



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

“La metáfora fílmica en el discurso de *El cartero*”

**Seminario Taller Extracurricular
“Interdiscursividad: Cine, Literatura e Historia”**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA

Angélica María Saldaña Barrascout.

Asesor: Mtro. Víctor Manuel Granados Garnica.

Octubre, 2007



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.

He decidido ser feliz con ustedes, crecer y vivir.
La vida me dio la oportunidad de conocerlos y estar juntos,
dignamente aprovecho mis días abriendo nuevos
caminos que nos impulsen a desarrollar lo mejor que
tenemos: el vínculo de amor que hemos establecido con el
tiempo es infinito, verdad es que mi padre lo sabe y mi
madre me ha enseñado a alimentarlo. Por ello mi tributo por
lo que soy y seré.

A mis hijas por darme la oportunidad de dar lo mejor de
mi a otros seres humanos y merecerme esta vida.

A mi esposo por darme la simiente de vivir el amor.

A mis padres, mi esposo y mis hijas

Por acompañarme en la vivencia de nuestros sueños compartidos

Gracias, por la ventura de “ser” juntos.

ÍNDICE

	PAGS.
CAP. 1 La construcción de la metáfora.....	1
1.1. Metáfora literaria, una definición.....	1- 10
1.2. Metáfora y su posibilidad en la imagen.....	11- 23
1.3. La metáfora, una propuesta y su clasificación.....	24- 37
CAP. 2 El relato fílmico y la composición de <i>El cartero</i>.....	38
2.1 El relato fílmico.....	39- 42
2.2. La composición del filme <i>El cartero</i>	43- 48
CAP. 3 El proceso metafórico como juego de elementos poetizables...49	
3.1. El mar.....	51- 58
3.2 El cielo.....	58- 61
3.3 La luna.....	62- 64
3.4 La colina.....	64-65
3.5 La ventana.....	66-71
3.6 El pueblo y las personas.....	72-83
3.7 La pelota.....	84-87
3.8 Las manos de Ruoppolo.....	88-97

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Como una forma especial de deleite comenzamos el presente trabajo de investigación que incluye el análisis fílmico de *El cartero* de Michel Radford, con la sola intención de estudiar elementos visuales que nos hacen pensar en la relación intrínseca entre el cine y la literatura.

Una expresión de cómo se percibe la belleza se encuentra en el arte; la literatura ha sido depositaria de los motivos de existir genéricamente en el hombre. Verter en un texto la agradable sensación del placer estético que emana de una manifestación literaria, es ya de por sí un gusto. Ahora bien, si mediante la escritura se establece un vínculo entre la poesía y el cine, el goce se duplica en la oportunidad de realizar un análisis paralelo. Aquí se hace lo propio a partir de la situación comunicativa y de la intención de un realizador contemporáneo, Michel Radford. Asimismo, de su propuesta a la obra literaria de Antonio Skármeta; *Ardiente impaciencia*.

¿Qué se ha pretendido? Metodológicamente, buscar elementos que conforman la metáfora poética en imágenes expresivas del texto fílmico, es decir, una lectura propicia a la interpretación particular que hace el director a propósito de un texto literario que habla de poesía, y que le muestran al espectador mediante la puesta en escena de imágenes evocadoras y sugerentes, o posibles metáforas fílmicas.

La dificultad de la presente exposición está en explicar las escenas que vislumbren dicha posibilidad poética en el texto fílmico, sin menoscabar que la primigenia metáfora, trasgresora de una realidad figurativa en la expresión verbal y plurisignificativa, se encuentra indiscutiblemente en la literatura.

En el primer capítulo se conceptualiza la metáfora literaria en sus orígenes, y nos servimos del apoyo de ejemplos.

En tanto que para el segundo capítulo se hace un análisis somero del argumento del filme, con algunos detalles específicos de su manera de emplear el lenguaje cinematográfico. Este relato es breve, en tanto que no pretende decirlo todo del texto fílmico, si procura revisar los elementos visuales en los que de forma específica se buscará la metáfora en el siguiente capítulo ellos sustentan el argumento de lo poetizable en la imagen a partir de la idea de la metáfora fílmica.

Finalizamos el capítulo dos con una clasificación de las metáforas, pertinente, para nuestros fines la cual permite la explicación de la metáfora fílmica en las secuencias de la película, esto de acuerdo a los elementos visuales que se emplean (objetos, personas, naturaleza).

El capítulo tres está conformado por el análisis de elementos poetizables, en *El cartero*, ordenados en grado de importancia de lo secundario a lo que se cree puede ser más relevante; es por tanto que principiamos con el elemento mar, para concluir con las manos de Ruoppolo, cuya significación y expresión sustituyen el anhelo del protagonista de ser un poeta.

Valga, pues, el esfuerzo y la observación reiterada del filme, así como el estudio de los elementos fílmicos para establecer la interdisciplinariedad entre la literatura y el cine.

El objetivo ha tratado de ser lo más concreto posible, sin embargo, debido a que la profundidad del tema aún presenta escollos, seguramente habrá forma de abordar en sucesivos estudios la metáfora fílmica en su posibilidad; por ahora, aunque el tema ha sido tratado por especialistas tanto en letras como en cinematografía, existen faltantes en el terreno de ampliar dichos estudios.

CAP. 1 LA CONSTRUCCIÓN DE LA METÁFORA

1.1 METÁFORA LITERARIA, UNA DEFINICIÓN

Es de Aristóteles de quien procede la más antigua reflexión que se conoce en torno a la metáfora, en él está la referencia a sensibilizar los objetos, por medio de la palabra, para presentarlos ante los ojos; es decir, a significar las cosas para transformarlas en acción. No obstante, siglos antes Homero le da alma o ánimo a lo inanimado por medio de la metáfora, así logra la acción dinámica de las cosas, las cuales cobran, más que vida, vivacidad.

Hacer obrar lo inanimado por medio de la metáfora, eso hizo que en la narración homérica el atento lector encontrara las cualidades sensibles a los objetos, a partir de sus características físicas, las cuales el generoso vate de la *Iliada* puso ante los ojos del receptor, no sólo en acción, sino también en presencia de aquello que originalmente no se nos muestra a simple vista; es decir, la sensibilidad de los objetos de forma implícita en la mente del imaginativo lector. Aquí un fragmento de *La Iliada* como ejemplo:

Habló de esta manera. El río con el corazón irritado
revolvía en su mente cómo haría cesar a Aquiles de
combatir y libraría de muerte a los troyanos. En tanto, el
hijo de Peleo dirigió su ingente lanza a Asteropeo, hijo de
Pelegón con ánimo de matarle¹

¹ HOMERO. *La Iliada*, p. 324.

La sensibilidad de los objetos no es otra sino la forma en que los percibimos o imaginamos a partir del concepto, es decir, el referente que evocamos en nuestra mente después de haber comprendido el significado, o la imagen conceptual una vez que nos apropiamos de la imagen acústica.

Necesario fue que Homero estuviese ciego para mostrarnos un panorama vidente, e indispensable quizá fue haber escuchado lo que escuchó en historias contadas, para que a través de la expresión sonora nos creara el maravilloso mundo de la poesía épica. Con ello dio una descripción explícita de los acontecimientos por medio de la elegancia en el estilo de su narración.

Buscar metáforas, encontrar sentido de poesía en la expresión que se vincula a la transferencia de significados de una palabra a otra, eso es lo que Aristóteles nos explica en su *Arte Retórica*.

Ahora bien, una definición de la metáfora a partir de la etimología griega es:

Metáfora, del griego *meta*, ir más allá; y *fero*, llevar.

Pero, ¿a qué propiamente le llamó metáfora Aristóteles? y aún más, ¿cómo se construye una metáfora? Para Aristóteles las metáforas son elegancias de estilo en el decir, en donde de la transferencia del sentido de un nombre que habitualmente designa una cosa, se hace el traslado de sentido a que designe otra, y con ello se establece una analogía entre ambas. Queda dicho ya que las elegancias de estilo provienen de la metáfora de analogía y de sensibilizar los objetos o ponerlos ante los ojos.²

²ARISTÓTELES, *Arte poética*Arte retórica*, p. 215.

El concepto aristotélico de metáfora es amplio y profundo, en Aristóteles se advierte que todas las cosas son imágenes, y que las imágenes son metáforas, además de que estas últimas habrán de extraerse de objetos hermosos, o bien de la sonoridad de las palabras y de su significado, aunque también de la fealdad. Al proponernos identificarlas en la fuerza expresiva, según la vista o cualquier otro sentido, lo importante es acotar que en la metáfora reside la esencia de la visión poética, que es una revelación inmediata y tal vez directa de la visión personal del poeta, y por ende traduce su modo de ver la realidad.

El receptor de esta visión o revelación poética, si realiza el esfuerzo correspondiente, estará en posibilidad de encontrar la metáfora.

Como lo dijera Carlos Bousoño con respecto a la metáfora contemporánea, dentro de la literatura actual el fenómeno imaginativo se escinde en tres especies de metáforas, las cuales se diferencian por su configuración, de las cuales hay, “la imágenes visionarias”, “visiones” y “símbolos”.³

Aristóteles identifica cuatro elementos que trabajan en una sola metáfora, los cuales refiere como producto de un doble mecanismo metonímico de cuatro términos, el segundo mantiene con el primero la misma relación que el cuarto con el tercero: B es a A lo que D es a C; la vejez es a la vida lo que el atardecer es al día.⁴

³ Carlos BOUSOÑO. *Teoría de la expresión poética*, p. 140.

⁴ En Helena BERINSTÁIN. *Diccionario de Retórica y poética*, p. 311.

En el tiempo de Aristóteles se usaron de preferencia las metáforas basadas en la semejanza de caracteres sensibles o morales, en tanto que en la poesía contemporánea se han introducido muchas metáforas basadas en una impresión personal y subjetiva.

A lo largo de los siglos la tradición moderna ha ido clasificando a la metáfora con base en la antigua lucubración aristotélica, según la cual de forma variada la metáfora cumple una finalidad específica, la cual consiste en embellecer la realidad, logrando así el efecto de otorgar a las palabras un poder expresivo más alto del que originalmente poseen. Además nos muestra que existen las metáforas por analogía, las de comparación, de metonimia o sinécdoque y las de elipsis.

La metáfora, pues, es una figura que se interpreta, que alude implícitamente a un enigma o acertijo. En algunos casos se presenta como una comparación que afecta el nivel léxico-semántico de la lengua; en otros hace una clara referencia a la asociación contigua de significantes, cuyos significados guardan entre sí una relación.

Del resultado de esta asociación, entre significados o conceptos, surge un tercer significado que agrega un sentido al que se hizo mención, y que únicamente fue sugerido por el poeta.

Desde el punto de vista anterior, una metáfora complementa los sentidos de las ideas con respecto a un significado para postular un nuevo significado o sentido de un concepto, que se amplía o modifica en cuanto a su contenido y a su significación, a partir de la asociación entre conceptos. Por ejemplo en la expresión, corazón de cristal, encontramos una serie de significados correspondientes a la emotividad de la persona, a su incapacidad de resolver un conflicto amoroso, o a la forma en la que asume sus romances, puesto que la implicación entre corazón y cristal nos dan una ampliación de significados o una modificación del sentir de una persona frágil.

Puede haber metáforas por analogía de sentido y significado de las palabras, pero también puede haberlas con idea de fusión o de sustitución de elementos a manera de elipsis; o bien pueden aparecer como una comparación abreviada, en cuyo caso se parecerían a una figura metonímica y/o a una o dos sinécdoques, las cuales son figuras de dicción o de las palabras que dan giros a la estructura de la frase, con las que la metáfora guarda una relación.

Ejemplos de las clases de metáfora, según la clasificación tomada de Helena Berinstáin.

Analogía. Expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas:

El pozo

A veces te hundes, caes
en tu agujero de silencio,
en tu abismo de cólera orgullosa,
y apenas puedes
volver, aún con jirones
de lo que hallaste
en la profundidad de tu existencia...⁵

La semejanza o correspondencia se da con la mujer y la sensación de disminución emotiva o el hundimiento en el abismo del silencio de ella, expresan la correspondencia análoga.

⁵ Pablo NERUDA. *Los versos del capitán*, p. 61.

Elipsis. Es la supresión de elementos sintácticos o semánticos:

Y tantas mariposas distraídas
han fallecido en tu mirada
que las estrellas ya no alumbran nada.

Gerardo Diego⁶

Lo que no se dice o se suprime es la brillantez de los ojos de la mujer.

También:

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes.
Luis de Góngora y Argote⁷

Lo que se suprime son los labios de ambos amantes, además de no decir que se trata de personas.

Es decir que reiteramos en que la elipsis, es una figura que agrega viveza y rapidez en las palabras, para destacar una idea principal.

La metonimia y sinécdoque pertenecen a los tropos o cambios que agregan un significado distinto a la idea original de una palabra. Esto modifica mediante la asociación los significados o incluso sustituye sentidos, por sucesión o dependencia, y también por semejanza.

⁶ Gerardo DIEGO, *Antología de sus versos (1918-1941)*, p. 91.

⁷ En Juan CORONADO, *Para leer mejor, claves para leer poesía*, p. 82.

Metonimia. La metonimia significa transposición o transmutación de un nombre por otro de un objeto que tiene una relación de contigüidad o causa efecto: las manos que tejieron tus ideas. En donde se trasmuta el significado de mentor o maestro por el de manos, que tejieron tus ideas por los conocimientos adquiridos.

Por sus variables, la metonimia se presenta del antecedente, por el consiguiente (“Cuando miro la forma/ de América en el mapa, / amor, a ti te veo. Las alturas del cobre en tu cabeza”);⁸ de la causa por el efecto y viceversa (“Ese es mi mal. Soñar. La poesía...” Rubén Darío); del autor o el inventor por sus obras (Leer a Cervantes); del instrumento por la causa activa (el mejor *violín* de la orquesta); del lugar por el objeto que de él procede (un *oportó*, o un *tinto* de La Rioja)

Del signo por el objeto significado (Recibió el *laurel*, por la victoria), de lo físico por lo moral: es un hombre sin corazón, por no decir de malos sentimientos, o una mujer con ideas “descabelladas”).⁹

Sinécdoque. La sinécdoque es un cambio de idea con el nombre de otra con la que tenga una relación de coexistencia. Ambas figuras presentan variedades.

La sinécdoque también tiene sus variables que pueden ser:

a) del todo por la parte, o de la parte por el todo (la cabeza de la familia Guzmán, tus otoños me arrullan. Ramón L. Velarde)

⁸ Pablo NERUDA: “Pequeña América”, en *Los versos del capitán*, p. 86.

⁹ Ejemplos tomados de Juan Coronado. Op cit., p. 56.

b) del género por la especie, y al contrario: todos los mortales, por los hombres.

c) de lo singular a lo plural: "Si ves un monte de espumas, / es mi verso lo que ves: / mi verso es un monte y es / un abanico de plumas..." José Martí¹⁰

d) lo abstracto por lo concreto: "Que el verso sea una llave que abra mil puertas". Vicente Huidobro¹¹

e) de la materia por la obra: Leer, leer, leer, vivir la vida
que otros soñaron.

Leer, leer, leer, el alma olvida
las cosas que pasaron.

Miguel de Unamuno¹²

f) el continente por el contenido: Hoy la vida es un viejo libro donde he guardado algo de lo sufrido, mucho de lo soñado... Enrique González Martínez¹³

Comparación. La comparación es una de las figuras retóricas más sencillas, no pertenece a los tropos, pero sí busca la relación o analogía entre dos objetos o fenómenos que guardan ciertas características comparables, es decir, busca un acercamiento.

El olvido

Todo el amor en una copa
ancha como la tierra, todo
el amor con estrellas y espinas
te di, pero anduviste
con pies pequeños, con tacones
sucios
sobre el fuego, apagándolo.

Pablo Neruda.¹⁴

¹⁰ En Juan CORONADO, *Para leerte mejor, claves para leer poesía*, p. 48.

¹¹ *Ibidem*, p. 98

¹² *Ibidem*, p. 103.

¹³ *Ibidem*, p. 107.

Por otro lado, al margen de las anteriores formas de metáfora, pero coexistiendo con ellas, la metáfora cercana a la comparación se le denomina **metáfora en presencia**, puesto que están los dos elementos comparados, mientras que la metáfora creada sin el término real comparativo, reciben el nombre de **metáfora en ausencia**.

Vuelo de voces

Mariposa, flor de aire,
peina el área de la rosa.
Todo es así: mariposa
cuando se vive en el aire.
Y las horas de aire son
las que de las voces vuelan.
Sólo en las voces que vuelan
llevan alas el corazón.
Llévalas de aquí que son
únicas voces que vuelan.

José Gorostiza¹⁵

En este caso la mariposa pasa a ser elemento comparativo con las voces que vuelan al aire.

