

行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

拉丁美洲現代小說與電影

計畫類別：個別型計畫

計畫編號：NSC91-2411-H-002-040-

執行期間：91年08月01日至92年07月31日

執行單位：國立臺灣大學外國語文學系暨研究所

計畫主持人：張淑英

報告類型：精簡報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中 華 民 國 92年10月13日

EL CARTERO: FICCIÓN, REALIDAD HISTÓRICA E INTERTEXTUALIDAD FÍLMICAⁱ

Luisa Shu-Ying Chang

*Sólo con una ardiente paciencia
conquistaremos la espléndida ciudad
que dará luz, justicia y dignidad
a todos los hombres. Así la poesía no*

habrá cantado en vano.

(El Cartero de Neruda, 112) ⁱⁱ

“Esta es una carta... Una carta que es

simultáneamente un poema”.

(Ariel Dorfman 186) ⁱⁱⁱ

Introducción—re (construcción/destrucción) del texto

Antes de que la galardonada película *El cartero* (1994) ^{iv} se hiciera mundialmente famosa, gracias al nombramiento de la mejor película junto a otras cuatro en el 67 Festival de los Oscar de 1995^v, Antonio Skármeta había dirigido una versión cinematográfica con el título original *Ardiente Paciencia*, rodada en Portugal en 1983, tras el éxito teatral del mismo nombre representado en Alemania, país de su exilio después del golpe de estado de Chile en 1973.^{vi} La película *El cartero* (*Il postino/The postman*), que originalmente se filmó en italiano con subtítulos en inglés y finalmente se presentó en los dos idiomas, era una coproducción italo-francesa. Este tipo de colaboración cinematográfica internacional en las obras literarias de lengua española sigue el paso casi análogo al de la película *Crónica de una muerte anunciada*^{vii}, basada en la obra homónima de Gabriel García Márquez. La película *El cartero*, por una parte, tiene la ventaja de ser una historia amena y literariamente prestigiosa del gran poeta Pablo Neruda y que cuenta por otra parte, con un equipo técnico internacional y una propaganda al estilo de Hollywood que conoce los gustos de consumo del público, logró traspasar la frontera tanto de los géneros literarios como de los geográficos y, en consecuencia, ha podido obtener un éxito comercial y estético a la par.^{viii}

El argumento de *El cartero* expone las relaciones triangulares entre un poeta, un cartero y una tabernera. Con el papel del cartero como eje central de este triángulo, se van hilvanando las relaciones de la amistad y del amor haciendo brotar todos los sentimientos y emociones humanos de lo más recóndito del alma. La personalidad inconfundible y atrayente del poeta, Pablo Neruda, ya tiene su historia hecha y su gloria reconocida, política y literariamente, mientras que el cartero y la tabernera son dos personajes ficticios y de distinta categoría social que la del poeta, cuya sinceridad y sencillez personal se han convertido en imanes de atracción y origen del dramatismo de la película y crean un ambiente conmovedor y entrañable. También ha sido el motivo de Skármeta que finalizó esta novela después de trece años de exilio,^{ix} reduciendo esta obra de 500 páginas hasta la mayor sencillez y esencialidad posible, resaltando lo que no se podía hacer durante la dictadura chilena, que era contar los sucesos cotidianos. Skármeta revela ahora su deseo de interpretarse a sí mismo a través de la escritura como una forma de salvación y catarsis espirituales (Colville 34-35).

La poesía, parte tan sustancial de la vida humana desde el comienzo de la historia y considerada elemento intelectual y metafísico a lo largo de su evolución, ha servido como hilo conductor de la amistad del poeta y el cartero, tanto como de la chispa de amor entre el cartero Mario y la tabernera Beatriz.^x Desde la aparente sencillez de la trama se nos ha proyectado un mundo de fraternidad, pasión, ternura, bondad y amor, convirtiendo temas serios como son la poesía y la política en escenas amenas y conmovedoras.

Nuestros estudios e interés radican principalmente en el arte de la expresión literaria y de la

cinematográfica en dos “textos”: la película de *El cartero* dirigida por el director británico Michael Radford y la novela del escritor chileno Antonio Skármeta, *Ardiente Paciencia*, que se retituló *El cartero de Neruda* después del éxito en el cine. No obstante, a fin de llegar al entendimiento de las obras susodichas, es menester añadir otro texto primordial para enlazar la narración de la novela y del cine, a saber, las memorias de Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*.

