup>94</sup> <http://www.neruda.uchile.cl/obra/obratercerlibrodeodas4.html>

Y la última imagen es el corazón de Pablito, el hijo de Mario Ruoppulo, aún dentro del vientre de su madre. Sin duda la imagen más conmovedora de todas.

La secuencia anterior se plasma en diferentes categorías. La primera de ellas el Contexto de interpretación y las competencias lectoras. Pues debemos conocer qué es una oda elemental para Neruda e identificar su relación con las imágenes presentadas. Es ahí donde entra la siguiente categoría: **Arqueología Paratextual (moderna)**, por supuesto bajo la acción de la **alegoría**.

Y finalmente la **intertextualidad reflexiva** y la **tematización de las condiciones materiales de posibilidad del texto**, pues en este punto Mario alcanza un estado creativo. Deja de ser sólo receptor de ideas y se transforma en un creador, tal como lo es Neruda. Aquí entra nuevamente el juego de otredad entre el poeta y el cartero. Pues uno se forma a partir de la influencia y características del otro.

Los dos últimos elementos intertextuales de este inciso, aparecen entre los diálogos. Ambos recitados por Neruda. Este primero, lo recita frente al mar, en una conversación sostenida con Mario.

Aquí, la isla, el mar  
y cuánto mar .  
Se desborda un instante  
Dice que sí, dice que no  
y luego no.  
En azul, en espuma  
al galope  
dice que no, luego no  
No puede estar tranquilo.  
Me llamo mar, repite.  
Repica contra una piedra  
sin conseguir convencerla.  
Luego, con siete lenguas verdes  
de siete tigres verdes  
de siete mares verdes  
la acaricia, la besa, la humedece  
y se bate el pecho,  
repitiendo su nombre.

Esta oda, la recita el día de la boda de Mario Ruoppulo y Beatrice Ruso:

Con el corazón casto, con ojos puros, celebro tu belleza.  
conteniendo mi sangre, pues es posible que brote sin parar  
y trazar tu contorno, donde yaces en mi oda  
como en un bosque o en la mera  
en aroma terrestre o en música marina.

Ambos entrarían en la categoría de Arqueología Paratextual (moderna),  
específicamente la citación.

### 3.3 AGUA Y ESPACIO DE OCEANÍA: NERUDA Y EL MAR

Neruda fue un estallido de olas en el mar. El poeta se forjó a través de una vida junto a costas y bahías. Amó profundamente a Chile, su país natal y paralelamente la nación de América Latina con la mayor extensión de costas; Quizá por eso su existencia se compenetró tanto con el cariño a las aguas marinas, parte fundamental de toda su obra.

Cuando estuve por primera vez frente al océano quedé sobrecogido. Allí entre dos grandes cerros (el Huilque y el Maule) se desarrollaba la furia del gran mar. No eran sólo las inmensas olas nevadas que se levantaban a muchos metros sobre nuestras cabezas, sino un estruendo de corazón colosal, la palpitación del universo.<sup>95</sup>

El mar aparece entre sus rimas evocando a la soledad, a la melancolía, al amor, a la sensualidad, a la lucha social, etc. Sin embargo, en el texto fílmico, el mar aparece como la representación directa o, se podría decir, el doble de Neruda. En cada etapa de su poética, el mar es representante simbólico de algún lugar, momento o cosa de este mundo. Se puede afirmar que, muchas veces, Neruda mismo, en sus poemas, se asumía como un elemento marino:

[...]Aquí tienes la paz que te destino,  
agua y espacio de mi Oceanía[...]<sup>96</sup>

Siempre le dedicó al mar líneas y líneas de amor, sensualidad e incluso tristeza. Incluso, en algunos de sus versos, Neruda pide morir junto al mar, pues en sus playas sembró las raíces de su origen poético y humano:

“Compañero enterradme en la Isla Negra,  
frente al mar que conozco, a cada área rugosa  
de piedras y de olas que mis ojos perdidos no volverán a ver.”<sup>97</sup>

<sup>95</sup>Pablo Neruda, Lidia María Riba, *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000, p.84.

<sup>96</sup> *Íbidem.*, p. 92.