A partir de ello dice Arquéles Vela, la metáfora crea una nueva naturaleza que, advertida en la realidad de la conjunción, la contiene sólo en potencia; y que, vislumbrada como lo insólito, invisible, inaudito, intangible, insaboreable, inosliqueable, se percibe como un hecho común a los sentidos ¹⁶

¹⁴ Pablo NERUDA. *Todo el amor de Neruda*. Antología., p 159.

¹⁵ En Juan CORONADO. Op cit., p. 59.

¹⁶ Citado por Antonio Domínguez Hidalgo. *Iniciación a las estructuras literarias*, p. 85-86.

*Nota. Los ejemplos de poesía han sido tomados de apuntes realizados para preparar clases a nivel preparatoria en la asignatura de Literatura Universal, plan UNAM, la referencia de base está en Francisco Montes de Oca: *Teoría y técnica de la literatura*, Porrúa , México,1988, p-p 50-93.

También se puede dividir a la metáfora de acuerdo a los caracteres que sirvan de enlace entre al plano real y el figurado o evocado. Así, unas metáforas se basan en una semejanza de carácter sensorial, otras en las semejanzas de una realidad psicológica con algo material, otras en la impresión que las cosas nos producen. Con el siguiente ejemplo mediante un subrayado se puede leer la anterior acotación.

Soneto XXVII

Desnuda eres tan simple como una de tus manos,
lisa, terrestre, mínima, redonda, transparente,
tienes líneas de luna, caminos de manzana,
[psicológica]

desnuda eres delgada como el trigo desnudo.

Desnuda eres azul como la noche en Cuba,
tienes enredaderas y estrellas en el pelo,
desnuda eres enorme 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 **[sensorial]**
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 impresión]

Pablo Neruda¹⁷

Hasta ahora, se ha contextualizado aspectos de la metáfora literaria, pero para el estudio que aquí nos ocupa es indispensable definir lo que llamamos metáfora fílmica. En el siguiente capítulo se expondrán aspectos de esta forma particular.

¹⁷ Pablo NERUDA. *Todo EL amor de Neruda*. Antología, p. 335.

1.2. La metáfora y su posibilidad en la imagen

Es de la imagen visual de donde se sujeta la visión artística, sea la del poeta o la del cineasta; en ella convergen las ideas o la expresión fílmica, la palabra o la observación que nos remite a un punto de vista o a un embelesamiento por la evocación de los objetos, de las personas o de los significados.

El cine es un arte, y como tal tiene sus normas y códigos determinados por la forma de expresión de la que se vale. Sin embargo, para su producción ha requerido del apoyo de otras manifestaciones artísticas. Desde sus fundamentos la literatura ha sido su *alma mater*, pero a diferencia de ella, que emplea su propia materia prima —la palabra— para darse a conocer, el cine usa como base las imágenes, las palabras, la música, la danza, la arquitectura, etcétera, para concatenar su propuesta.

La puesta en escena tiene no poca cercanía al teatro, la dramatización cinematográfica también asiste a las tragedias de las vidas humanas; la música que acompaña a las imágenes puede referirnos a los coros griegos o lo que más tarde permitiría el surgimiento de la ópera, o subgéneros menores como la farsa o zarzuela. Incluso podemos pensar en la división del teatro renacentista con sus leyes de las tres unidades clásicas.

A partir del nacimiento del cine asisten todas las artes para formarlo, porque los cineastas primitivos se acercaron a diversas artes y tuvieron que pasar tres décadas para redondear su propia naturaleza, amén de llegar a un público menos seleccionado y más diversificado.

Por otro lado, a pesar de lo cotidiano que el cine pueda ser en la actualidad y para retomar una expresión de Marcel Martin al respecto, su instauración estética, pese a la corta vida de la cinematografía, ha producido bastantes obras maestras como para que se pueda afirmar que el cine es un arte, un arte que ha conquistado sus medios de expresión específicos y que se ha desvinculado totalmente de la influencia de las otras artes (en especial del teatro) para desarrollar sus propias posibilidades con total autonomía¹⁸

Se ha dado una controversia acerca de que el cine tiene una escritura propia, comparable a la del lenguaje verbal. Según Martin, varios autores se han adherido a la creencia de que el cine es un lenguaje de imágenes con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones y su gramática. Asimismo, Martin menciona teóricos como Jean Coteau, quien afirma que el “cine es un lenguaje de imágenes”.¹⁹

Habría que mencionar el amplio comentario de Martín al respecto de la argumentación en torno a referir un lenguaje no verbal, a propósito de las imágenes, pero lo que nos parece oportuno mencionar ahora es la cualidad del cine en cuanto a medio de comunicación, información y propaganda, lo cual no mina su calidad de arte, en tanto que permite la reflexión crítica para configurar su análisis.

¹⁸ Marcel MARTIN. *El lenguaje del cine*, p. 19.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 21.

Consideremos aquí ciertas restricciones: la imagen es una manifestación que intenta encontrar las huellas del lenguaje convencional, a través de gestos ingenuos como primeras evocaciones directas de los signos lingüísticos.

Martin hace la acotación al respecto de que las imágenes poseen cierto carácter primitivo de la expresión verbal, a manera de un lenguaje en su forma todavía no evolucionada o mejor lograda; pero, a pesar de ello, nos remiten a una serie de signos implícitos a los que podemos darle cierto valor de sentido y significado.

Cristian Metz, citado por el propio Martin, afirma que el cine es lenguaje porque opera con la imagen de los objetos y no con los objetos mismos, lo cual sugiere la convención previa similar a la que utilizamos en la expresión hablada, pues en ambos casos no existe una concreción de los objetos a los cuales hacemos referencia.

No entraremos en detalles del debate sobre el lenguaje fílmico, pero sí mencionaremos que Metz explica que dentro del filme, la película o la fotografía, el mundo se duplica y nos aleja como espectadores del completo mutismo, para formar un fragmento de realidad ficcional, presentada por cada realizador de una cinta fílmica.

Entramadas o concatenadas las escenas del filme de tal modo, conllevan una intención comunicativa o una intención narrativa convirtiendo así esta predisposición en elementos de un enunciado, mismo que el espectador va interpretando a partir de su forma de percepción no sólo visual sino también mental.

La relación un tanto ambigua que se establece entre lo real objetivo, y una imagen fílmica, según Martin, es una de las características fundamentales de la expresión cinematográfica.

Martin cita también a Lucien Walh, quien expresa que a pesar de lo anterior Hay películas en las que el guión es preciso, la realización no tiene errores y los actores tienen talento, pero estos films no valen nada. No se ve lo que les falta, pero sí se sabe que es lo principal. Lo que les falta es lo que algunos llaman alma, o gracia, lo que él llamó ser. “No son las imágenes las que hacen un film, escribió Abel Gance, sino el alma de las imágenes²⁰

Como se aclara antes, si la percepción intuitiva o intelectual de las imágenes que remiten ir a otras realidades o ficciones puede ser lenguaje fílmico, entonces se puede decir que el cine reproduce por medio de mecanismos y procedimientos propios aspectos de las ideas o de las emociones humanas, pero no solamente como vehículo, sino que las traslada a significados estables y universales.

Al expresar lo anterior, pensamos también que sería posible que el lenguaje fílmico experimente un traslado al lenguaje poético; claro está, mediante ciertos referentes que se evalúan a partir del punto de vista de lo estético.

La imagen fílmica, pues, suscita en el espectador un sentimiento de realidad ²¹ porque reproduce la realidad captada por la cámara, cuando conduce a la representación ilusoria de los objetos o de los movimientos por tratarse de meras referencias minuciosamente focalizadas, esto por la visión del que dirige la cámara a prestar nuestra atención sobre ellas, de determinada manera o parecer, logrando mensajes susceptibles de interpretación.

²⁰ Marcel, MARTIN. Op. Cit., p. 23

²¹ Ibídem, p. 27

Para sustentar lo que anteriormente se menciona, Marcel Martin hace las siguientes acotaciones al respecto. La realidad que entonces aparece en la imagen, una vez seleccionada e integrada, es el resultado de una percepción subjetiva del mundo, la del realizador.

El cine nos da de la realidad una imagen artística, de modo que si lo pensamos bien, es totalmente no real (piénsese en la función de los primeros planos y de la música, por ejemplo), y reconstruida con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectualmente²² El espectador reacciona ante el contexto fílmico según sus gustos, cultura e incultura, opiniones o juicios, intereses, motivaciones o prejuicios.

De tal suerte, un cineasta tiene la posibilidad de construir en el contenido de la imagen un sentido, que a su vez nos remita, como receptores, a varios significantes.

Pero, ¿qué sería la posibilidad de la metáfora en el cine? quizá una evocación, una sugerencia, un ejercicio emocional o intelectual, un juicio cuestionable o la imagen plástica bien intencionada y dirigida hacia el espectador.

La imagen es en extremo maleable y ambigua, eso nos explica Martin, ya que se escapa de pronto del campo de la interpretación perfecta, pero ¿qué metáfora aún siendo perfecta no se escapa de una interpretación tal que nos deje lugar a dudas o que sea trasgresora de imágenes plurisignificativas. Nosotros como lectores sólo nos podemos aventurar y elaborar más de una interpretación.

²² Marcel MARTIN. Op.cit., p. 30.

Aunque, como se ha referido antes, es posible encontrar en el cine el desarrollo de estructuras semejantes a las de la literatura, en sus inicios, pasar de la poesía verbal a una poesía visual, y más aún cinematográfica, suele presentar escollos importantes.

La necesidad o la voluntad de realizar un cine poético se puso de manifiesto en diversas corrientes en la época de las vanguardias, en el cine anterior al sonoro y que se conoció como cine mudo.

Son varias las tendencias que, desde sus principios estéticos particulares y a través de su experimentación formal, desarrollaron en el cine estructuras equiparables a las de la poesía, aunque en la actualidad los procedimientos que podemos calificar de “poéticos” han quedado integrados mayoritariamente en las películas de ficción narrativa o documentales, sin que se haya consolidado propiamente un cine lírico en el que se privilegien los procedimientos propios de la poesía.

Para centrar nuestro trabajo nos alejaremos de la discusión de los tratadistas, para declarar la existencia de las tres posibilidades poéticas que se dan en la imagen, y que llamamos aquí metáforas fílmicas (comparaciones, sinécdoques o metonimias y elipsis), las cuales pudiesen tener tanto de incompreensión como lo suele tener en la poesía la lectura de ciertos poemas vanguardistas que sin decir nada, conmueven, evocan o trasladan las sensaciones de un término a otro, y vincula al significado de las ideas, la de los símbolos.

Vale la pena retomar el comentario que hace Carlos Bousoño al respecto al lugar que actualmente ocupa la poesía.

...leyendo a los poetas contemporáneos, llegamos de un modo espontáneo, o podemos llegar de ese modo, a creer tres cosas que vienen exactamente a oponerse a algunas de nuestras tesis fundamentales. Estas tres cosas son: 1º., que muchos versos o pasajes y hasta poemas enteros de gran intensidad, escritos en la época contemporánea, se manifiestan como “directamente” poéticos, y resultan entonces ser excelentes ejemplos de esa poesía “puramente enunciativa”, que nuestra doctrina, precisamente, viene a negar, 2º, que hay poemas o trozos de poemas del periodo literario en cuestión *que no quieren decir nada*, que nada, al parecer, significan, aunque “misteriosamente” (“misterio de la poesía”) nos emocionen. Pero si “nada significan”, mal pueden “individualizar” un sentido, que en tal hipótesis, no existe. Y 3º, en relación con lo anterior, que el poeta contemporáneo (como el pintor, etc.) es, a veces, se ha dicho, “un creador absoluto” que no “imita o “interpreta” la naturaleza, la vida, sino que , al revés, *la crea*, inventando una realidad inexistente...²³

²³ Carlos BOUSOÑO. *Teoría de la expresión poética*, pp.137-138.

En un momento particular, si el cine es un arte, el realizador un artista y si la obra o texto fílmico tiene sus propios códigos, amén de comunicar y ser tan demandante, ¿por qué no ha de ser el director un pequeño creador de realidades inexistentes o de visiones emotivas que si bien no signifiquen nada, nos emocionen a tal grado que el espectador sea capaz de relacionarlas con una experiencia en la vida?

Con los casos expuestos anteriormente también podemos citar a Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*, el “cine ya ha dejado de ser ‘arte’ o la supuesta síntesis de todas las artes, para ser él mismo, como pedía Jean Vigo, un objeto impuro, una dinámica que se rige por leyes específicas, un lenguaje que ha declarado la independencia de sus visiones²⁴

En el caso del cine comercial pudiera ser que la calidad está al servicio del éxito que pudiese tener el filme, porque lo importante es la cantidad de público que verá la película.

Marcel Martin define a la metáfora fílmica como la yuxtaposición en el montaje de dos imágenes, cuya confrontación en la mente del espectador produce un golpe psicológico, en afán de que asimile la percepción de una idea ausente que el realizador pretenda expresar con otra en la cual observe el receptor mediante una película.

²⁴ En CD-ROM para Seminario de Interdiscursividad Cine, literatura e Historia file:// E/Modulo 3.htm.

Centrarnos en la discusión poco viable entre quienes aceptan la metáfora fílmica y quiénes no, nos llevaría por el camino del desconcierto de los casos irresolutos hasta por los teóricos más versados. Solamente mencionaremos que la factibilidad de controversia persiste, amén de los esfuerzos que se han hecho respecto de la atención cultural que se merece el fenómeno fílmico.

La posición por la que nosotros optamos es la de validar que el cine comunica, conmueve, sugiere, evoca y convence, de una realidad ficticia, por medio de un código y de elementos que le son propios, y que además presenta constantes en esos modos de operar, por ello es posible la poesía por supuesto con sus características trasgresoras particulares. Asimismo, el presente estudio sólo es un esbozo de lo que a futuro se hará en otros momentos con ciertas películas, buscar los elementos poéticos en un texto fílmico que simplemente en la unidad de todos esos elementos nos cuenta 'algo'.²⁵

Por otro lado, el traslado del lenguaje verbal a los lenguajes aparentemente menos codificables, ha producido ensayos como el de Cristian Metz sobre las funciones hipotéticas del cine, documento que abrió la discusión sobre el lenguaje fílmico en una perspectiva científicamente estructuralista.

²⁵ Comentaremos brevemente que con base en el estructuralismo, en Francia, Roland Barthes, Claude Bremond, A.J.. Greimas, Tzvetan Todorov, Jules Gritti (mediante los principios y métodos de Ferdinand de Saussure), se reunieron en un congreso, junto con É. Benveniste, L. Hjelmslev y L. J. Prieto, para buscar reestructurar la crítica literaria, en la perspectiva filosófica y lingüística que parte de reflexiones semiológicas y estéticas. Si bien los teóricos aún no se han puesto de acuerdo con un cine poético, y menos aún sobre la metáfora fílmica, sí convinieron en la posibilidad de imágenes poéticas en lo fílmico.

La idea de un análisis científicista que evitara los riesgos de tipo meramente impresionistas o tradicionalmente ideológicos la retoma en Italia Pier Paolo Pasolini, quien va haciendo madurar una poética del filme realidad, o mejor, una semiología de la realidad, que debiera de incluir a la semiología fílmica ²⁶

La inclinación hacia una semiología universal a una semiología del texto fílmico independiente, fue asunto a tratar en 1967, en Tres Muestras Internacionales del Cine Nuevo en Pesaro, festival al que asistió, entre otros, Umberto Eco. En ambos casos las investigaciones están ligadas a los antecedentes de la lingüística verbal. Bertolucci, el último Bergman, Antonioni, Jean Luc Godard, adoptan la idea de la metalingüística en sus obras a propósito de la narración audiovisual.

Como resultado de lo anterior, también mediante el enfoque científico del problema, los estudiosos del estructuralismo han procurado diferenciar sensiblemente dos lingüísticas: la antigua, ya codificada, frente a la nueva, que sólo se ha intuido a través de parangones y traducciones. Vale la pena aclarar que no se trata de sugerir por el sólo hecho de estimular, traslaciones arriesgadas y deducciones atrevidas antes de afrontar el lenguaje fílmico como fenómeno independiente, sino de continuar una investigación profunda que dará frutos probablemente en un futuro, siguiendo las expectativas que pueda brindar el estudio de la semiología.

²⁶ Gianfranco BETTETINI. *Cine: lengua y escritura*, p. 28.

También cabe mencionar que dentro de las dos corrientes del pensamiento y de la postura propuesta entre las dos lingüísticas, ambas involucran la idea del signo lingüístico como una entidad formada por dos caras; según Saussure, significado (el concepto representado por el signo) y significante (el complejo de signos que exteriorizan al anterior). Cualquier signo dice Bettetini, incluido el icónico, opera en virtud de un contenido intelectual, de un significado que no debe confundirse nunca con el referente, con el objeto real al que hace referencia el signo.