<sup>97</sup> *Íbidem.*, p. 97.

Se retoma este aspecto debido a la estrecha relación forjada entre el mar y el personaje de Pablo Neruda en el filme *El Cartero*. Característica que en esta obra no debe estar ahí por azar sino de una manera muy pensada.

Así este elemento desempeña un papel importante en el filme. No es sólo escenografía o ambiente, es el personaje mismo, interfiriendo en todo el desarrollo de la trama en el filme.

Sin duda la intertextualidad en esta construcción cinematográfica nace de la influencia entre la poesía de Neruda, la personalidad del mismo y los elementos cinematográficos que crearon en la pantalla esa relación de otredad entre el personaje y el océano.

A lo largo del filme, el director resaltó la figura de Neruda, siempre con elementos marinos. En primer lugar, el ambiente geográfico de la historia se recrea en una Isla: Cala di Sotto. Para Neruda no hubo lugar más apropiado para vivir que aquel situado junto a las olas del mar. Necesidad que Michael Radford supo plasmar de manera muy precisa. Por eso al ver el texto fílmico, en seguida se puede relacionar el espacio geográfico con la verdadera vida de Neruda.

Las siguientes son tres diferentes vistas panorámicas de Cala di Sotto, lugar donde Neruda y el Cartero viven su historia de amistad y poesía.



04:50

06:43

11:21



Como se puede ver en las siguientes imágenes, Neruda siempre se presenta, con el mar como parte fundamental de la escenografía de cada encuadre.



Si se hace un juego intertextual y semiótico del concepto mar, se puede decir que éste es sinónimo de inmensidad, de libertad, de belleza, de naturaleza, de grandeza, de poesía. Y si, en suma, lo reconocemos como parte fundamental de los versos de Neruda podemos decir que Neruda es el mar.

Así el mar es el doble de Neruda, según el filme. Y nada de eso lo podríamos reconocer si no existieran las **competencias lectoras** que nos explican con anterioridad la fuerte unión que hay entre el mar y Neruda, gracias al aprecio que muestra el poeta dentro de sus versos.

Para incluir este apartado dentro de las categorías del mapa de análisis intertextual, es necesario recurrir a la categoría de **Arqueología Architextual (posmoderna)**, específicamente al **homenaje**, ya que esta fue una construcción simbólica hecha por el director con la finalidad de rendir un homenaje a la obra del poeta, incluyendo por supuesto uno de los elementos que más identificaba la obra del mismo.

También está inmerso en la categoría de **Palimpsestos (subtextos implícitos)**, donde se encuentran las **connotaciones alegóricas**, pues basta poner el mar para saber que hay una alusión directa con la figura del poeta.

Sin embargo, no sólo las imágenes se encargan de establecer esta igualdad entre el mar y Neruda. Sucede, en un momento del filme, un encuentro entre el cartero y el poeta. En aquel encuentro el poeta habla a cerca del mar con Mario Ruoppulo y le dice:

Aquí, la isla, el mar  
y cuánto mar .  
Se desborda un instante  
Dice que sí, dice que no  
y luego no.  
En azul, en espuma  
al galope  
dice que no, luego no  
No puede estar tranquilo.  
Me llamo mar, repite.  
Repica contra una piedra  
sin conseguir convencerla.  
Luego, con siete lenguas verdes  
de siete tigres verdes  
de siete mares verdes  
la acaricia, la besa, la humedece  
y se bate el pecho,  
repitiendo su nombre.

Este es un concepto de la **Arqueología intertextual, la citación**. Al escucharla, se puede reconocer de inmediato que este diálogo pertenece a los escritos del poeta. Sin saber desde el principio que es parte de las Odas elementales, el receptor puede remitirse a la obra escrita de inmediato. Cada una de las secuencias presentadas en los incisos anteriores son muestra de la presencia de la poesía de Pablo Neruda que están implícitas en el filme El Cartero de Michael Radford. Cada una encontrada gracias a la naturaleza intertextual que cada elemento tiene.