Aunque se hable de un lenguaje menos codificado en el sentido estricto de la lengua, en determinado momento el lenguaje fílmico tiene que ver con el signo icónico, el cual hace factible la comunicación en su esquema perceptivo.

Fundamental para el lenguaje fílmico es la imagen, pero también el guión cinematográfico, los diálogos, los personajes, la acción, el vestuario, la música, los colores, el ambiente físico e incluso el psicológico; los encuadres, los movimientos de cámara con sus respectivos acercamientos etcétera. La relación de estos elementos y más, va generando concatenaciones significativas para el espectador, y se traduce en imágenes que quedan no sólo en la mirada, con su impresión visual, sino que llegan a la mente de forma tan sutil que pueden llegar a formar impresiones profundas.

La primera de estas imágenes suele ser un elemento de la acción y anunciar la continuación del relato, o bien constituir un hecho cinematográfico sin relación alguna con la acción y cuyo valor está dado en relación con la imagen anterior o posterior.

Con la referencia expuesta, podemos advertir la idea de que en el filme se requiere también los dos planos descritos con antelación: el de la realidad (expresión) y el de la fantasía (contenido), es decir aquello que se observa como la realidad propia de una historia. Pongamos el ejemplo de la película ***Ghost***,(Jerry Zucker,1990) dos seres que se quieren y hacen lo posible por estar juntos, y aquello que pertenece a la ficción en el filme, que el enamorado baje mediante un rayo de luz a encontrarse con la amada, cuando uno de ellos ya está muerto y el otro no. Ambos planos se acoplan o se complementan en las imágenes fílmicas, para evocar, sugerir, o transmitir una percepción personal del director de un filme a un receptor que sea lo suficientemente pertinente para interpretar, un punto de vista o una analogía.

Pier Paolo Pasolini hace una reflexión profunda con respecto a qué tanto los lenguajes literarios fundan sus invenciones poéticas sobre una base institucional, como es la lengua; en contraste, el lenguaje cinematográfico no parece tener una base o fundamento en ninguna lengua comunicativa con precedentes instrumentales.

En suma, los hombres comunican con las palabras, no con las imágenes. Por consiguiente, un lenguaje específico de imágenes se presentaría como una pura y artificial abstracción. No obstante, el cine comunica. Quiere decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes²⁷

Para los formalistas rusos, que se habían anticipado a Pasolini, la existencia de un “cine poesía” o “cine lírico” frente a un “cine prosa”, se podía discernir a partir de las recurrencias y el ritmo generado por el montaje; también por la ausencia de argumento o de la narratividad, así como por uso de procedimientos técnico-formales y, en menor medida, con el empleo de la metáfora y el simbolismo de las imágenes.

²⁷ Pier Paolo PASSOLINI. *Cine de prosa contra cine de poesía*, p. 108.

Es famosa la anécdota de la polémica entre Pasolini y Eric Rohmer a propósito de las características del cine onírico, en los años sesenta. Según Pasolini, un “cine poesía” es más connatural a este medio que el cine de prosa narrativa. De modo más específico, algunos teóricos como el lingüista Roman Jakobson y Rohmer se interesaron por los posibles valores metafóricos o metonímicos, según los casos, del plano cinematográfico.

Otros autores han analizado, o bien cuestionado o aceptando el concepto de metáfora en el cine, así como el empleo de elementos simbólicos en el relato, mecanismos todos ellos empleados en el texto literario.

En resumen, ¿en qué consistiría el lenguaje poético del cine? Y más aún, ¿una metáfora fílmica? Las características como tales pueden ser diversas, como el abandono de la narratividad, el desarrollo de ritmos visuales, el desvío respecto a la norma, y el empleo de la metáfora, la metonimia y el símbolo.

Por lo que respecta a la metáfora, la sustitución podría serlo de una imagen por otra, el traslado de un término o de una imagen sugerente, apenas por el de otro término o imagen intencional dada por un elemento de la imagen fílmica. En esa imagen cabría la posibilidad de que se aluda a otros significados que en ausencia motivan una interpretación o una percepción particular, la que el director de escena quiso mostrar, y que el espectador no necesariamente está obligado a interpretar.

1.3. Metáfora fílmica, una propuesta y su clasificación

...Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra...
Jaime Sabines(Uno es el hombre)²⁸

La metáfora fílmica, como se explicó anteriormente, es un procedimiento al que recurre un realizador cuando reemplaza en la imagen por otro, a un individuo, objeto, gesto o hecho, con correspondencia o semejanza, ya sea por una construcción arbitraria de la imagen en una expresión verbal, musical, visual, en una acción, o incluso con un objeto absurdo aunque en otros casos suceda con elementos perfectamente lógicos y narrativos.

Parafraseamos con antelación una definición de Marcel Martin a propósito de la metáfora, a la letra dice:

Llamo metáfora a la *yuxtaposición* mediante el montaje de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico, cuyo fin es facilitar la percepción y la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película. La primera de estas imágenes suele ser un elemento de la acción, pero la segunda (cuya presencia crea la metáfora) también puede estar tomada de la acción y anunciar la continuación del relato, o bien constituir un hecho cinematográfico sin relación con la imagen anterior.²⁹

²⁸ Jaime SABINES. *Recuento de poemas*, p. 27

²⁹ Marcel MARTIN, *Op.cit*, p. 102.

De las metáforas fílmicas, Marcel Martin hace una clasificación:

A- Metáforas plásticas. Hacen una semejanza de estructura o tonalidad psicológica en el contenido representativo de la imagen (una mujer arisca y afectada, con la imagen de un avestruz corriendo).

B- Metáforas dramáticas. Aportan un elemento explicativo para la comprensión y consecución del relato, de forma directa (la imagen de los obreros ametrallados por el ejército zarista, se asocia con la escena en el matadero de animales degollados).

C- Metáforas ideológicas. Su función es hacer brotar de la conciencia del espectador una idea que supere por mucho, la acción en el cuadro del filme; puede implicar acaso una postura frente a un hecho o en cuanto a problemas humanos (el ejemplo en un filme ruso *Nuevas Tierras*, en la que la imagen de un niño demacrado se asocia con la destrucción de cereales, durante una crisis de desabasto en 1930).

Las secuencias en un filme van creando ideas en el espectador incluso a favor o en contra, hacia determinadas acciones, o posturas ideológicas respecto a lo histórico, social, filosófico o artístico; de ahí que los filmes de estas tónicas sean en algunos casos odiados y en otros ampliamente recomendados para dar la visión del pasado, incluyendo de antemano la interpretación del director al asunto del que nos cuenta algo.

El hombre en general ha clasificado su mundo para hacerse la vida más práctica, en el entendido de que por sí misma la clasificación no existe sin los referentes a clasificar; en este caso sucede con signos convencionales que componen las imágenes cinematográficas, que comunican y cuyo montaje, consiste en unir cada trozo fílmico, y como lo advierte Sergei Eisenstein, dichas imágenes son una construcción o composición a la manera de la sintaxis gramatical, y por lo tanto una forma de lenguaje.

De ahí que el mismo Eisenstein³⁰ en su libro mencione una clasificación de montaje propia del lenguaje fílmico, cuyos tipos son: el montaje métrico, el rítmico, el tonal y el intelectual.

También ya se había hecho mención de la clasificación realizada por Martin en el texto referido, con respecto a las metáforas fílmicas, en donde aclara que pueden ser de tres tipos: metáforas plásticas, dramáticas e ideológicas.

En el presente apartado lo que intentamos explicar después, es cómo se percibe la metáfora fílmica a través de *El cartero* (1995), película dirigida por Michel Radford, con cuyo análisis se pretende explicar escenas en particular, mediante los procedimientos fílmicos del director para describir las metáforas fílmicas.

En atención a lo propuesto presentamos una posible clasificación de las metáforas fílmicas, las cuales no necesariamente deben cumplirse en su totalidad en el presente filme, a consideración de que pudieran ser descritas con ejemplos aquellas que no queden claras en futuros estudios interpretativos.

³⁰ Sergei EISENSTEIN. *La forma del cine*, p-p. 72-75.

Para clasificar las posibles metáforas fílmicas nos referimos por un lado a elementos visuales cuya materia prima son los elementos fílmicos de la cinta o película y por otro lado lo que sustituyen, siendo las imágenes las que trasmutan o trasladan en sentido interpretativo, lo que el director del filme desea mostrar.

Sin embargo, no siempre se tiene a un espectador competente para captar la belleza plástica de la imagen, para evocar y producir la idea de sensaciones. Einsenstein explica que hay una falta de cultura fílmica universal, incluso habla de una dicción cinematográfica.

...Y no obstante, nuestro lenguaje fílmico, pese a su falta de clásicos, tenía una gran severidad de forma y dicción fílmica. En cierto nivel, nuestro cine ha tenido una responsabilidad fílmica estricta hacia cada toma, dando entrada a éstas en cada secuencia de montaje con tanto cuidado como se da entrada a una línea de poesía en un poema, o cada partícula musical en el movimiento de una fuga.³¹

Cabe aclarar que una metáfora fílmica difícilmente será en su sentido, tan trasgresora de una realidad como lo es la metáfora literaria, pero su intencionalidad puede evocar, sugerir y estimular los sentidos con el fin de transmitir significados que no han sido otorgados de forma poco intencional.

También ha de tomarse en cuenta que las metáforas en el análisis literario son figuras del pensamiento y de significación. Naturalmente este traslado de sentido y significación lo consideramos factible en las imágenes visuales.

³¹ Sergei EINSTENSTEIN. Op cit., p. 109.

A continuación se expone un esquema de la clasificación funcional que se hace de la metáfora fílmica para el presente estudio, a partir de los elementos que son sustituidos mediante elementos visuales:

a) los objetos. A diferencia de la narrativa que puede omitir o incluir los objetos en las descripciones, imágenes poéticas, la omnipresente imagen visual del cine, prácticamente no puede dejar de mostrarnos algo en la pantalla, es casi imposible mantener a una imagen en negro o un cuadro que se muestre carente de cualquier tipo de objetos sin que el espectador no tenga una sensación de extrañeza, y que el director deberá justificar en la narración. Entonces, pues, lo más natural en el cine es que existan siempre múltiples objetos en cuadro. Lo común también es que su presencia no indique más que la ambientación natural del lugar donde se les coloca. Ahora bien, el director puede proveer de un sentido distinto a algún o algunos objetos en particular, esto es a través –por ejemplo– de encuadres, movimientos, iluminación, etcétera, o bien presentarlos en un contexto en el que se destaquen para darles poder expresivo e importancia. Cuando esto sucede queda en el espectador la posibilidad de hacer una lectura de la imagen que vaya más allá del objeto en la pantalla, de encontrar que otra idea, objeto, sentimiento, lugar, etc., está siendo sustituido.

Un ejemplo por muchos conocido es el caso de la palabra ‘Rosebud’ en el *Ciudadano Kane*. Si bien durante casi toda la película esa palabra no es otra cosa que un enigma inexplicable (por lo tanto no podemos decir al inicio del filme que es metafórica) después, al inferir a qué se refiere al final del relato, nos damos cuenta de que es un simple trineo para niño.

Una lectura no metafórica deja al espectador pensando que Charles sólo extrañaba su trineo de la etapa infantil, porque con él puede reconstruir su biografía. Pero si pensamos que Rosebud, el trineo, significa algo más para un hombre que fue arrancado de los brazos de su madre para siempre, con el fin de heredar una fortuna, no será difícil percibir que Rosebud puede ser una metáfora de la vida que perdió Charles Kane, entre lo que destaca la relación con su madre y la vida austera pero menos complicada que la que finalmente construyó un imperio.

Lo anterior da un sentido tonal a la narración, un objeto perdido permite la intriga en todo el argumento de la película, en tanto que en el desenlace el objeto se halla entre la basura que quedó, y nos muestra en la escena final al trineo, secreto este último entre el director y los espectadores. Es posible que el hecho también se asocie metafóricamente a dicho objeto como la representación de la infancia que Kane perdió, y por extensión, el derrumbe de un imperio; luego entonces se pueda advertir el empleo adecuado de la metáfora ideológica.



;



17 CIUDADANO KANE (Orson Wells, 1941)

b) los ambientes. Estos son tanto físicos como psicológicos, recurrentes en películas de narraciones misteriosas, *thrillers*, comedias negras, históricas, documentales, policíacas o de ciencia ficción, incluso películas que tratan temas de desastres naturales o aquellas en que mediante el ambiente se nos presentan situaciones de angustia, tristeza o emotividad. De hecho toda película posee un ambiente aunque pueda ser de lo más irrelevante, el director por medio de encuadres, fuera de foco, picadas, iluminación en clave alta o baja, entre otros recursos filmicos puede dar importancia a los asuntos varios, y con apoyo del montaje, detiene o adelanta el tiempo de la narración (*flash back, flash forward, close up, un fade, un dolly, etcétera.*) este montaje incluso de tipo intelectual ofrece juegos de seducción, y sustituye en ocasiones una imagen lejana o presente en los objetos (elipsis), en el paisaje o en la música, o se apoya de dichos elementos para crear los ambientes propicios y las emociones consecuentes de los espectadores.

c) las figuras humanas o los personajes. Esto puede suceder en las películas donde todo el tiempo se hace referencia a un personaje, y éste en lo absoluto aparece. En el entramado literario las personas se describen por medio de la etopeya, el retrato; paralelamente cabe la posibilidad que en el filme ocurra una sustitución de la descripción de una persona por un objeto por medio del cual sea apenas intuida o advertida su presencia, al compararla con una representación de ella. Por ejemplo, en *El retrato de Dorian Grey*, basada en la novela homónima de Oscar Wilde.

El retrato como objeto se muestra poco, pero como figura humana recibe las transformaciones de la conducta del protagonista, sabemos que existe esa maldad del protagonista porque las secuencias llevan al personaje a enfrentarse a su cuadro, más no las situaciones que él ha propiciado con su conducta, pero cada vez que ingresa a la habitación donde lo esconde algo de su emotividad surge y es casi en una escena próxima al final cuando definitivamente la persona malvada en la que se ha convertido dicho protagonista se revela en la pintura. La figura humana entonces se transfigura en el cuadro, el cual sustituye la maldad del protagonista, y nosotros los espectadores somos capaces de ver horrorizada en el cuadro por extensión del propio personaje y lo que él va sintiendo, respecto a su monstruosidad.



EL RETRATO DE DORIAN GREY (Albert Lewin, 1941)

d) Los juegos de montaje. En las secuencias del relato operan los juegos de montaje por medio de fundidos, cortes, panorámicas, campo/contracampo, encuadres, entre otras técnicas del lenguaje fílmico, como nexos o uniones entre una imagen y otra, que en ocasiones no guardan entre sí ninguna relación.

Las imágenes son sustituyentes de una idea política, social, cultural, o bien asociaciones en el plano-secuencia de una imagen dispar respecto al hilo narrativo natural para expresar visualmente una comparación; y yuxtaponer relaciones entre una acción y otra, de tal suerte que exista una transición o proximidad entre ellas, en tanto que es una forma de sugerir y expresar una metáfora ideológica.

En *Mi vida en rosa*, por ejemplo Ludovico, un niño de siete años cuya imagen de una actriz es su modelo a seguir porque anhela cambiar para ser una niña –el niño-- quien no ha podido ser comprendido por sus padres y menos aún por la sociedad, en repetidas ocasiones se evade de la situación real, y paralelamente a las escenas en que tiene que afrontar un conflicto que él creó entorno suyo, aparece la imagen de una mujer volando sobre la casa en forma sobrepuesta al hilo de la narración en tanto que vemos cómo la mamá de Ludovico lo jalonea o reprende; con un fundido y cambios de secuencia observamos paralelamente las dos situaciones, en el siguiente caso al hacer un barrido de abajo hacia arriba, al final de la narración una vez que los padres y el lugar en el que ahora viven, aceptan las diferencias en las que se desarrolla el niño, la mujer pasa volando sobre la casa con una sonrisa complaciente y en señal de libertad.



MI VIDA EN ROSA (Alain Berliner, 1997)

Los juegos de montaje con los cambios de secuencias, los fundidos que emplea el director y las imágenes sobrepuestas de la mujer de rosa que vive en un mundo de casas de muñecas, son los sustituyentes de las emociones del niño.

e) los animales. Generalmente se utilizan como figuras alegóricas que representan un sentimiento o una emoción y que a propósito son sugeridas para dar una intencionalidad determinada. En un *insert* o plano de detalle, por ejemplo cuando entra una figura de animal en una escena a manera de ilusión óptica o alucinación de la persona dentro de la historia; o propiamente cuando entran para dar razón del tema del filme. Por ejemplo, en *Amores perros* cuando hieren en un asalto al banco al hermano de Octavio, la siguiente secuencia es la del Chivo acariciando al perro negro que fuera de Octavio herido en una pelea de perros. Con esto se equipara la imagen del humano con la del perro. Las imágenes sustituyen las situaciones difíciles en que ambos elementos, hombre y perro han arriesgado la vida, en el caso del perro en las peleas que su dueño pactó, y en por parte del hombre por conseguir el dinero “fácil”.