## CONCLUSIONES

En el proceso constructivo de este trabajo, hubo un gran aprendizaje en diferentes aspectos del conocimiento y formación, en lo referente a lo académico y a lo personal. En sus inicios, esta labor atravesó por momentos de indecisión antes de determinar cuál era el resultado al que quería llegarse. Sin embargo, al final hubo un reconocimiento de metas a alcanzar y necesidades en el ámbito profesional, que lograron cumplirse.

El planteamiento del problema, desde el principio, estableció una notable separación entre la formación académica con la cual se contaba y las necesidades que exigía el marco teórico del trabajo, contenido en los dos primeros capítulos. Ahora, este distanciamiento entre la formación y las necesidades no es más un obstáculo. Al contrario, es uno de los principales logros contenidos en esta labor de investigación y análisis.

Referente al objeto de estudio, *El Cartero* es un filme que muestra el papel de la sensibilidad en la vida del un hombre común y corriente, por su interacción con el poeta Pablo Neruda. Gracias al proceso de la experiencia poética, esta obra logra en el espectador un efecto de reconocimiento de las presencias de la poesía de Pablo Neruda debido al trabajo de encuadres, los movimientos de cámara, la música, la iluminación, los diálogos, o bien, lo que puede llamarse estrategias de seducción fílmica.

El primer resultado arrojado por el análisis es la afirmación de la existencia de presencias de la poesía de Neruda en el filme *El Cartero*. Esta afirmación se sostiene en la existencia de diferentes secuencias aparecidas en el desarrollo de toda la trama, donde los elementos del lenguaje cinematográfico construyen la evocación de los temas más sobresalientes de la obra poética de Pablo Neruda: la melancolía, la soledad, el amor, la poesía humana, la lucha social y las odas elementales. Cada una plasmada de manera eficaz en la pantalla.

El siguiente resultado se encontró al relacionar la evolución histórica de la temática de Neruda, con la evolución de la trama de *El Cartero*. Después de dividir la temática en el filme y ver el orden de aparición de cada sentimiento, es notable que cada uno de esos sentimientos resaltan en el mismo orden en que apareció en las creaciones de Pablo Neruda.

Así, la melancolía apareció como primer sentimiento al inicio del filme. Y no de manera casual, pues también era la temática que permeaban la literatura de Neruda en sus años de juventud, o sea en sus primeras creaciones.

Después, vemos en el texto fílmico la aparición del amor, primero el anhelo amoroso y después el amor sensual. Justamente ésta es también la segunda etapa de la poesía del chileno. Estos sentimientos entremezclados, como una manera de dar un toque romántico al filme.

Ya establecida la importancia y aparición del amor en sus dos formas nerudianas más sobresalientes: anhelo amoroso y amor sensual. Inicia su papel en la historia fílmica la poesía combativa. Donde el poeta le enseña al cartero a ver el mundo desde otro ángulo, donde los hombres son capaces de cambiar las cosas, y así Mario Ruoppolo interioriza en sí y se transforma en un hombre diferente, con ideas comunistas y humanistas.

Para finalizar el filme, una serie de imágenes nos remontan hasta las *Odas elementales*. Último aspecto en la obra poética de Pablo Neruda. Este momento que Alazraki calificó como un periodo de creación propia.

Existen en el filme elementos, que por necesidades del desarrollo de la trama deben hacer presencia un poco antes o después, porque así lo exige la historia. Pero, eso no significa que se altere el orden de aparición de los sentimientos en el orden real y dejen de coincidir con el avance histórico de la poética nerudiana, pues los momentos más importantes de la consolidación de cada tema, dentro del filme, si responden al orden exacto de la poética de Neruda, según fueron apareciendo en la vida real.

Sin embargo temas como la soledad o la poesía humana invadieron la obra desde el principio hasta el final. Sin aparecer en el orden que cronológicamente les correspondía. Esto se debe a la necesidad fílmica de *El Cartero* de dar un lugar importante a dichos sentimientos. En primer lugar porque la soledad fue el sentimiento que más acompañó a Neruda en su creación poética y de alguna forma es uno de los principales ejemplos de su personalidad literaria. Y la parición de la poesía humana es, dentro del filme, directamente proporcional a la transformación del personaje principal, Mario Ruoppolo.

El tercer resultado es el descubrimiento de la otredad de Neruda con el mar. Durante toda la trama el océano se hace presente como un elemento simbólico estrechamente relacionado con Neruda. Para llegar hasta ese punto se investigó a cerca de la importancia del mar en la poesía de Pablo Neruda. Ahora se sabe que el mar, las olas, los muelles, y todo aquello capaz de evocar las aguas marinas son parte fundamental de toda la trayectoria literaria del chileno. Y no sólo eso también lo es en su biografía.

En el filme, todo el tiempo el mar está presente. Para comenzar, la historia toma lugar en una isla. Y siempre el ojo espectador encuentra a Neruda hablando de poesía con el inmenso mar de fondo. O pensando frente al mar o recordando de pie en la playa. Pero siempre presente el enorme azul de aguas saladas.

Las afirmaciones anteriores son el resultado de la investigación y el análisis que se efectuó en este trabajo. Ahora se puede sostener que *El Cartero* es un conjunto de presencias poéticas de la poesía de Pablo Neruda, las cuales surgen al momento de encontrarnos con las influencias intertextuales expuestas en la obra gracias al compromiso estético que Michael Radford construyó en el filme.

Al mismo tiempo, la obra es una muestra de la experiencia poética en una doble vivencia, la del personaje y la del espectador, quien no deberá pasar por alto la fuerte carga emocional desprendida de la obra fílmica y vinculada con la obra escrita del más grande chileno, Pablo Neruda.

Poemas completos y en la versión original del español, los cuales aparecen en el filme:

### **Ángela adónica**

Hoy me he tendido junto a una joven pura  
como a la orilla de un océano blanco,  
como en el centro de una ardiente estrella  
de lento espacio.

De su mirada largamente verde  
la luz caía como un agua seca,  
en transparentes y profundos círculos  
de fresca fuerza.

Su pecho como un fuego de dos llamas  
ardía en dos regiones levantado,  
y en doble río llegaba a sus pies,  
grandes y claros.

Un clima de oro maduraba apenas  
las diurnas longitudes de su cuerpo  
llenándolo de frutas extendidas  
y oculto fuego.

*De: Residencia en la tierra*

### **Tu risa**

Quítame el pan si quieres  
quítame el aire, pero  
no me quites tu risa.

No me quites la rosa,  
la lanza que desgranas,  
el agua que de pronto  
estalla en tu alegría,  
la repentina ola  
de planta que te nace.

Mi lucha es dura y vuelo  
con los ojos cansados  
a veces de haber visto  
la tierra que no cambia,  
pero al entrar tu risa  
sube al cielo buscándome  
y abre para mí todas  
las puertas de la vida.

Amor mío, en la hora  
más oscura desgrana  
tu risa, y si de pronto  
ves que mi sangre mancha  
las piedras de la calle,  
ríe, porque tu risa  
será para mis manos  
como una espada fresca.

Junto al mar en otoño,  
tu risa debe alzar  
su cascada de espuma,  
y en primavera, amor,  
quiero tu risa como  
la flor que yo esperaba,  
la flor azul, la rosa  
de mi patria sonora.

Ríe de la noche  
del día, de la luna,  
ríete de las calles  
torcidas de la isla,  
ríete del torpe  
muchacho que te quiere,  
pero cuando yo abro  
los ojos y los cierro,  
cuando mis pasos van,  
cuando vuelven mis pasos,  
niégame el pan, el aire,  
la luz, la primavera,  
pero tu risa nunca  
porque me moriría.

*De: Los versos del capitán*

**Poema XV****Me gustas cuando callas**

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,  
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.  
Parece que los ojos se te hubieran volado  
y parece que un beso te cerrara la boca.

.

Como todas las cosas están llenas de mi alma  
emerges de las cosas, llena del alma mía.  
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,  
y te pareces a la palabra melancolía.

.

Me gustas cuando callas y estás como distante.  
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.  
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:  
Déjame que me calle con el silencio tuyo.

.