En el transcurso de la historia las imágenes de los perros se asocian con la de los hombres y son sustituyentes de sus emociones, de su miseria, de la situación que viven o de su carácter, como en el caso de Valeria, la modelo, y el perrito Richi.



AMORES PERROS (Alejandro González Inárritu, 2000)

f) La expresión visual. En ausencia del diálogo la mirada sustituye a las palabras, las acciones o las mismas imágenes hacen el juego de aquello que sin decir, expresan los personajes, con apoyo de la cámara subjetiva, de un *panning*, *close up* o disolvencias, entre otras técnicas del lenguaje fílmico; de esa forma se hacen el sustituyente de un adiós en silencio, el rechazo de una propuesta o la supresión, elipsis, de una expresión verbal. Estos elementos pueden ser de apoyo a los movimientos corporales, gestos y ademanes, los objetos que caen de un lugar o los suelta un personaje, también cuando se deja correr la cinta a manera de paso del tiempo, al emplear una profundidad de campo, un fuera de cuadro o un *fade*, un *dolly*, un *zoom in* o *zoom out* los cuales pueden expresar sin palabras, la confusión, el miedo o el enfrentamiento de una acción por venir.

Por ejemplo, en *El tren de la vida* el “loco” de un pueblo judío que ha llevado a toda una comunidad a autodeportarse para evitar, a los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, para lo cual algunos se han disfrazado de alemanes, y han armado un tren para huir; cuando le pregunta la mujer que él ama que si van a morir, él se la queda mirando y encoje sus hombros. La secuencia final tiene que ver con el acercamiento a un retén en la frontera con Rusia y varios de los personajes principales tomados de la mano, a los bombardeos el “loco” les advierte que llegaron en medio, a la línea de fuego, la mirada del joven dice que tal vez pudieron haber logrado la libertad, la imagen completa dice lo contrario.



EL TREN DE LA VIDA (Radu Mihaileanu, 1998)

h) La expresión sonora. En algunos casos la ausencia de sonido imprime una situación ya sea dramática o de miedo, en torno a la historia que se cuenta, y que puede ser la alusión hacia un secreto, la sensación de sumisión e incluso de angustia; por supuesto también el sonido puede trazarse dentro de una metáfora dramática o ideológica. En el filme de *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966) se resuelve con las voces, la música que entonan las bandas o el cantor, y que son escuchadas por el hijo Pedro Páramo, Juan Preciado, y luego, las figuras fantasmales que desaparecen, la ausencia, se detalla con la música y se resuelve con cambios de acordes lo que se quedó encerrado, las ánimas.

Otro ejemplo de la expresión sonora son las películas que no tiene propiamente diálogo, algunas son documentales por completo y permiten en el ejercicio reflexivo de quién las observa. Por ejemplo en *Génesis* película-documental que trata el tema de la creación, los sonidos en combinación con la imagen, son fundamentales, en algún momento se dimensiona el sonido cuando el hombre africano enciende un fósforo, y en ese momento estallan las partículas en la reacción física de este hecho.





GÉNESIS (Claude Nuridsany y Marie Pérennou, 2004)

La expresión visual y la sonora hacen la metáfora fílmica, mediante barridos, disolvencias, cortes de cámara, *zoom in* o *zoom out*, fuera de cuadro, profundidad de campo, campo/contracampo, *dolly*, reglas de composición o de *angulación*. La expresión visual sustituye y crea asociaciones perfectibles, en tanto que no pierda su sentido y significado, vinculada a la narración en yuxtaposición o anexo. Ello al espectador le sugiere impresiones, comparaciones, elipsis y sinécdoques, las cuales pueden ser captadas mediante elementos de la propia cultura o contexto del espectador, y que el realizador de la película ha dejado aparentemente como 'cabos sueltos' para contextualizar una impresión personal del mismo director respecto a los temas.

Sin embargo, cabe señalar que algunos elementos que sustituyen a otros son tan comunes que pierden su fuerza metafórica; en *El Cartero* Neruda dice: "es importante no abusar, hasta la más sublime idea si se escucha demasiadas veces es una estupidez"; es decir, que hasta la metáfora más sublime repetida muchas veces pierde su valor y su esencia, lo mismo ocurre con la repetición de imágenes en distintas películas. El recurso más hábil o la asociación más sencilla y eficaz, puede convertirse en una metáfora fílmica, pero implica que tales repeticiones de recursos o técnicas empleadas, susciten menor expectación, insulsez o asociación porque es un recurso demasiado trillado.

Por ejemplo, cuando la cámara toma unos pies corriendo, se escucha la respiración agitada y percibimos el sendero con el recorrido de la cámara para advertir una persecución, podemos pensar que se trata de una sinécdoque (se muestra la parte por el todo); pero su uso es tan recurrente que no nos causa ningún efecto poético su empleo.

Habremos de recordar que nuestras categorías se aplican a los mismos casos que se podrían clasificar también como metáforas dramáticas, ideológicas y plásticas, mismas que a su vez se pueden dar en presencia o en ausencia; y se toman también de la metáfora literaria como la idea de comparación, de asociación de imagen, en la que el espectador debe tener la experiencia de otros contextos para encontrar la relación y que no necesariamente ha de ser la misma en todos los espectadores.

La capacidad de leer entre líneas en un texto literario resulta también de la capacidad de interpretación, que es muy personal y diferente en cada uno de los receptores; por consiguiente, es el resultado de una serie indeterminada de saberes, los cuales tienen que ver con la educación, la cultura, el interés particular, el gusto, la selección, etcétera, de cada individuo.

Finalmente habremos de decir que la elipsis, la sinécdoque o la metonimia, pueden presentarse en la imagen visual como parte de una metáfora fílmica, que en el capítulo tres del presente trabajo son analizadas dentro del filme de *El cartero*.

CAP. 2 EL RELATO FÍLMICO Y LA COMPOSICIÓN DE *EL CARTERO*

“Me tocó padecer y luchar, amar y
cantar; me tocaron
en el reparto del mundo, el triunfo y la
derrota, probé
el gusto del pan y el de la sangre ¿Qué
más quiere
un poeta? Y todas las alternativas,
desde el llanto
hasta los besos, desde la soledad hasta
el pueblo,
perviven en mi poesía”

(Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, p-p 241,242).

2.1 El relato fílmico

El filme de *El cartero* de Michel Radford, como se ha dicho con antelación, está basado en el texto *Ardiente impaciencia*, novela corta escrita por Antonio Skármeta, que al igual que Pablo Neruda es chileno. Lo interesante del dato es que Skármeta no quiso propiamente escribir esta novela. Tal vez obligado por el fastidioso trabajo de reportero de un pasquín trivial, tuvo la necesidad instado por su redactor, y jefe, de buscar una entrevista con Neruda en Isla Negra, en cuya orden estaba el desplegar groseramente la vida erótica del poeta. Pero como bien lo advierte el mismo Antonio, fue despedido por Neruda una vez que advirtió el cometido del reportero

y por osar de antemano pedirle un prólogo para un libro que aún no escribía.

Skármeta (con los gastos pagados y un deseo frustrado de escritor), se dedicó a merodear la casa que habitaba don Pablo, y de paso a los que lo rodeaban. Halló a Beatriz González, tal vez la Beatrice Russo del texto fílmico, quien le pidió que no importaba cuánto tardase en escribir la obra ni cuántos inventos, pero que la contara. Así, tardó catorce años en escribir la novela.

Respecto al filme, fue Massimo Troisi, protagonista de la historia, quien leyó el texto y buscó a Michel Radford, director británico, para hacer una adaptación cinematográfica.

El cartero se convirtió en una coproducción de cuatro países: Italia, Francia, España y Portugal; con las actuaciones de Máximo Troisi (actor italiano) en el papel del cartero, Philippe Noiret (actor francés) como Neruda, Maria Grazia Cucinotta (actriz italiana) en el rol de Beatrice Russo, entre otros. La película es de 1995, año en que se le nominó para cinco categorías diferentes en los Premios de la Academia Cinematográfica de Hollywood (Oscar), de los cuales obtuvo sólo el premio por mejor banda sonora para el compositor argentino Luis Enrique Bacalov.

Los comentarios en torno al filme advierten la mezcla de un buen guión, realizado por Anna Pavignano y en el que también colaboraron Troisi y Radford; asimismo de la dirección sencilla pero efectiva, y de las actuaciones entre las que destaca el personaje inocente de Mario Ruoppolo, la caracterización lograda de Neruda y la cotidianidad del resto del elenco en un maravilloso cuadro de imágenes fotográficas de relevante belleza.

¿Qué es entonces la verdad? Una Hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sólo como metal. Friedrich Nietzsche

En un capítulo anterior mencionamos que hasta la metáfora más sublime, si se repite muchas veces pierde su valor metafórico. Una verdad, por más verdad que sea, si se dice muchas veces deja de ser tan real y puede llegar a ser mentira, la historia de un cartero es sencilla y común al hombre del pueblo de pescadores el cual se ha formado una ilusión, escribir como un poeta. En la metáfora de la vida no se dan los milagros sociales, pero las creaciones artísticas hacen que se den las metáforas de vida, la poesía en la vida más singular o cotidiana se ve reflejada en las ilusiones verdaderas, en los sueños y posiblemente en aquello que referimos de la vida cotidiana, con emoción a través del arte.

Si el hombre acepta que es protagonista de su propia historia y en el teatro de la vida se vislumbra así mismo mediante la observación de los otros, la cinematografía le permite recrear los ambientes específicos para acaso soñarse otro, verse o reconocerse en otro, y en el lapso en que ocurre la proyección del filme, puede optar por parecerse a ese durmiente que capta en el sueño vínculos de afectividad o de comprensión humana. Si así ocurriere, entonces

el texto fílmico ha cumplido su cometido; luego, el durmiente abre los ojos (el espectador).

La historia de *El cartero* es sencilla de referir: Mario Ruoppolo, de procedencia humilde, vive en una isla en Nápoles donde la principal labor es la pesca, imposibilitado para dicho trabajo por una especie de alergia, la cual le causa gripe en cuanto sube a una barca. Después de asistir a una función en el cinema de la localidad, Mario encuentra un anuncio solicitando un cartero con una bicicleta para los traslados.

En el cinema Mario Ruoppolo ha visto la noticia de que Pablo Neruda cumple por su filiación partidista (el comunismo) un exilio en esa comunidad, esto debido a su antipatía con el gobierno chileno de ese momento, el cual preside Gabriel González Videla (1953), y que por amnistía Italia le concede la estancia hasta resolver sus diferencias políticas.

La situación de encuentro se presenta cuando Mario Ruoppolo es contratado para llevar la correspondencia a Neruda, único receptor de cartas en un pueblo básicamente de analfabetos.

El interés de Mario por el poeta surge por la denominación que hace el documental del cinema respecto a que Neruda es el poeta del amor. La relación se establece mediante la ingenuidad del personaje al preguntarle a Neruda todo el tiempo con respecto a lo que escribe, y que por azar Ruoppolo ha leído ante la intención de la firma de un autógrafo. Entre ambos surge una amistad sutil mediante la intención de las palabras y las comparaciones, mismas que le llevan al cartero a preguntar por la poesía, a querer saber de las metáforas y más aún, a plagiar primero y luego a desear escribir poesía.

Mario Ruoppolo se enamora de Beatrice Russo, la sobrina de una viuda que posee un hostel; ante la imposibilidad de entablar un diálogo con ella, le pide a Neruda que le ayude a enamorarla a través de la poesía.

Neruda, en un principio distante y molesto, le reprende por un lado, pero finalmente accede a acompañarlo al hostel y mostrarse ante Beatriz como su amigo.

Ruoppolo conquista a Beatriz aprovechando metáforas y poemas de la autoría de Neruda. Finalmente la pareja se casa y el poeta funge como testigo del enlace, pero al poco tiempo Neruda tiene que regresar a Chile y un año después manda pedir sus objetos, a través de la carta de un escribano que le ayuda; sin embargo, no menciona su amistad con Ruoppolo.

Mario, repuesto del olvido, decide grabarle los sonidos cotidianos de la bella isla a Neruda, mientras Beatriz espera el hijo de ambos; pero entonces se realiza un mitin comunista, en el cual Mario participará con la lectura de un poema inspirado en Neruda. El gobierno reprime el mitin y el cartero muere, sin conocer a su pequeño hijo, al cual más tarde se le da por nombre Pablo o Pablito.

Aproximadamente siete años después, Neruda regresa con Matilde a la isla. Al entrar al hostel ve correr a Pablito, pero se entera del deceso de Mario por Beatriz, quién le da a escuchar la grabación que Mario dejara para él y que Beatriz conservó grabación que sumerge a Neruda en una reflexión la cual cierra la película con la imagen de él en la playa, y la lectura de los versos siguientes.

...Y fue a esa edad que la poesía
vino a mi búsqueda
no sé de donde vino...
del invierno o de un río
no sé como ni cuando
no, no hubo voces
no hubo palabras, ni silencio
pero en una calle fui extraído
de los brazos de la noche
abruptamente de entre los demás
entre fuegos violentos

o regresando solo
allí estaba yo, sin rostro
Y me conmovió. Pablo Neruda

2.2 La composición del filme *El cartero*

A simple vista es posible decir que la obra fílmica *El Cartero* tiene una belleza visual importante. En el presente apartado se describen los elementos generales del lenguaje fílmico que podemos distinguir en los componentes de la imagen y sonido, como son: las secuencias, los encuadres, las imágenes y la música, sin detallar en ellos porque en el tercer apartado serán de importancia en el análisis del filme.

Las **secuencias** de *El cartero*. El filme de *El cartero* trata el asunto principal de la vida de Mario Ruoppolo, y el momento en que se encuentra con el gran poeta Pablo Neruda. En lo que respecta a la historia de Neruda, el filme deja entrever aspectos de la vida del vate durante su exilio; refiere elementos de su poesía, otorga datos de sus obras, de su vida productiva, un poco de su situación amorosa y en gran medida de actitudes propias del hombre inspirador de poetas, pero sobre todo educador. Situaciones estas últimas que han sido tratadas en la biografía de Neruda.

En las historias secundarias están antecedentes breves de la vida de otros de los personajes como Giorgio, Rosa, Beatriz, el padre de Ruoppolo, Beatriz, el candidato político y Pablito.

Los cambios de escena se resuelven con los cortes de cámara directos de una secuencia a otra, y en el momento de los cambios de tiempo de un día a otro o de un año el director emplea cortinillas y disolvencias.

En general las secuencias de la película se dividen de la siguiente manera:

1. Mario Ruoppolo en su dormitorio
2. Mario y el padre de éste en su casa
3. Mario y Giorgio en la oficina postal
4. Neruda firmando un autógrafo a Mario
5. Mario y Giorgio observando el autógrafo
6. Mario conversando con Neruda quien esta a espaldas del mar
7. Neruda en la terraza de la cabaña
8. Mario y Neruda en la cabaña
9. Mario y Neruda en el hostel
10. Beatriz con Rosa en el dormitorio del hostel
11. Rosa y Neruda en la sala de estar de la cabaña
12. Neruda levantando la copa del brindis
13. Mario y Neruda abrazados para despedirse
14. Giorgio leyendo una nota periodística
15. Giorgio y Mario leyendo una carta
16. Mario grabando el mar
17. Neruda y Matilde entrando al hostel
18. Mario frente al mitín
19. Poema final.

Naturalmente, con cada una de estas secuencias inicia la acción visual, en ocasiones combinada con elementos sonoros, en particular desde el momento en que Mario sube sólo la colina y después descubre a Beatriz.

Al final de la narración Neruda queda solo, se va cerrando la toma para ir alejando la cámara y dar paso a la imagen del poema.

Los **encuadres**. Los encuadres en *El cartero* son repetitivos en cierto aspectos como: el primer plano a Mario, a Neruda o a los personajes que dialogan, hay la intencionalidad de encuadres de campo/contracampos para contraponer a los que conversan y ver las actitudes de cada uno de ellos, así como en los silencios de Mario Ruoppolo, cuando se convierte sólo en espectador.

El ambiente y las panorámicas son importantes para los encuadres, la subida a la colina en bicicleta, la toma sesgada del mar o el cielo, la bahía, el hostel y el pueblo (*covert set*); el peñasco, los encuadres de la llegada de los pescadores o de su actividad cotidiana, la cabaña desde el exterior y la terraza de la misma, la iglesia en su interior, el encuadre del mitin. Todos ellos logran la visión del hecho cotidiano, la presentación de los personajes, y la comunión con sus actitudes y su perfil.

A detalle el empleo de alejamiento y acercamiento de la cámara (*zoom in, zoom out*), permite ir siguiendo la acción del personaje, y con ello el director logra que como espectador se revele dicho personaje en la comprensión de su forma de ser y actuar.

De los **personajes**. Los personajes son Mario Ruoppolo, protagonista; Neruda suele ser en su caso y en el de la película un motivo para contar otra historia, la simple, la que pocos conocen y conocerán, la aparentemente menos importante, la más cotidiana.

Neruda es antagonista, en el sentido positivo es la manera de mostrar uno de los rasgos distintivos que en la realidad tuvo el poeta, en muchos casos fue maestro e inspirador de otros poetas.

El rasgo privativo que opera en el filme es que Mario Ruoppolo es un personaje prototipo del joven que siendo su padre un pescador, rechaza el oficio por no comprender a ciencia cierta qué va a hacer con su vida, puesto que no es fácil que se piense en otro futuro más que el que la pequeña isla brinda.

Las constantes caracterológicas hacia las que se inclina Ruoppolo, son las eróticas, ya que se establece la constante de afirmar la propia vida a partir del oficio que desempeña; finalmente existe la caracterología tanática porque con los cambios labra el fin de su esencia, misma que ha descubierto en la conclusión de sus días.

Dentro de los rasgos en los que se instala las características de Ruoppolo están: el bien, la conducta positiva, la voluntad en función de sus propósitos (se casa con Beatrice Russo), el ritmo vivaz en ocasiones, la gran sensibilidad, el ser sanguíneo y en ocasiones masoquista, cuando hace comentarios de él mismo y con respecto a la relación establecida con Neruda. Tiene sentido de solemnidad y también alegría por vivir, es suave y tierno, imaginativo e impráctico, en el mundo por su moral: el precio justo del pescado, la votación por el candidato que hoy promete y mañana olvida, el interés genuino por Beatriz, la fidelidad hacia el amigo o el jefe, todo ello lo hace digno.

Los elementos de ambivalencia del ser humano se perciben a cada instante con respecto a la historia, y Ruoppolo va actuando con los otros personajes a partir de estas relaciones.

Su relación con otros personajes tiene rasgos ambivalentes y erotiza, sobretodo en los momentos de comprensión: Beatriz, Neruda, el jefe de la oficina postal, e incluso el candidato quien en determinados momentos, le habla del agua, o refiere el candidato a su poeta favorito D'Ánunzio.

Por otro lado existen personajes con los que tanatiza: la tía de Beatriz, su propio padre Matilde, quién enmarca la figura de Neruda como la encarnación sublimada del amor: la llama amor, sólo amor dice Ruoppolo a Giorgio.

La narración, como se dijo antes, es pausada, surge de la diégesis de un lugar común con gente sencilla y actividades cotidianas. Hay pocos letreros pero precisos: lo que se lee en el Documental, luego el letrero del cine, la oficina postal, el letrero del hostel.

La música de la película es tradicional, es pasos a trozos, tiene que ver con el montaje tonal, tenue como en las escenas en que Mario Ruoppolo sube a la colina, o cuando detrás de la puerta ve bailar a Neruda con Matilde, luego en la remembranza de ese momento cuando pone el disco de tango; en ocasiones también cuando se le ve caminar a la orilla de la playa luego de que Neruda le diera el consejo para buscar metáforas o a la musa inspiradora de poeta.

La música que no deja de sorprender por la claridad de sus acordes, al mismo tiempo que suaviza la tensión de las escenas, crea una atmósfera de cotidianeidad preciosista.

La banda sonora estuvo a cargo de Luis Bacalov, músico argentino. La suavidad del tono presenta silencios importantes sobretodo cuando Mario Ruoppolo está pensativo, en la contemplación del cielo estrellado, o de la luna.

Los sonidos recurrentes son las aves, el mar chocando contra las rocas, o la de la grabación de Ruoppolo que toca hasta el absurdo de grabar el cielo estrellado o la noche, a Pablito en el vientre de su madre, a la luna, los peñascos... de nueva cuenta el montaje intelectual.

Otro de los rasgos de la composición que llama nuestra atención es el color, que como se explicó, suele ser en tonos claros azules y pastel para Neruda, en tanto que para Ruoppolo son de tono café o grisáceo, lo acompaña la iluminación en clave baja, mientras que a Neruda la iluminación es en clave alta.

CAPITULO 3 El proceso metafórico como juego de elementos poetizables

...hacia el mar, hacia el viento de la isla
y cómo yo en tu sueño navegaba
libre, en el mar y en el viento
atado y sumergido sin embargo
al volumen azul de tu dulzura.

“Epitalamio”

Pablo Neruda

En el presente apartado presentaremos los elementos que en el filme se presentan como poetizables, tal es el caso del mar, el cielo, la luna, la colina, la ventana; algunos personajes y la panorámica que los enmarca —el pueblo— también la pelota y por último las manos de Mario Ruoppolo por considerar que dichas manos abren y cierran en la película la metáfora de la vida del protagonista.

El filme inicia con las manos de Ruoppolo sobre una tarjeta postal que le enviaron unos primos, desde América. En la secuencia inicial se presentan los elementos poetizables: las manos de Mario en la carta, el cielo reducido en la ventana y luego el mar **sin horizonte** de los pescadores; además todo está en la penumbra. En la secuencia final mientras Neruda reflexiona, Mario suelta la hoja en que escribiera un único poema titulado *Oda a Neruda* pero que habla del mar: en el tumulto del mitin corre con las manos frente a su pecho en una actitud de ir palpando a ciegas o próximo a ser esposado, con ello se inhibe la forma libre de las manos, y se da por entendido que él muere.

3.1 El mar

Ya lo dice Marcel Martin en *el lenguaje cinematográfico*, que de los significados, el mar advierte en el cine la idea de plenitud, en *El cartero*, esta idea de plenitud está asociada a la figura que representa Neruda en el filme. Entretanto el protagonista Mario Ruoppolo no ve lo que le rodea, tanto mar, Mario cuestiona el hecho de que en su pueblo no hay nada, sólo mar.

El mar apenas se asoma en la vida de Mario antes de conocer a Neruda; además es un mar **sin horizonte**, un mar de trabajo y nunca de posibilidad. Cuando Neruda aparece el mar es pleno, se ve incluso en todo su esplendor y ocupa la pantalla junto con la figura del poeta quien lo muestra a Mario y lo comparte con él cuando se sientan a la orilla de la playa, o cuando se asoman por el acantilado junto a la bicicleta. De hecho Mario irá al acantilado para añorar que Neruda no está en el pueblo.

Cuando Neruda se despide de Mario la toma siguiente es el recorrido de la cámara en *tilt up* de abajo hacia arriba abriendo la toma hasta donde alcanza la vista para ver el mar; el horizonte.

Por su parte Neruda viste con ropa clara en armonía con el mar, mientras Mario parece mimetizarse con las paredes.

Beatriz juega con la espuma del mar cuando Mario la va a buscar, mientras que él aparece arriba y desciende del peñasco; en esta secuencia el encuadre en contrapicada deja apenas ver el mar en una esquina mientras los pasos de Mario resuenan en la tierra.

Por último Mari escribe como se mencionó antes un poema que titula *Oda a Neruda*, pero que habla del mar.

Con respecto a la metáfora fílmica el mar se incluirá como elemento poetizable privilegiado en el ambiente, el cual sugiere tanto en lo físico como en lo psicológico aspectos de la manera de ser y pensar de los personajes principales. Mario y Neruda.

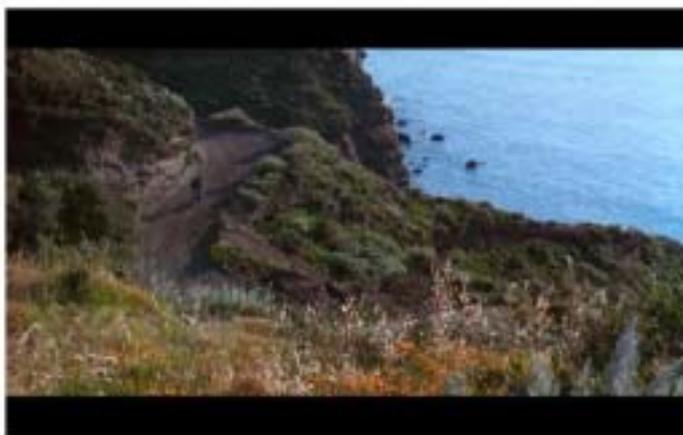
Desde la primera escena el mar aparece en calma, es de madrugada, los pescadores desembarca, la cámara juega con la imagen en picada y el mar en color sepia transmite la misma idea, parece que el mar está picado, se levanta en pequeñas puntas, en contraste con la pausa de los oficios del pueblo, lo cotidiano.

Mario Ruoppolo se acerca a la ventan, pareciera que reflexiona, y luego su mirada se traslada a lo alto para bajar hacia la actividad de los pescadores. En sucesivas tomas no mira el mar sólo cruza sus manos en la nuca porque reflexiona, mas no puede expresar con certeza lo que siente, sobretodo cuando le surge el deseo de escribir.

No capta la inspiración que le ha pedido el poeta obtener del mar. Mario evade al mar o baja la cabeza, no lo mira. Figurativamente Neruda y el mar son la conciencia, la plenitud, mientras que Ruoppolo es la incertidumbre.



La metáfora que se observa a través del ambiente es tanto física como psicológica, para ello emplea el *dolly* al hacer tomas en horizontal o vertical, sobretodo cuando Mario baja o sube la colina para llevarle la correspondencia al poeta, advertimos que el hombre no mira el mar, sino que parece pasar de largo por él.



Al subir la colina Ruoppolo, el mar se mantiene del lado derecho o izquierdo y apenas logra verse en un corte transversal de la imagen; también se ve a lo lejos sobre su cabeza y gorra de cartero. Cuando entrega la correspondencia a lo lejos se ve por encima una breve visión del mar porque la estorban las ramas y los árboles.

Una siguiente escena es una toma en picada cuando él sube la colina y se abre la escena del paisaje en el cual distinguimos cielo, mar y tierra, escena recurrente de manera posterior, en conjunción con la música del filme.

La tercera entrega de correspondencia a Neruda es semejante a las anteriores, a cuadro Neruda se observa sentado leyendo, o escribiendo, luego camina dentro y fuera de la casa, mientras el cartero lo sigue cuestionando sobre la poesía o la metáfora.

Despectivamente Mario se refiere al lugar cuando dice que “aquí no hay más que mar “, o duda cuando Neruda le dice que la región es hermosa; al finalizar, cuando le graba a Neruda los sonidos del lugar, enumera las olas pequeñas y las olas grandes más no el mar. Se comprueba con su aversión al oficio de pescador cuando argumenta que cada que se sube a la barca le viene una alergia.

Las pocas veces que mira el mar es cuando camina por la orilla de la playa buscando crear metáforas, y se advierte que mira rápidamente porque baja la cabeza cuando está con Neruda y éste le presenta el mar; después, al haber conocido a Beatriz y salir con el poeta hacia el hostel; por último cuando se condeue de que el poeta no esté una vez que concluyeron las elecciones y se va al lugar en donde estuvo con él.

Pablo Neruda

Neruda representa o tiene un paralelismo con el mar. Cada vez que aparece en escena la toma suele ser abierta y hacia el océano.

En la tercera entrega de correspondencia Mario Ruoppolo llega a ver a Neruda, la toma se abre a 180 grados mientras la cámara se desplaza en un *dolly* paralelo cuando sigue al poeta que entra y sale de una habitación (situación recurrente en otras tres escenas, repetitivas).

Neruda se dirige al balcón y se sienta, Neruda tiene en esta escena el mar a su espalda; está la breve perspectiva más abierta y a cuadro se enmarca con la montaña y los arbustos en la parte baja y lateral, entonces relajado conversa con Mario.

Mientras Neruda le explica a Mario qué es la poesía, la cámara corta de un personaje a otro (campo / contracampo) contrastando la iluminación tenue en clave baja para Mario junto a la ventana que le queda de espaldas, el poeta se vislumbra lleno de vida, y a su espalda tiene el mar iluminado en clave alta. Los sustituyentes son ambientales, en este caso sustituyen los mundos distintos a los que pertenecen cada uno de los personajes, a Mario lo encalla su pueblo y su idiosincrasia, y a Neruda se le abre siempre el mar, como hombre de mundo. Por tanto es una metáfora ambiental, incluso al combinarse con los colores del vestuario de cada uno.



Otra toma en la que Neruda puede ser comparado paralelamente con el mar es cuando Mario lo alcanza a la orilla de la playa, las olas parecen alcanzarlo, en primer plano Neruda se voltea y está el mar; en contraste Mario esta de forma lateral al mar, luego de espaldas, cuando Neruda le dice que el lugar es hermoso el cartero lo duda, y le pregunta si le parece, mientras Neruda de nuevo está frente al mar. El poeta le presenta el mar a Mario mediante un poema al ritmo en que lo expresa el personaje:

aquí, en la isla, el mar, se desborda en un instante, dice que si, dice que no, hoy que no...En azul, en espuma al galope, dice que no, porque no. No puede estar tranquilo. Me llamo mar repite, repicando 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”



De nueva cuenta a Mario parece que lo encalla la piedra.



Otra escena en la que Neruda representa el mar es cuando sale de la cabaña un tanto enojado con Mario, toma una maleta (objeto que sustituye y es el antecedente de que se ha de marchar pronto) Neruda ve el mar, Mario sólo sale para discutir con el poeta.



Para ir con Mario al hostel ambos bajan la colina, es la única vez que Mario ve de lleno el mar, Otra vez el mar en primer plano con la figura del poeta, hay una panorámica de izquierda a derecha, que se abre y pareciera que en compañía de Neruda Mario tiene permiso de ver al mar.



Otra referencia entre Neruda y el mar es la toma después del abrazo de despedida entre él y Mario, se funde la situación para trasladarse al mar, y cuando de forma nostálgica Mario se ubica donde estuvo con Neruda mirando al mar y entonces dice “Ojalá Don Pablo estuviera aquí”.



Mario ve de lleno el mar porque recuerda a Neruda, el realizador emplea la panorámica y con ello la metáfora ambiental sustituye con la imagen la nostalgia que siente Mario de que Neruda no esté con él, o quizá sustituye al propio Neruda.

Por tanto, el mar es empleado metafóricamente para sustituir la forma de ser de Neruda, sus estilo de vida la apertura de pensamiento e incluso sus misterios o libertad, es decir su plenitud; por otro lado lo poco que Mario mira el mar y se refiere a él muestra su escaso conocimiento no sólo del lugar al que pertenece, sino de aquello que le rodea y que es poco para su manera de pensar o ser y por ello queda en las imágenes.

3.2 El cielo

La mirada de Mario Ruoppolo se pierde hacia arriba, muchas veces mira al cielo a través de la ventana, la presente descripción tiene que ver con el cielo de día porque es donde la cámara juega con la idea de lo que Mario no acierta a ver, aquello que lo evade de esa realidad y lo lanza a la esperanza. El cielo sustituye entonces la esperanza de Mario primero de cambiar de vida, luego de alcanzar a Beatriz y por último de la lejanía con la que él mismo se pierde de ese sitio. El ascenso a la colina es característico de ello, tal parece que desde que hace la entrega de la primera correspondencia se vuela más hacia arriba a un pedazo de cielo en cada cuadro.

En la toma en la que baja de la colina, el cielo en lo alto sobresale de forma discreta, secuencia que viene después de que Neruda le dice a Mario “que en alguna parte del mundo hay un alma dispuesta a comprender”, entonces Mario eleva los ojos y los baja, al descender la colina un ave cruza por sobre su cabeza.



La metáfora puede ser ideológica pero también cabe dentro de la clasificación de lo ambiental.

Mientras Neruda está en el pueblo Ruopolo se mira en planos hacia el cielo, en la ambientación puede ser la alegría de ir encontrando su importancia dentro de la sociedad a la que pertenece, la sustitución también de ir abriendo su mente, porque es a partir de que conoce al poeta que él elucubra acerca de las cosas.

La posibilidad de la expresión visual también puede hallar su cometido en este tipo de metáfora fílmica sobre todo porque se relaciona con lo narrado. En la escena de la discusión con el poeta mientras Neruda tiene la cabeza inclinada ligeramente más hacia el mar, y está de frente a él, la impertinencia de Mario parece que nos sugiere que se alza más sobre la línea divisoria entre el cielo y el mar, sobre el cielo, de hecho cuando Mario mira, lo hace más sobre la línea del cielo, un tanto por su incapacidad de expresarse con palabras, otro tanto porque vive de la esperanza, más que de la acción. La metáfora posible vuelve a ser ambiental y se combina con la ideológica, las recurrencias de que Mario no mira el mar sino parece esquivarlo, y cuando apenas lo logra se emplea la cámara (subjativa) en picada, el personaje se agacha.