Déjame que te hable también con tu silencio  
claro como una lámpara, simple como un anillo.  
Eres como la noche, callada y constelada.  
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.  
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.  
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.  
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

*De: Veinte poemas de amor y una canción desesperada*



### **Oda a la bella desnuda**

Con casto corazón, con ojos  
puros,  
te celebro, belleza,  
reteniendo la sangre  
para que surja y siga  
la línea, tu contorno,  
para  
que te acuestes a mi oda  
como en tierra de bosques o de espuma,  
en aroma terrestre  
o en música marina.

Bella desnuda,  
igual  
tus pies arqueados  
por un antiguo golpe  
de viento o del sonido  
que tus orejas,  
caracolas mínimas  
del espléndido mar americano.  
Iguales son tus pechos  
de paralela plenitud, colmados  
por la luz de la vida.  
Iguales son  
volando  
tus párpados de trigo  
que descubren  
o cierran  
dos países profundos en tus ojos.

La línea que tu espalda  
ha dividido  
en pálidas regiones  
se pierde y surge  
en dos tersas mitades  
de manzana,  
y sigue separando tu hermosura  
en dos columnas  
de oro quemado, de alabastro fino,

a perderse en tus pies como en dos uvas,  
desde donde otra vez arde y se eleva  
el árbol doble de tu simetría,  
fuego florido, candelabro abierto,  
turgente fruta erguida  
sobre el pacto del mar y de la tierra.

Tu cuerpo, en qué materia,  
ágata, cuarzo, trigo,  
se plasmó, fue subiendo  
como el pan se levanta  
de la temperatura  
y señaló colinas  
plateadas,  
valles de un solo pétalo, dulzuras  
de profundo terciopelo,  
hasta quedar cuajada  
la fina y firme forma femenina?

No sólo es luz que cae  
sobre el mundo  
lo que alarga en tu cuerpo  
su nieve sofocada,  
sino que se desprende  
de ti la claridad como si fueras  
encendida por dentro.

Debajo de tu piel vive la luna.

*De: Nuevas odas elementales*

**Soneto XXVII**

Desnuda eres tan simple como una de tus manos:  
 lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente.  
 Tienes líneas de luna, caminos de manzana.  
 Desnuda eres delgada como el trigo desnudo.

Desnuda eres azul como la noche en Cuba:  
 tienes enredaderas y estrellas en el pelo.  
 Desnuda eres redonda y amarilla  
 como el verano en una iglesia de oro.

Desnuda eres pequeña como una de tus uñas:  
 curva, sutil, rosada hasta que nace el día  
 y te metes en el subterráneo del mundo

como en un largo túnel de trajes y trabajos:  
 tu claridad se apaga, se viste, se deshoja  
 y otra vez vuelve a ser una mano desnuda.

*De: Cien sonetos de amor*

**La poesía**

Y fue a esa edad... Llegó la poesía a buscarme.  
 No sé, no sé de dónde salió,  
 de invierno o río.  
 No sé cómo ni cuándo,  
 no, no eran voces, no eran palabras, ni silencio,  
 pero desde una calle me llamaba,  
 desde las ramas de la noche,  
 de pronto entre los otros,  
 entre fuegos violentos  
 o regresando solo,  
 allí estaba sin rostro  
 y me tocaba.

Yo no sabía qué decir, mi boca no sabía nombrar,  
mis ojos eran ciegos,  
y algo golpeaba en mi alma,  
fiebre o alas perdidas,  
y me fui haciendo solo,  
descifrando aquella quemadura,  
y escribí la primera línea vaga,  
vaga, sin cuerpo, pura tontería,  
pura sabiduría  
del que no sabe nada,  
y vi de pronto el cielo desgranado  
y abierto, planetas,  
plantaciones palpitantes,  
la sombra perforada,  
acribillada por flechas, fuego y flores,  
la noche arrolladora, el universo.

Y yo, mínimo ser,  
ebrio del gran vacío constelado,  
a semejanza, a imagen del misterio,  
me sentí parte pura del abismo,  
rodé con las estrellas,  
mi corazón se desató en el viento.

*De: Memorial de isla Negra*

## Walking Around

Sucede que me canso de ser hombre.  
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

Sucede que me canso de mis pies y mis uñas  
y mi pelo y mi sombra.  
Sucede que me canso de ser hombre.