Mario ve hacia el techo constantemente, alza la mirada como si supiese que el cielo le espera, aún sin estar presente en ausencia, sobretodo cuando habla con Neruda después de escuchar la explicación del poeta acerca de la reunión de los amigos en honor de su cumpleaños. Tal vez el cielo sustituya la incomprensión de no saber exactamente de lo que le habla Neruda pero lo respeta y lo admira, por ello sentado eleva sus ojos, incluso en la hostería cuando ve a Beatriz; es decir, se repite la actitud de Mario en dos escenas distintas, pero asociadas hacia la figura femenina, representación del amor, en el momento en que a cielo abierto lee un poema.

La metáfora siguiente asocia el ambiente con los sucesos, es ambiental, la imagen muestra en un bello fundido a Mario en primer plano también enmarcado por el cielo, y a Beatriz en primer plano sonriendo, ambas bocas se funden en la imagen, y se asocian con lo que Mario le dice: "tú risa es como una rosa", además ésta secuencia viene de un *flash back* del momento en que Beatriz le narra a la tía Rosa lo que le dijo Mario cuando la encontró en la playa.



La sobrina narra el encuentro con Mario, luego puede verse al mismo personaje con expresión facial inocente en un *close up* en primerísimo plano, enmarcado por el cielo; cuando a su vez logra pronunciar metáforas copiadas de los versos de Neruda. Nuevamente el cielo sustituye la aspiración de Mario por el amor de Beatriz.

El rostro del protagonista parece de iluminado, puesto que es el hombre rudo sensibilizado por el amor. Aquél que de no saber hablar, ahora pronuncia.

En la siguiente escena, con el libro entre las manos y enmarcado por un cielo claro, el cual contrasta con los arbustos que están fuera de foco (objetos más cercanos a él), el pueblerino de no comprender, ahora, entiende. La cámara juega ligeramente, se mueve en *contrapicada* para regresar de nuevo al *close up*; el cielo enmarca la lectura de Mario, y hace un acercamiento a las líneas de expresión del rostro de Ruoppolo, es una metáfora ambiental.

En una secuencia posterior, mediante una *angulación* aparece el cielo por entre la puerta, de nuevo ocurre un acercamiento a Mario mientras pronuncia un adjetivo que el poeta necesita para que definir cómo son las redes de pescar, y él le responde que tristes.

Luego Neruda y Matilde bailan, y en torno a sus cabezas gira el cielo, la toma es en *contrapicada* la escena se repite dos veces, mientras Mario los recuerda, cuando ya se han ido.

Mario Ruoppolo mira hacia arriba al candidato y observa la transacción comercial, también extiende su mirada por encima del nivel de los objetos, tal vez porque ha pronunciado una razón más alta que la de un simple pescador (habla sobre el precio justo en la venta del producto) y refuta la decisión del comprador con argumentos, pero nadie le comprende.

De tal suerte que lo que sustituye en varios momentos el cielo, suele ser el anhelo, la esperanza e incluso los sueños, asimismo la evasión de la realidad, e incluso se anticipa a su ausencia física.



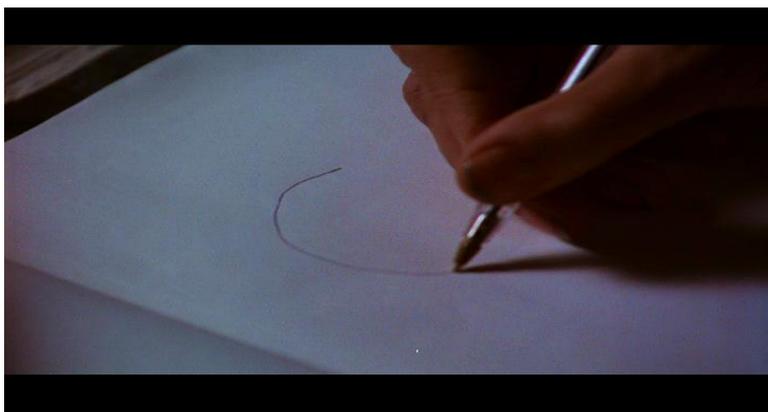
3.3. La luna

La luna en *El cartero* es emblemática, en ocasiones va a aparecer demasiado iluminada y grande para ser real, o brilla a lo lejos y apenas se alcanza a ver como un punto a través de la ventana de la habitación de Mario o como un gran espejo; también se le puede confundir con la luz del quinqué, o el brillo de la cama; baña la bahía con su luz cuando llegan los pescadores, como en ausencia. De hecho el realizador la crea artificial y la imagen hace el sustituto del amor que anhela alcanzar Mario y que después alcanza.



La luna aparece una vez que Mario Ruoppolo está enamorado de Beatriz, después de haberse enojado con Neruda por el incidente de la pelota y del poema que le pedía para Beatriz; también cuando Neruda le da la libreta en donde habrá de escribir sus metáforas.

La vemos en el momento de reflexión en la ventana de la habitación de Mario Ruoppolo, esplendorosa, clara, redonda y blanca como objeto de contemplación, como sustituto de la idea de la inspiración y del amor, mismo que Mario asocia a la pelotita que sostiene en su mano, y que suele ser una idea de intercambio entre la representación de Beatriz e incluso hace una línea perpendicular hacia la luna con la pelotita entre sus dedos.



La luna entonces es la metáfora en presencia cuando la pelotita se asemeja a la luna, sustituye el objeto como se dijo antes, al ser amado, a la propia Beatriz, al anhelo de alcanzarla, en el entendido de que Mario no es capaz de decirle nada a Beatriz, y por ello se conforma con la contemplación del objeto celeste.

Luego en una escena sucesiva pronunciará las siguientes versos, se subraya lo alusivo a la luna.

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 enorme 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.³²

La luna aparece metafóricamente también en el círculo que Mario dibuja en la libreta que le obsequió Neruda, a falta de

³² Mario Ruoppolo emplea el poema que Neruda le escribiera a Matilde para poder conquistar a Beatriz, en una escena siguiente cuando alcanza a la joven en la playa.

expresión verbal ese círculo es el sustituto tanto de la luna como de Beatriz.

Se encuentra otro referente a la luna en la escena en que el alguacil entra al hostel y bebe vino en compañía de la tía de Beatriz, el hombre hace el comentario de lo bella que se ha puesto la joven, la tía refiere que es difícil mantenerla en su lugar; y el alguacil dice que los jóvenes de ahora lo tienen todo pero desean la luna.

3.4 La colina

El ascenso hacia la casita que habitará y en la que vivirá su exilio Neruda, lleva al pináculo de la colina. Mario con su bolsa de cartas sube en su bicicleta, se le ve ascender la colina, es característico el mar a su derecha porque la toma es transversal, el cielo y otras colinas aledañas frente a él.

La colina sustituye en este caso a todos los trabajos, la cuesta arriba que Mario deberá enfrentar para superarse, y al describir la poesía es la dificultad para convertirse en poeta.

Neruda le explica que es más original ser cartero, pero Ruoppolo se queda con la idea de querer ascender e indiscutiblemente sí cambia su pensamiento y su manera de ser gracias a la influencia del poeta, sin embargo, no es suficiente para sacarlo de la ignorancia o de la simpleza de su inocencia, que —comentario aparte— merece, esa candidez del cartero y el valor emotivo de la obra.

Todo el tiempo Mario mira hacia arriba, desde el inicio del filme Mario Ruoppolo sube la colina para ir al cine, la estampa del encuadre es maravillosa, parece una imagen pictórica con lo necesario: el ciclista, el cielo, las nubes, los colores.

La subida a la cabaña es referida incluso con un movimiento de cámara transversal al fundido de la iglesia con Neruda de rodillas, y la toma de la firma como testigo, asimismo los contrayentes. Nótese las colinas en posición de ascenso.



Otra escena que refiere la colina se da cuando Neruda ya se ha ido, va a recoger las cosas que dejará Neruda, y hay una similitud en la calle transversal del poblado, cuando sube el automóvil del candidato y Mario desciende en la bicicleta. La posición del cuadro es semejante a la bajada que hacia Mario de la colina una vez que entregaba la correspondencia. Lo metafórico es que después de los trabajos que tuvo que sortear, ahora viene el descenso, incluso en la decepción con la toma de posesión del candidato.



3.5. La ventana

Desde la primera toma Mario Ruoppolo se encuentra recostado en la cama de una pequeña habitación acariciando una tarjeta postal con la yema de los dedos pulgares, hay un *dolly in* a un primer plano la cámara se cierra y se desplaza primero hacia las manos de él, y luego a un *medium close up* hacia su rostro luego viene un corte a otra escena. Cuando él se dirige a la ventana, desde la cual parece mirar la playa, hay un nuevo desplazamiento de cámara en *dolly in* hacia una barca a la orilla de la playa de la cuál descienden unos pescadores, entre ellos el padre del protagonista.

La ventana se presenta en *El cartero* desde un inicio, Mario Ruoppolo observa desde la ventana la llegada de los pescadores, al recargarse en el pretil la actitud siempre es de reflexión, y ello se va a repetir en otras escenas.

Existe una asociación sutil entre la ventana y la pantalla del cinema, porque a través de ellas Mario ve el mundo. Ese otro mundo que no es solamente el del entorno, sino el de más allá, el que aún Mario Ruoppolo no alcanza a identificar que desea.

Luego, cuando ya tiene más en qué pensar se percibe a Mario con un bolígrafo en la mano en actitud de confusión sin acertar una sola palabra, alza su cara al cielo, la baja a las olas del mar y entrelaza sus manos alrededor de la nuca. La ventana es el escape, la cárcel y la posibilidad: El escape porque se abre a mirar el mar, el cielo, la luna; la cárcel porque lo sostiene en su pequeña habitación y le muestra quién es; y la posibilidad porque es el rincón de pensar.

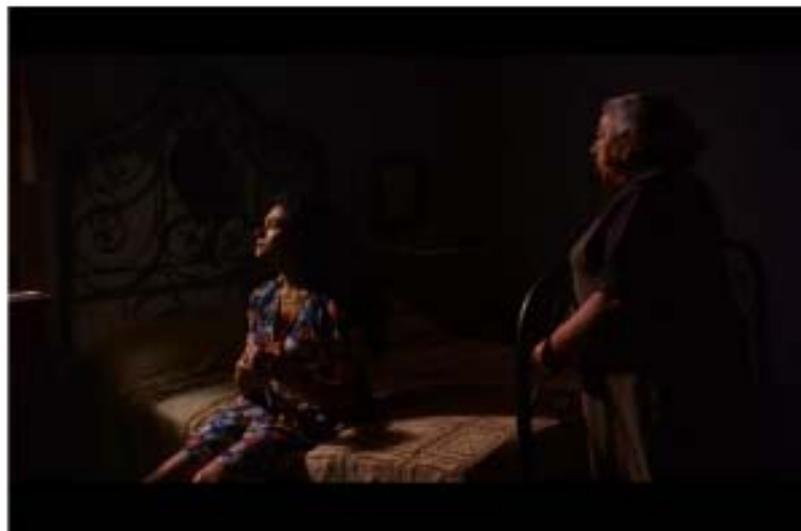
Más adelante aparece Beatriz en el hostel y la pequeña ventana a espaldas de Ruoppolo se ve iluminada, la figura de la ventana entre los dos. Cuando juegan con la pelotita es importante por que incluso cuando Beatriz después de tratar de seducirlo sutilmente se dirige al mostrador y la ventana parece quedar a espaldas de Mario.



Mario corre a decirle a Don Pablo que se ha enamorado de la joven que se encuentra en el hostel, y toca fuertemente la ventana de la casa que habita Neruda; y con toda su inocencia en el *encuadre* vemos el *close up* hacia Mario que retrocede en la memoria-un *flash back*- al momento en que ve a Beatriz, quién retorna a salir en la escena junto a la ventana iluminada.

La posible metáfora que se sugiere es la del hallazgo de ese mundo de sensación que descubre Mario.

En la siguiente escena Mario desde la ventana a medio abrir de su cuarto se recarga y observa a los pescadores, se cruza de brazos, se recarga e inclina en el pretil, toma un cuadernillo, e inmediatamente pasa de una temporalidad a otra, es de noche y mira lo redondo de la luna tan blanca, y sólo acierta a dibujar un círculo.



Paralelamente coinciden las imágenes de la ventana entre Mario y Beatriz, lo metafórico sería en cada caso es que el objeto ventana sustituye la ilusión que el uno tiene por el otro, y reduce la distancia que los separa.

En el siguiente encuentro con Beatriz ella va entrando al hostel desde la playa, y en el encuadre Mario en *close up* también aparece desde una ventana porque la toma es en *medium close*, la mira y ella va entrando al hostel, Mario queda en posición de verla a la medida exacta de una ventana la cual, en lugar de cortina de tela, tiene una cortinilla de cuentas; entonces Mario le dice aquella metáfora de: “Beatriz, tu sonrisa se esparce como una mariposa”., misma que anotó en su mano.

En el hostel Neruda firma el cuaderno que le ha regalado a Mario y en la toma Beatriz esta a espaldas de la ventana. De nueva cuenta el objeto aparece como sustituto de la ilusión que se va generando entre los dos.



Sentada en la cama, Beatriz se acuerda de Mario cuando le dice metáforas en la playa, es iluminada por la luz que entra por la ventana mientras se hace el juego del *flash back* al recuerdo de aquel momento.

En el convite de la boda por la ventana entra una tenue luz que extiende su iluminación discreta, pero que hace un trío en una pareja de ancianos que se coquetean; luego del discurso de Neruda, el acordeón enmarca la danza de Beatriz con Neruda.

En la escena en que Neruda se despide de Mario, éste último queda a espaldas de la ventana, no sólo en el abrazo de ambos, sino al momento en que hace un *dolly* la cámara.

Una vez que Neruda se ha retirado, la ventana del hostel parece tener barrotes. La luz de la ventana cae sobre Beatriz cuando le anuncia a Mario que esta embarazada, mientras él pronuncia palabras de nostalgia.

De la ventana sale y entra la inspiración, lo metafórico suele ser la sustitución que hace el objeto ventana al contener a Mario y a sus pensamientos o a sus anhelos. Nótese como en la siguiente escena se ve la ventana a espaldas de Mario mientras se despide de Neruda.

También la ventana ha de alumbrar a Beatriz como imagen del enamoramiento que surge por Mario.



En particular se muestra la secuencia que en la que Beatriz se ha escapado por la escalera externa a buscar a Mario; hay dos puertas y focos **redondos**, la cámara la sigue en su descenso; luego la tía –Rosa– apaga la luz eléctrica que curiosamente contiene un foco en una pantalla redonda, y que está junto a la ventana; posible metáfora ambiental que sustituye la ventana de Ruoppolo y la referencia a la luna.



3.6 El pueblo y las personas

...El pueblo es gris y triste. Si estoy ausente pienso
Que la ausencia parece que lo acercara a mí.
Regreso, y hasta el cielo tiene un bostezo inmenso.
Y crece en mi alma un odio, como el de antes, intenso.
(El pueblo) Pablo Neruda.³³

El pueblo es Cala di Sotto, un pueblo pequeño que se incrusta en los peñascos, a la orilla de la playa, y para salir de ahí se requiere ascender o dar vuelta a la colina para ir al otro poblado.

Los caminos se bifurcan al salir del cinematógrafo, por un lado está el cinema, y por otro la oficina postal, metáfora ideológica que se clasifica en el ambiente. Ruoppolo está entre esos dos caminos, la ventana del anhelo –el cine-- y la que le permite cambiar de actividad y desde luego hasta de forma de pensar.

Asimismo los andadores que apenas se distinguen; y propiamente la disposición de las calles empinadas, las casas del peñasco son color arena y mayoritariamente se ven tonalidades a media luz. Mario Ruoppolo la mayoría de las veces se desplaza hacia arriba, hacia el pueblo, por los andadores sube escaleras hacia la oficina de correos, o hacia la colina sobretodo durante el tiempo de permanencia de Neruda.

Mario camina en forma paralela a la orilla del mar, tratando de alcanzar a Neruda, y la referencia es por la escasez de agua en el pueblo a pesar de estar rodeados de agua.

³³ Pablo NERUDA. *Todo el amor de Neruda*, p. 32.

Los interiores de las oficinas de correos suelen ser oscuros, apenas iluminados por la entrada de luz natural o luz eléctrica de un foco, e incluso puede hablarse que los interiores se oscurecen más, después de la partida de Neruda.

La oficina de correos tiende a ser de un rosado intenso o tal vez terracota, los colores suelen ser simbólicos, la casa que habita Neruda aunque de color arena tiene en su terraza este mismo color terracota pero a discreción. Un tanto porque el rosa puede ser un color más de la sensación, amorosa y de la vida resuelta u organizada.