Sin embargo sería delicioso  
asustar a un notario con un lirio cortado  
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.  
Sería bello  
ir por las calles con un cuchillo verde  
y dando gritos hasta morir de frío.

No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,  
vacilante, extendido, tiritando de sueño,  
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,  
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.

No quiero para mí tantas desgracias.  
No quiero continuar de raíz y de tumba,  
de subterráneo solo, de bodega con muertos  
ateridos, muriéndome de pena.

Por eso el día lunes arde como el petróleo  
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,  
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,  
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.

Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,  
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,  
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,  
a calles espantosas como grietas.

Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos  
colgando de las puertas de las casas que odio,  
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,  
hay espejos  
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,  
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.

Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,  
con furia, con olvido,  
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,  
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:  
calzoncillos, toallas y camisas que lloran  
lentas lágrimas sucias.

*De: Residencia en la tierra*

### **Oda al mar**

Aquí en la isla  
el mar  
y cuánto mar  
se sale de sí mismo  
a cada rato,  
dice que sí, que no,  
que no, que no, que no,  
dice que si, en azul,  
en espuma, en galope,  
dice que no, que no.  
No puede estarse quieto,  
me llamo mar, repite  
pegando en una piedra  
sin lograr convencerla,  
entonces  
con siete lenguas verdes  
de siete perros verdes,

de siete tigres verdes,  
de siete mares verdes,  
la recorre, la besa,  
la humedece  
y se golpea el pecho  
repitiendo su nombre.  
Oh mar, así te llamas,  
oh camarada océano,  
no pierdas tiempo y agua,  
no te sacudas tanto,  
ayúdanos,  
somos los pequeñitos  
pescadores,  
los hombres de la orilla,  
tenemos frío y hambre  
eres nuestro enemigo,  
no golpees tan fuerte,  
no grites de ese modo,  
abre tu caja verde  
y déjanos a todos  
en las manos  
tu regalo de plata:  
el pez de cada día.

Aquí en cada casa  
lo queremos  
y aunque sea de plata,  
de cristal o de luna,  
nació para las pobres  
cocinas de la tierra.  
No lo guardes,  
avaro,  
corriendo frío como  
relámpago mojado  
debajo de tus olas.  
Ven, ahora,  
ábrete  
y déjalo  
cerca de nuestras manos,  
ayúdanos, océano,

padre verde y profundo,  
a terminar un día  
la pobreza terrestre.  
Déjanos  
cosechar la infinita  
plantación de tus vidas,  
tus trigos y tus uvas,  
tus bueyes, tus metales,  
el esplendor mojado  
y el fruto sumergido.

Padre mar, ya sabemos  
cómo te llamas, todas  
las gaviotas reparten  
tu nombre en las arenas:  
ahora, pórtate bien,  
no sacudas tus crines,  
no amenes a nadie,  
no rompas contra el cielo  
tu bella dentadura,  
déjate por un rato  
de gloriosas historias,  
danos a cada hombre,  
a cada  
mujer y a cada niño,  
un pez grande o pequeño  
cada día.  
Sal por todas las calles  
del mundo  
a repartir pescado  
y entonces  
grita,  
grita  
para que te oigan todos  
los pobres que trabajan  
y digan,  
asomando a la boca  
de la mina:  
"Ahí viene el viejo mar  
repartiendo pescado".



Y volverán abajo,  
a las tinieblas,  
sonriendo, y por las calles  
y los bosques  
sonreirán los hombres  
y la tierra  
con sonrisa marina.  
Pero  
si no lo quieres,  
si no te da la gana,  
espérate,  
espéranos,  
lo vamos a pensar,  
vamos en primer término  
a arreglar los asuntos  
humanos,  
los más grandes primero,  
todos los otros después,  
y entonces  
entraremos en ti,  
cortaremos las olas  
con cuchillo de fuego,  
en un caballo eléctrico  
saltaremos la espuma,  
cantando  
nos hundiremos  
hasta tocar el fondo  
de tus entrañas,  
un hilo atómico  
guardará tu cintura,  
plantaremos  
en tu jardín profundo  
plantas  
de cemento y acero,  
te amarraremos  
pies y manos,  
los hombres por tu piel  
pasearán escupiendo,  
sacándote racimos,  
construyéndote arneses,

montándote y domándote  
dominándote el alma.  
Pero eso será cuando  
los hombres  
hayamos arreglado  
nuestro problema,  
el grande,  
el gran problema.  
Todo lo arreglaremos  
poco a poco:  
te obligaremos, mar,  
te obligaremos, tierra,  
a hacer milagros,  
porque en nosotros mismos,  
en la lucha,  
está el pez, está el pan,  
está el milagro.

*De: Odas elementales*

## FUENTES

### BIBLIOGRÁFICAS:

Alazraki, Jaime. *Poética y Poesía de Pablo Neruda*, U.S.A., Las Américas, 1965.

Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1959.

Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 1991.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato lírico*, México, UNAM, 1999.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, Limusa, 2002.

Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1989.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1997.

Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, Cátedra, 2002.

Casetti, Francesco. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2003.

Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto filmico*. Madrid, Cátedra, 1997.

Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía. *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, Paidós, Col. Papeles de comunicación, 1999.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1994.

García Berrio Antonio, Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1999.

López Alcaráz, María de Lourdes y Graciela Martínez- Zalce. *El ABC de la investigación literaria. De la monografía a la tesis de grado*. México, Esfinge, 2008.

- Montes, Hugo. *Asedios a la Poesía. De Platón a Neruda*, México, Alfaomega, 2000.
- Neruda, Pablo. *Cien sonetos de amor*, España, Altaya, 1995.
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, España, Altaya, 1995.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Puebla Ortega, Jorge. *Los género literarios: Claves para entender la literatura*, Madrid, Playor, 1996.
- Riba, Lidia María. *Regalo de un poeta*, Argentina, Vergara & Riba, 2000.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine, teoría y análisis de la adaptación*. España, Paidós, 2000.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman – Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis e intertextualid,*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Varani, Hugo *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, Equilibrista, 1996.
- Wellek, Rene y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1966.
- Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM, 2002.

## HEMEROGRÁFICAS

- Argüelles, Juan Domingo, “El siglo de Pablo Neruda”. La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, pág.5
- Campos, Marco Antonio. “Neruda Clandestino, de José Miguel Varas”. La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, pág.16
- Castillo Granada, Álvaro. “Neruda para todos.” La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, pág. 14
- Gutiérrez Vega, Hugo. “Neruda en la memoria”. La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, pág. 2
- Oses, Darío. “Viajes, ritos y regresos”. La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, pág. 8

Quezada, Iván. "Neruda claro y oscuro". La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, pág. 10

Varas, José Miguel. "El poeta viajero". La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna II, pág. 5

Zerón Lina, "En la intimidad con Neruda". La Jornada, 2004, Neruda: residencia eterna I, pág. 7

## OTRAS FUENTES

### FÍLMICAS

El Cartero, (*Il Postino*), Michael Radford, 1994.

### ELECTRÓNICAS

Los espacios de Neruda: habitar Neruda. Oda al mar. Pablo Neruda. [www.eldigoras.com/eom03/2004/2/30neruda1931.htm](http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/30neruda1931.htm), 4 octubre, 2009

*Pablo Neruda: Tras las huellas del poeta itinerante, El discurso yo acuso en segunda sesión*, Edmundo Olivares Briones. [www.books.google.com.mx/books](http://www.books.google.com.mx/books), 12 de junio, 2009.

*Oda al aire*. Pablo Neruda, [www.angelfire.com/co2/coditos1/odaal aire](http://www.angelfire.com/co2/coditos1/odaal aire), 3 de octubre, 2009

*Oda a la poesía*. Pablo Neruda. [www.poemasde.net/oda-a-la-poesia-pablo-neruda](http://www.poemasde.net/oda-a-la-poesia-pablo-neruda), 4 de octubre, 2009.

*Oda a una estrella*. Pablo Neruda. [www.neruda.uchile](http://www.neruda.uchile), 3 de octubre de 2009