Mario se emplea en la cocina como ayudante, porque han venido unos mineros para explotar los peñascos y procurar hacer túneles para el suministro del agua, promesa que otorgara el candidato antes de ser electo, mas se queda inconcluso el proyecto, y con ello el hostel pierde a los clientes, trabajadores a los que se les daba los dos tiempos de comida. La actividad principal del pueblo es la pesca.

La gente en su mayoría son pescadores, sus ropas son de colores serios, en café, gris principalmente y color hueso, en contraste con la ropa de Neruda que es en colores claros, desde los verdes, beige o blanco, incluso en el suéter azul cielo o la boina también de color beige, y mientras que Neruda emplea telas frescas como el algodón, los pescadores parecen vestir con boinas oscuras, abrigos, pañoletas, sacos de telas pesadas o el mismo Mario que usa tela de gabardina.

La expresión enjuta y seca de los habitantes, da entender que el poblado mayoritariamente es de gente mayor, la cual guarda las tradiciones; pocos niños, los necesarios a veces uno que otro fuera del hostel, en le convite de la boda, y en la procesión.

El padre de Ruoppolo es de pocas palabras y movimiento lerdo, extremadamente simple, lo cual está expresado en que aparece siempre solo cubriendo su necesidad más elemental: comer.

Las señoras como la tía de Beatriz de carácter recio y mandón, persignada pero decidida y resuelta a las soluciones prácticas, tiene en su hablar la verdad de la experiencia.

El candidato suele ser un personaje cuyo rostro no expresa absolutamente nada, la misma actitud firme y segura muestra la consistencia del cacicazgo al cual representa, y con ello , reafirma el hecho velado de que las cosas en el lugar no habrán de cambiar, por más que alguien –Mario-- transforme su manera de pensar; metáfora en elipsis.

El párroco del lugar, aunque su inferencia es poca, con la mirada parece confirmar el hecho de la estabilidad de los hechos.

Matilde es un personaje de marco, aparece y desaparece, habla poco y mira, y gesticula con donaire, todo lo dice con su expresión facial, sustituye también la expresión verbal la mayor parte de las ocasiones.

Beatriz, de actitud serena y seño adusto emplea más el lenguaje corporal y facial que el verbal, situación propicia para la seducción e incluso respecto a la resignación de la mujer joven de pueblo, que no aspira a más de lo que tiene.

La sonrisa de Beatriz puebla los anhelos de Mario, y la referencia al objeto del deseo, que se reemplaza con la mirada mediante la cual ella expresa cuidadosamente, y así ocurre el enamoramiento de ambos, aquí se sugiere solamente y sustituye la expresión verbal, Beatriz le dice a la tía solamente cuando le pregunta ¿qué te dijo?, al final del primer encuentro, y ella responde con simpleza:” metáforas”. Rosa advierte que “jamás le había escuchado palabra tan rara”.

Es peculiar el hecho de que Beatriz pueda ser la versión femenina y complementaria del padre de Mario, callada pero racional, cuando tiene que serlo, respecto a su contexto, asimismo, oportuna en sus comentarios. El pueblo, las paredes del hostel y su habitación son su reflejo; lo mismo que la habitación de Mario o la procesión de la Virgen Dolorosa, callada, cabizbaja como las personas del pueblo.

Giorgio es el encargado de la oficina postal, se asume como comunista, en su trabajo es meticuloso, y muestra de ello es que realiza un álbum de recortes de periódico pertenecientes a las noticias publicadas de Neruda. Asimismo, se encarga de apoyar a Mario en el asunto de grabar los sonidos de la isla.

Con Giorgio hay una escena particularmente simbólica, se le ve vestido de ángel mensajero en la procesión, baja la calle empinada corriendo y luce sus alas blancas, en cuyo momento trae en las manos la misiva que llegó de Chile (después de un año de la partida de Neruda), la cual entrega a Mario; y juntos la leen en compañía de Beatriz y de la tía de ésta. Lo metafórico está en que justo es quien lleva la misiva como si fuese realmente ángel mensajero. Sustituye la imagen, la idea de la buena nueva.



La actitud de Giorgio es de consuelo o conmiseración, de compañía con el amigo, pues Mario ha desempeñado el papel de penitente con el rostro tapado y la túnica blanca, al cargar el pedestal de la virgen en el evento religioso.



Una vez leída la carta, Mario parece flagelarse con las palabras, a manera de justificar porque dicho documento, es sólo una petición fría y directa de los objetos dejados hace un año antes por Neruda y ahora habrá que regresarlos a Chile, en tanto que la misiva llega sin un saludo o frase de emotividad puesto que no fue escrita por Pablo Neruda, sino por el secretario del poeta.

Aquí, el juego poético se enlaza con las ideas; previamente se han visto y oído cantar a los niños vestidos de angelitos, la virgen a cuadro con su actitud doliente y su rostro inclinado también se ha visto en solitario, la parsimonia con la cual Mario abre la carta y la lee es interesante, asimismo el rostro de desilusión que tienen todos da oportunidad a Mario para explicar o justificar el que porqué habría un poeta como Neruda recordarlo cuando él, no es nada, ni nadie.

La escena siguiente confirma lo anterior, cuando se hace un *dolly* de abajo hacia arriba de la imagen de la virgen, sola en el mar, sobre la barca al amanecer y con la misma inclinación de cabeza, da la impresión de una mirada triste.



Lo metafórico de las imágenes en paralelo sería el dolor por haber sido olvidados, Mario por Neruda; la Dolorosa por el pueblo que la había honrado la noche anterior.

La metáfora fílmica es sugerente, Mario no acaba de definirse aunque ahora ya acepta su cotidianidad, sustituye a Mario; el ambiente psicológico que se genera en la conducta de los personajes involucrados. Beatriz y la tía son al mismo tiempo jueces y testigos.

El padre de Ruoppolo suele ser el hombre sencillo, el pescador viudo, que transmite al hijo esa parte acérrima de cotidianidad: "consíguete un trabajo o vete a China o a Japón, ya no eres un hombre tan joven...", le dice a Mario, a manera de consejo, y mas tarde durante el convite de la boda, agradece ver a su hijo convertido en un hombre casado y con trabajo, además de advertirles a los comensales de forma sensible que quedo viudo con un hijo pequeño, y que su madre no llegó a conocerlo, relación sencilla entre lo que le sucederá al propio hijo; puesto que Mario muere antes de ver nacer a Pablito , su único vástago.

Neruda es transparente y jovial, se presenta como el claro maestro que en su vida real fue, de pensamiento ágil y resolutivo a la vez de maduro y paciente.

Pablo Neruda da idea de plenitud y orden, el mar lo enmarca lo representa y lo sustituye, es uno con él, y por ello lo otorga a manera de regalo, el mar es captado por Mario a través de Neruda. Por tanto tiene que ver con el ambiente psicológico que en torno a él se genera en la vida de Mario Ruoppolo, el poeta es un inspirador, un maestro, una figura admirada a la vez es un hombre respetado, y mejor aún como amigo.

El hombre grande, robusto pero ágil que explica con el pausado movimiento de sus manos, y cuya expresión de faz no parece cambiar, aún cuando se molesta, a Neruda lo identifican sus ojos una mirada inmediata pero receptiva de todo cuanto existe en el entorno, excepto en la dispensa del olvido que hace de los habitantes de esa isla, por estar en extremo ocupado.

El poder de la expresión verbal está en Don Pablo Neruda en contraste con esta sabiduría intelectual, esta la sabiduría popular de Mario: "El mundo es una metáfora de otra cosa", "la poesía no es de quien la escribe sino de quien la necesita".

Neruda regresa y se entera del fallecimiento de Mario en un mitin comunista, se queda solo en la playa con sus pensamientos, la cámara se aleja, y la idea es la de ver al gran hombre empequeñecido un tanto por una tristeza y otro tanto por la responsabilidad de no haber tenido tiempo para ocuparse de aquella cotidianidad sutil, que dejó atrás.

La cámara se aleja y deja ver más altas las montañas, y al mar y las olas que acompañan esa expresión reflexiva, se intercalan las escenas del mitin, la cámara se aproxima al rostro de Neruda en un *close up*, mientras concluye con el poema en forma visual de:

Y fue a esa edad que la poesía
vino a mi búsqueda
no sé de dónde
no sé de dónde vino
del invierno o de un río
no sé como ni cuando
no, no hubo voces
no hubo palabras, ni silencio
pero en una calle fui extraído
de los brazos de la noche
abruptamente de entre los demás
o regresando solo
allí estaba yo, sin rostro
y me conmovió.

Pablo Neruda



Mario Ruoppolo es un hombre cauto, de mirada inocente, aspira a desempeñarse como un “otro”, en la dicotomía de decidir cuál será su vida: no quiere ser pescador, de pronto anhela ser poeta y también comunista, del verdadero poeta aprende a ser más luchador y comprometido socialmente; es decir, que la influencia de Neruda, le otorga razón de rol y oportunidad de hacerse notar en su comunidad. Acierta a expresar su pensamiento en dos momentos importantes, cuando le dice al ayudante del candidato que debe pagar el precio justo de las almejas, o en el momento en que le responde al mismo candidato que todos sabían que en cuanto lo eligieran, él no iba a cumplir ninguna de sus promesas.

Logra conmover al propio poeta con sus razones, de lo simple a lo concreto. La piedra de la cual hace mención Neruda en el poema que le pronuncia en la playa, pareciera que podría ser él. El gran peñasco que se ve a lo lejos cuando él prueba a caminar por la



orilla de la playa, hace una visión con él, lo deja pasar.



“Extraño es como me sentí cuando pronunciaba la poesía”, como una barca que se balanceaba entre sus palabras”,...que el mundo entero, con el mar, con el cielo con la lluvia, con las nubes...etcétera, es una metáfora de otra cosa”; o “es culpa suya que me haya enseñado que la lengua no sólo sirve para pegar timbres”

El poeta se pone de espaldas y hay mar, se introduce en el mar; y en el cuadro hay mar.

Mario ha pronunciado una enumeración, la cual comienza por el mar, y mueve sus manos como minimizando de hecho Neruda le sugiere que diga etcétera. Mario se queda observando y a su espalda sólo está la playa. La metáfora posible es la que sustituye a las emociones por medio de las palabras que Mario acertó vagamente a decir y haya pronunciado así su primera metáfora.

La transformación de Mario es sencilla: de ser un soñador a actuar en la comunidad que vive; es decir, a adaptarse a su medio de forma consciente, pero tal vez la gran metáfora de su existencia es que no alcanzaría ni la conciencia ni su existencia para llegar a ser poeta.

Para lo que le alcanza la vida es para amar a lo que pertenece, y enumerar porque es quizás lo que primero aprendemos a hacer, antes de explicar o describir con palabras, las maravillas de su isla; los elementos visuales sustituyen lo que con palabras no pudo definir de su entorno cuando Neruda se lo pidió. Y en el orden del ritmo fílmico las imágenes de dan primero y después la enumeración de Mario:

Número 1, olas pequeñas,
número 2, olas grandes,
número 3 viento del acantilado,
número 4 , viento de los arbustos,
5 redes tristes de mi padre,
número 6 campanas de la Dolorosa, con el padre,
número 7, bello, no me había dado cuenta cuánto, noche
estrellada de la isla,
número 8, latidos de Pablito.

Además esta enumeración la graba en el reproductor de Neruda, el cual está sobre el carrito de su futuro hijo; objeto que sustituye al próximo alumbramiento y a la ausencia del padre.



Ruoppolo va estrechando un lazo de confianza en el poeta, que aunque parece que cae en la desilusión a partir del olvido de Neruda, se queda sin el horizonte del mar y sigue perenne hasta en el momento de su muerte. En la secuencia del mitin (en blanco y negro a manera de documental) la hoja del poema escrito por Mario, inspirado en Neruda (*Oda a Neruda*), cae por el suelo, sustituyendo así dramáticamente la muerte del joven y sus sueños. Es una metáfora en elipsis, porque el espectador nunca ve ese preciso momento, sólo lo descubre cuando el poeta regresa a visitar la región años más tarde.



3.7 La pelota

Como antecedente de la pelota podría estar la luna, inspiradora, redonda y blanca, en ausencia materializada en la pelotita del futbolito.

Mario conoce a Beatriz, en el hostel, ella juega con la pelotita en la mesa de fútbol; coloca dicho objeto en su boca, se agacha para recoger la pelotita y muestra la comisura de sus senos como señal de seducción. Metafóricamente la pelotita sustituye la idea del beso, el cual no se da hasta una secuencia posterior, después de que ella ha deslizado desde sus senos a la boca dicho objeto. Siendo empleado como en un código repetitivo.



1 (en el hostel)



2 (en la oficina de correos)



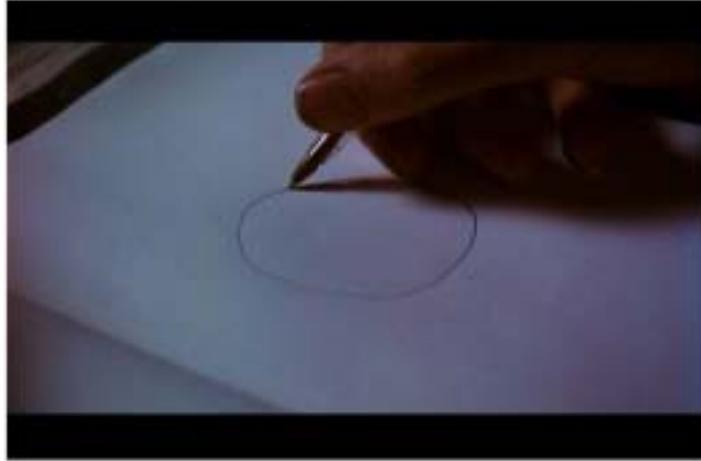
3 (en la oficina de correos)

Mas adelante, Mario lleva consigo la pelotita y le dice a Neruda que le escriba un poema para Beatriz. El poeta se molesta porque claramente le dice que debe conocer el objeto de su inspiración, en tanto que Ruoppolo, inconsciente al respecto, le dice que tocando la pelotita, ya que Beatriz la tenía en su boca, podrá conocerla...; aquí existe un juego entre lo que ignora por completo Mario pero que siente, y lo que razona Neruda con él y éste último no comprende.



Mario en el pretil de su ventana observa la luna, directa, blanca y redonda; trata de inspirarse para escribir y sólo acierta a hacer, después de comparar la pelotita con la luna un círculo en su cuaderno. Metáfora en presencia de la luna, pero también sinécdoque, pues es la parte –los senos-- por el todo –la amada la sustitución de un beso, del deseo o de la amada por el objeto.





Al inclinarse Beatriz muestra la comisura de sus senos, su tía le quita del pecho un poema que le ha dado Mario a Beatriz: *Desnuda*.



En sustitución de dicho poema la tía hace leer al padre de la comunidad la nota que Beatriz traía en el seno, y luego marcha enfurecida a contarle a Neruda que su sobrina es exactamente como el poema la describe, haciendo además de tocarse los senos; esto le indica a ella –a Rosa-- que la ha tenido entre sus manos. Neruda le reclama a Mario, haberle dado el poema a Beatriz que le escribió a Matilde. Y de nueva cuenta la idea de la redondez se asocia con la pelota, con el poema y son sustituidos por la imagen de los senos de Beatriz; asimismo la pelotita. Metáfora fílmica del objeto.

La secuencia en que Beatriz regresa al hostel y la ventana abierta le proporciona una luz brillante a la joven quien cuenta su tía Rosa cómo es que Mario le dijo metáforas en un *flash back*, mientras se escucha la voz de Ruoppolo leyendo: "desnuda eres tan simple como una de tus manos, lisa, terrestre, mínima, **redonda**, transparente, tienes **líneas de luna**..."

Se asocia la idea de redondez, de líneas de luna, y nos remite a la pelota que en este caso está en ausencia. El código es repetitivo, pues a cuando Mario le cuenta a Neruda del momento en que conoció a Beatriz, se emplea también un *flash back*.

La pelotita anticipa metafóricamente entonces lo que vendrá después. Beatriz juega al futbolito con los trabajadores que comen en el hostel; mientras Mario trabaja en la cocina y frente a él hay una serie de jitomates redondos y rojos, pero Mario no le da importancia al asunto. Luego vemos a Beatriz en una secuencia siguiente embarazada, redonda, sobretodo cuando Mario graba los latidos de Pablito. Por último Pablito corre detrás de la pelotita, metáfora ideológica que sustituye el símbolo de la unión entre su padre y su madre. El símbolo de la seducción, del deseo, del amor, la unión y por último del hijo.





3.8 Las manos de Ruoppolo

Hemos dejado por último las manos de Mario Ruoppolo porque consideramos que son lo suficientemente metafóricas, sobretodo por la forma en la que se va dando el relato fílmico.

Respecto a las manos Einsenstein menciona lo siguiente: "...Y no sólo el montaje...Me gustaría ver la actividad expresiva de la mano de un hombre, libre de las más mínimas partes de su *toilette*, lejos de estos agregados de apoyo."³⁴

Es tradicional que los italianos empleen las manos para expresarse, es decir, hacen muchos ademanes al hablar, en ello no habría nada nuevo; sin embargo, el personaje de Mario no sólo emplea tradicionalmente las manos al hablar, sino que son un apoyo importante ante su incapacidad verbal; todo el tiempo parece complementar cada frase que pronuncia con las manos, sobretodo antes de poder referir ideas propias de corrido.

³⁴ Sergei EINSENSTEIN. *La forma del cine.*, p. 106.

Características de lo anterior las hay en su propio diálogo, por ejemplo cuando Mario le dice a Giorgio que sabe leer y escribir, sin correr; o más adelante cuando le indica a Neruda que él le ha enseñado que la lengua no sólo sirve para pegar estampillas.



De hecho las manos de Ruoppolo abren la primera toma de la película cuando acaricia una postal que llegó de Estados Unidos, y anhela un día marcharse del lugar (metáfora ideológica); también cuando frente a su padre se frota la nariz y argumenta que tiene gripe porque no tolera la humedad de la barca.



En la escena en que entra por vez primera a la oficina postal la cámara subjetiva baja a las manos de Ruoppolo cuando abre la puerta del lugar, y lo mismo cuando señala al hablar la gorra de cartero, o complementa juntando sus dedos y trasladándolos hacia su boca. La atención se centra en las manos porque la cámara las sigue.

Las manos sustituyen la expresión verbal en todo momento cuando hace una línea imaginaria en vertical, lleva su mano a la boca y a los oídos, y pacta al estrechar su mano con la de Giorgio.

Las palabras se van quedando al aire mientras las manos completan el sentido de lo que debieron ser las expresiones verbales.

El detalle de las manos se observa cuando sorbe la sopa y sostiene firme la cuchara, mientras con la otra continúa haciendo ademanes al hablar. Los movimientos cotidianos se ven en primer plano a *close up*.



Al principio lleva unos guantes de acrílico recortados de los dedos, luego habrá de despojarse de ellos, entonces hará ademanes frente al espejo para pedir el autógrafo a Neruda, o acariciará la libreta un tanto inconforme porque el autógrafo es genérico. La mano comienza por ser desnuda, como lo dijera el poema de Neruda.



Cuando parece decir que va y viene con las manos, pausar los movimientos en torno a la articulación de lo que dice, cruzarse de brazos cuando no tiene nada que decir, porque no ha podido escribir nada o pensar en alguna metáfora.



Jugar con la pelotita que obtuviera de la representación de Beatriz, dibujar el círculo. Sustituye la pelotita a Beatriz y la idea de tenerla en sus manos (metáfora del objeto que representa a la persona).

Tocar el timbre de la bicicleta con gusto, entregar la correspondencia o abrir la carta que Neruda le pide.

Mientras escucha el poema que Neruda le recita en la playa, Mario aprieta con sus manos la gorra de cartero, se emociona y cuando pronuncia sus propias ideas hace ademanes que parecen complementar lo que dice. La ineficacia de su expresión oral la contiene ante Neruda que extiende sus manos al hablar y fluyen en un vaivén al igual que las palabras. La metáfora es ideológica mientras uno habla, el otro calla; pero una vez que la ha interpretado se liberan de nueva cuenta las manos para complementar las expresiones verbales que Mario no alcanza a concluir con palabras.



Se lleva las manos a la cabeza, a la garganta, señala con el pulgar, da cortes al aire en giros con sus manos hacia delante como si esperase que las manos extrajeran las palabras.

Y cuando Neruda le pide que exprese algunas maravillas de su isla, ante el micrófono de la grabadora, no acierta a decir nada, solo gesticula.

En la primera parte de la película todo el tiempo usa sus manos para complementar lo que dice, y en gran medida sus enunciados son breves, entrecorta sus ideas y Neruda en ocasiones suele complementarlas.

Hasta cierto punto es lógico porque el mismo Ruoppolo le dice a Neruda que su padre no habla, porque es un pescador.

Incluso en el momento en que conoce a Beatriz sabe contar las únicas cinco palabras que puede pronunciar, ante la presencia de la joven, luego al pronunciar los versos de Neruda a Beatriz la imagen parece iluminar su entendimiento y su expresión porque deja de emplear las manos.

Neruda le obsequia un cuaderno empastado para que escriba sus metáforas, Mario ha de repasar con sus manos la pasta del mismo en dos ocasiones diferentes.



Se lleva la mano derecha a la mejilla, trata de escribir, une las manos en la nuca como señal de incapacidad.

Todo el tiempo complementa sus mensajes con la derecha, pero cuando habla ilusionado asocia su movimiento a la mano izquierda, y a la mirada de inocencia, metáfora ideológica. La mano izquierda da cuenta de la ilusión del protagonista y complementa la expresión verbal de sus sueños.

Escribe en su mano el nombre de Dante y Neruda le completa Alighieri, también anota los primeros versos que le dice a Beatriz, para recordarlos la mano sigue complementando su expresión verbal.

A la llegada de Beatriz a la oficina de correos se levanta y alisa la ropa. En la boda se arregla el cuello y comienza por emplear menos las manos, cuando Neruda se marcha.

Al reclamarle a Di Cossimo lleva el cuchillo de cocina en la mano derecha, pero ahora es capaz de decir mensajes completos, no cabe duda Ruoppolo se ha transformado, emplea las manos menos.

Mario Ruoppolo incluso cuando comienza a enumerar por medio de la grabación, deja de emplear las manos.

Durante el mitin aplaude, se abre paso por entre la gente, coloca sus manos sobre su pecho, luego las extiende lleva el poema que le dedicara a Neruda, lo suelta, mientras la cámara subjetiva sigue la caída de dicho documento, que marca la sustitución de la muerte de Mario (sinécdoque) la mano es la parte por el todo que es la vida de Ruoppolo.



Hay reflexiones en torno a la caída del poema en esa penúltima escena, la relación que se establece por un lado entre el objeto y el hombre pueden ser apenas imperceptible.

Mario Ruoppolo queda en el aire suelto y cae, lo mismo que su poema, las manos lo soltaron, la metáfora es a la vez plástica y dramática. En consecuencia, la situación es tan simple como la vida del cartero, la cual se pierde en la multitud de un mitin, en el correr de la gente.

Queda el eco de su nombre en el micrófono al que nunca llega, queda en el pensamiento del poeta ese eco del nombre pronunciado, y el hombre grande queda sólo en la playa.

La obra se cierra con la escena del poeta, la expresión del mismo nos traslada a la reflexión ambigua que él pudo tener respecto al hecho, tan cotidiano, de nueva cuenta se juega con la asociación sutil del pensamiento, la expresión del poeta lo dice todo sin decir palabra, sustitución arbitraria del habla la que cierra con la expresión del poema.





La selección del poema final suele tener una especie de ideas inconclusas, de situaciones que se dicen pero no cierran el pensamiento.

Se dice lo fundamental pero se sugiere lo otro, lo que en realidad nos conmueve es todo aquello que no se dijo pero que se sugiere con la imagen del poeta en la playa, la expresión de su rostro y la muerte de Mario; y esa pequeña emoción comprensiva del dolor de pronto para algunos espectadores suele ser la conmovedora a su vez.

Conclusiones

Con el presente estudio concluimos que es importante tener puntos de referencia, respecto a la posibilidad de la metáfora fílmica, por ello se necesita tomar una postura con respecto a la validez de que pueda existir un lenguaje cinematográfico que constituya una especie de sintaxis fílmica.

Como agregado, en cierto tipo de filmes realizados con cierta intención estética, sería más que aceptable pensar en la existencia de un cine poético, que se valga de la imagen, y que emplee todos los recursos necesarios para realizar sustituciones metafóricas, con base en una serie de códigos y referencias estéticas apenas aplicables en: encuadres, secuencias, movimientos de cámara, expresiones sonoras, etcétera.

Sin embargo, no hay una plena aceptación de que ello ocurra en el sentido estricto en que se da en la literatura, cuyo análisis es perfectamente comprobable mediante el análisis literario. Nosotros optamos por aceptar que ocurren procesos metafóricos en el filme a partir de la imagen visual y la belleza plástica que provocan en el espectador emociones.

El cine es relativamente joven respecto a otras artes, y aunque ha evolucionado desde sus orígenes hasta nuestros días; relativamente aún no ha establecido medidas de explicación precisa y universalmente aceptadas, o quizá no sólo tenga una explicación sino varias que se recomponen en cada realización de cada realizador. El genio es infinito y habrá quienes nos sorprendan de forma diferente con una creación fílmica en particular, innovadora.

Es con base en la obra de cada realizador como se puede ir detallando elementos que le son propios, y que suelen repetirse no sólo en un filme sino en varios.

Por otro lado, consideramos de suma importancia en el ámbito literario ampliar los estudios interdisciplinarios, en este caso con el cine, ya que en gran medida el sustento del lenguaje fílmico ha estado en el lenguaje literario, por lo cual la literatura está más que comprometida en generar ayudas para los análisis sucesivos de la posibilidad lingüística y poética en el cine.

Y citamos aquí palabras de Víctor Manuel Granados Garnica, en su tesis sobre el texto fílmico *La fórmula secreta*, “Así pues, aquí no se pretende convencer a todo mundo de que el cine de Rubén Gámez es poético, porque incluso habrá quien se niegue a ver la poesía en otra forma que no sea el poema escrito o hablado, con métrica rima, etc. En cambio, creo que sí se mostró que *La fórmula secreta* y *Tequila* (al igual que otras películas de todos los tiempos) presentan características –formales y expresivas-- que permiten equipararlas a las obras de los poetas desde siempre (sin que ello signifique un juicio de valor); ello a través del análisis basado en la categorías propuestas en el trabajo de Carlos Bousoño, especialmente en las sustituciones, termino que, como se dijo, engloba figuras como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, paradojas, elipsis, etc³⁵

³⁵ Víctor Manuel GRANADOS. Tesis sobre el texto fílmico *La fórmula secreta*. México. UNAM, p.100.

En el ejercicio de análisis de cada uno de los elementos de la composición de *El cartero* hemos revisado, mediante la lectura del contexto y del lenguaje cinematográfico, la posibilidad del fenómeno metafórico, con base en la propia estética y la composición de la cinta.

Comprobamos que *El cartero* es un filme en el cual Michel Radford cuidó cada detalle, primero por el tema y por la adaptación que se hace de la obra de Antonio Skármeta: *Ardiente impaciencia*.

Luego por el interés que se muestra por la figura de Neruda, su obra y la perspectiva fílmica de la influencia que siempre ha sido para otros poetas, además de la referencia sutil que se hace de ser un luchador social, y el gran maestro de otros poetas, inspirador y claro en su expresión, amoroso y entregado a su quehacer.

En cuanto al filme se refiere, las metáforas fílmicas empleadas en la imagen suelen ser en su mayoría ambientales, psicológicas y dramáticas.

Mario Ruoppolo tiene un anhelo que no se llega a cumplir a pesar de los cambios que se generan en él, por la influencia de Neruda. La gran metáfora de su vida es la incapacidad de hablar ¡pero la vence! y tanto más la de escribir.

No podemos referir la cantidad de códigos que mediante el empleo de la cámara y el sonido hace el director, pero sí podemos advertir la belleza plástica de la cinta, desde el guión fílmico hasta el montaje.

La inspiración en su vida –la de Mario-- llega con el poeta Neruda, el cual contribuye en una parte a transformarlo y le da la capacidad de tener anhelos, para mejorar su vida cotidiana. Asimismo, gracias a él Ruoppolo descubre la belleza del entorno.

A la manera en que el gran poeta queda solo en la playa empequeñecido y ensimismado en sus pensamientos (empleo de cámara subjetiva, *dolly* o *zoom*), nuestro trabajo queda en ese estadio de reflexión puesto que existe y existirá un cine que obliga al espectador a no quedar inerte frente a lo que se le presenta, sino a transformarlo mediante el ejercicio intelectual propio.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Arte retórica. Arte poética*. México, Editorial Porrúa, 2005.
- AUMONT, Jaques; et al.: *Estética del cine*, Barcelona-México, Paidós, 1989.
- BETTETINI, Gianfranco: *Cine: lengua y escritura*. México, Fondo de Cultura
Cultura Económica, 1985.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del
fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1962.
- CARDERO, Ana María: *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*.
México, Universidad Nacional Autónoma de México-FES Acatlán, 1994.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*. Barcelona, Paidós, 1989
- CASSETTI, Francesco; et al: *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1994.
- CASETI, Francesco y Federico Di Chio: *Cómo analizar un film*, Editorial
Instrumentos, Paidós, Barcelona, 1994.
- CORONADO, Juan. *Para leer mejor, claves para leer poesía*. México, Limusa, 2004.
- DOMÍNGUEZ Hidalgo, Antonio. *Iniciación a las estructuras literarias*. México, Porrúa,
1987.
- ECO, Humberto: *Cómo se hace una tesis*. México, Gedisa, 1990.
- EPSTAIN, J. *La esencia del cine*. Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1957.
- ESTRADA, José: *Estética*. México, Publicaciones culturales, 1987.
- GRUNDREAU, André: *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996.
- HOMERO. *La Iliada*. México, Concepto, 1988.
- LÓPEZ Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce
Manual para investigaciones literarias. México, UNAM-ACATLÁN,
2000.
- KNAPP, Mark: *La comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno*, Barcelona,
Paidós, 1992.
- LEÓN, Felipe: *Antología rota*. México, Losada, 1998.

- LOTMAN, Yuri: *Estética y semiótica del cine*. México, Gustavo Gilli, 1989.
- LYONS, John: *Lenguaje, significado y contexto*. Barcelona, Paidós, 1989.
- MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1992.
- MARTIN, Marcel: *El lenguaje del cine*. España, Gedisa, 1990.
- METZ, Christian. *El significante imaginario*. España, Paidós, 1995.
- MONTES DE OCA, Francisco. *Teoría y Técnica de la Literatura*. México, Porrúa, 1988.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seis Barral, 1972.
- NEBOT, F. Abad. *El signo literario*. Madrid, Ediciones EDAF., 1977.
- NERUDA, Pablo. *Los versos del capitán*. Buenos Aires- México, Losada, 1997.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. México, Editorial Seis Barral, 1986.
- NERUDA, Pablo. *Todo el amor de Neruda*. México, Editorial Tomo, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Vol. 3. Madrid, Alianza, 1983.
- REYES, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- SABINES, Jaime. *Recuento de poemas*. México, Losada, 2001.
- SERGEI M., Einstein: *El sentido del cine*. 5ª ed., México, Siglo XXI, 1990.
- SKÁRMETA, Antonio. *El cartero de Neruda*. España, editorial de bolsillo, 2004.
- SKLOVSKI, Víctor. *Cine y Lenguaje*. Barcelona, editorial Anagrama, 1971.
- TOSÍ, Virgilio. *El lenguaje de las imágenes en movimiento*. México, Grijalvo, 1996.
- TZVERAN, Todorov: *Poética estructuralista*, editorial Losada, Buenos Aires, 2004.
- YVES-MARIE. André: *Ensayo sobre lo bello*. , traducción de Joseph Monter. Valencia, Guada Impresores, 2003.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, UNAM, México, 2004.

Ficha fílmica

El cartero. Dir. Michael Radford, Producción de Mario & Vittorio Cecchi Gori, con Philippe Noiret, Máximo Troisi, Maria Grazia Cucinotta, guión de Anna Pavignano basado en la obra de *El cartero de Neruda* de Antonio Skármeta, coproducción italiano-francesa, Cecchi Gori Group Tigre Cinematográfica Pentafilm Esterno Mediterráneo Fil Blue Dalia Production, año 2005. Dur. 108 min.

(*Il Postino*)

El Cartero, Dir. Michael Radford. Prod. Mario e Vittorio Cecchi Gori, Guionista, Furio Scarpelli e Guicomo Scarpello, basada en la obra literaria "IL Postino di Neruda" di Antonio Skarmenta. Actores: Philippe Noiret, Máximo Troisi, Maria Grazia, Renato Scarpa, Sergio Sollo, Linda More. Cía Productora Ceci Gori Group Tigre Cin.-ca Pentafilm, año 1994 ,duración 1:40 min.[IL POSTINO] (The Postman)

INTERNET.

- A Parte Rei. Nietzsche

<http://serbal.pntic.mec.es/cmuno11/verdadm.html>

-La metáfora viva, Trotta, Madrid,2001.La obra de Ricoeur

http://www.um.es/sfrm/publicac/pdf_espino1_espino1.pdf

-La hermeneútica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.htm>

-Realidad,representación y metáfora en el cine de Eric Rohmer

<http://www.ucm.es/eprints/4669>

-Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen

<http://www.grupo.us.es/grehcco/ambitos09-10/amar.pdf>