El enfoque se centrará, por un lado, en la gran figura del poeta chileno, Pablo Neruda, juntamente con la reconstrucción de la imagen real del “invernáculo de amor” —la Isla Negra— y su entonces amante Matilde Urrutia, inspiradora de Neruda a quien Skármeta dedica su *Ardiente paciencia*; también se estudiarán los elementos poéticos y políticos en lo tocante a la vida del poeta; por otro lado, nos interesa el personaje maravilloso y “ficticiamente real”, el cartero; el estudio de la técnica y el discurso intertextual de la expresión entre el cine y la literatura. Skármeta en su novela ya crea una figura ficticia, el cartero, junto a la vida aparentemente retirada del poeta en su casa “la Chascona” en la Isla Negra; mientras que en el cine se ha creado otra ficción, o mejor dicho, una transgresión textual sobre la ficción novelesca, puesto que la Isla Negra del Océano Pacífico se ha trasladado al Mar Mediterráneo para el rodaje, aprovechando el incidente del corto exilio de Neruda durante el año 1952 en Italia. Resulta que la ficción fílmica ha conseguido convencer al público haciéndole creer que la situación geográfica de la Isla Negra está en Italia en vez de en la costa de Chile, porque el exilio de Neruda en Italia a principios de los años cincuenta fue una peripecia histórica y real. Por añadidura, si se sabe que el personaje del cartero es una pura ficción, ¿qué más da que lo colocasen en Italia o en Chile? No obstante la realidad fehaciente —que la Isla Negra está en Chile—, el público supone que la Isla Negra debe ser de Italia en vez de territorio chileno, e incluso, el cartero ficticio se identifica como un cartero italiano que sirve al poeta durante su estancia en Italia.^{xi} Este punto de confusión geográfica y de identidad personal—recreación fílmica del director de cine— puede ser una curiosidad de estudioso, sobre todo, para los lectores públicos de otros mundos fuera del habla hispana. No pocos se han confundido con la Isla Negra, rastreando la toponimia geográfica de la Isla Negra al hilo de la historia de la película.^{xii}

Como es bien sabido, la novela original *Ardiente Paciencia* de Skármeta en que se basa la película *El cartero* de Michael Radford, estaba relativamente lejos del éxito y prestigio universal que ha disfrutado hoy día en comparación con la que tuvo en la época cuando fue creada diez años atrás.^{xiii} Además, el personaje del cartero no aparece por primera vez en esta novela, sino en otra anterior, *La insurrección* (1982), novela situada en Nicaragua, en la que se cuenta que un cartero leonés Sublime Salinas se negó a llevar la carta mandada por el soldado Agustín Menor bajo el régimen del dictador Anastasio Somoza. Ahora, al volver a aparecer el oficio de cartero en la película, Michael Radford ha elaborado sutilmente los elementos literarios para impregnar de poesía la pantalla, tal como sucede en el ambiente académico de esa película exquisita titulada *El club de los poetas muertos (Dead's poet society)*^{xiv}, ya que los matices literarios suelen ser soslayados por ser más difíciles de elaborar y para suscitar el éxito popular.^{xv} Por lo visto, *El cartero* ha despertado el espíritu literario del espectador y ha reconstruido la imagen “cultura” de la poesía propiamente dicha a través de un paisaje sencillo, sincero y enamorado. La distinta categoría entre el humilde cartero y el gran poeta, tanto intelectual como socialmente, se concilian armónicamente al expresar sus intimidades y trabar esa estrecha amistad. Ahí residen el encanto, la esencia y la idiosincrasia sin condiciones de la naturaleza humana.

Isla Negra, Leyenda Rosa

Como hemos mencionado, el director Michael Radford ha hecho una translación temporal y espacial (el espacio fílmico y el lugar del rodaje) de la novela de Skármeta, de suerte que de este cambio surgen unas discrepancias culturales que han transformado las correlaciones intertextuales entre la novela y el cine. Ante todo, el topónimo “La Isla Negra”, tal como el color del nombre lo implica, como un velo encubierto, a lo largo de las vivencias literarias de Neruda y las vicisitudes de su vida política, ha llegado a ser un misterio, un enigma, tanto es así cuanto más se presenta y se estudia. Matilde Urrutia misma, en un capítulo de sus memorias: “La casa de Isla Negra” (cap. 19) de *Mi vida junto a Pablo Neruda*, describe así la Isla Negra como un lugar mítico para la curiosidad de muchos:

La casa de la Isla Negra es ya una leyenda. En todas partes del mundo hay alguien que pregunta por ella, se la han imaginado de una u otra forma. No cabe duda de que allí hay una atmósfera singular, constituida no tanto por la realidad como por un conjunto de imágenes que se han construido con base en todo lo que era afín a este poeta que, desde muy pequeño, alimentó su fantasía viajando en el tren lastrero de su padre. (225)

La idiosincrasia de Neruda como poeta y sus historias de “amores” hacen de su persona y sus alrededores una leyenda atractiva para la imaginación y el ansia de descubrimiento de los curiosos. Además, los versos de *Memorial de Isla Negra* escritos durante los años 1954-1964, llenos de elogios, nostalgia, paisaje y amor, hacen de este lugar más poético y mítico que real. En rigor, la “Isla Negra”

no es ni negra ni es una isla, sino una pequeña bahía de pescadores al oeste de la capital, entre Valparaíso y Viña del Mar, a unas cien millas de Santiago. A lo mejor una zona así apartada podría ser un “valle del paraíso” para el poeta, así como su topónimo lo alude (Valparaíso) y corresponde a la personalidad de Neruda, que siempre ha sido un “provinciano de corazón” (Neruda 1978: 13). Por todo ello, de Neruda brotan tantas creaciones poéticas inspiradas en el amor y la naturaleza. Cualquiera que haya leído las memorias de Neruda, *Confieso que he vivido*, se fijará en esa imagen vívida y conseguirá una noción concreta de este hogar de amparo donde se incuban sus grandes inspiraciones poéticas. Explicó así Neruda el “nacimiento” de la Isla Negra:

Comencé a trabajar en mi *Canto General*.

Para esto necesitaba un sitio de trabajo. Encontré una casa de piedra frente al océano, en un lugar desconocido para todo el mundo, llamado Isla Negra. (...) Con ayuda de otros editores, que pagaron directamente al propietario, pude por fin comprar en el año 1939 mi casa de trabajo en Isla Negra. ... La costa salvaje de Isla Negra, con el tumultuoso movimiento oceánico, me permitía entregarme con pasión a la empresa de **mi nuevo canto**.^{xvi} (Neruda 1976:196-197)

Un gran contraste y paradoja refleja el color negro del nombre de la Isla, ya que precisamente es ésta la que atesora la memoria rosa y los recuerdos de la vida erótica del poeta junto a sus “amores”^{xvii}, sobre todo el último: Matilde Urrutia.^{xviii} En el cine el amor entre el poeta y su amante Matilde se desplaza a un segundo plano, como en la novela Skármeta tampoco lo resalta mucho ya que los amoríos siempre son más excitantes que las relaciones matrimoniales. El tiempo narrativo en que transcurre la novela de Skármeta, Neruda y Matilde ya se habían casado, mientras que en el tiempo que plantea el director en la película, eran amantes. No obstante, esas escasas escenas del beso y del baile de Neruda y Matilde han servido un modelo ideal para Mario, que se conmovió profundamente por los sentimientos románticos al ver que el poeta y su amada se llamaban entre sí “Amor”, y desde allí empezó a idealizar su ensueño y pasión del amor después de su encuentro con la tabernera Beatriz.

En 1952, durante la estancia en la isla Capri, las relaciones de Neruda y Matilde eran medio secretas porque Neruda todavía mantenía relaciones con Delia. No obstante, Skármeta en su novela describe sin mucha invención por su parte, el matrimonio oficial del poeta y Matilde. Michael Radford y su equipo técnico han aprovechado esta leyenda rosa de Neruda y Matilde Urrutia —uno de los idilios más apasionados del poeta— como inspiración romántica, y hacen la transferencia geográfica de la Isla Negra a la Isla Capri en el Mar Mediterráneo^{xix}. Aun cuando en la película no se precisa cómo se llama la Isla donde se sitúa la casa de Neruda a orillas del mar, sin embargo, esa coincidencia o trasplante geográfico de la proyección cinematográfica ha aventajado el efecto de la obra original de Skármeta y ha consagrado la identidad italiana de la Isla. Los recuerdos indelebles que Neruda mantiene en su memoria y anota sobre su vida sentimental- amorosa durante aquella época de los años cincuenta ha ofrecido un telón de fondo y una base verosímil para la historia de la película. Neruda describió con mucho cariño su estancia en la isla italiana junto a Matilde:

Matilde y yo nos recluíamos en nuestro amor. Hacíamos largas caminatas por Anacapri. La pequeña isla dividida en mil pequeños huertos tiene un esplendor natural demasiado comentado pero tiránicamente verídico. Entre las rocas, donde más azotan el sol y el viento, por la tierra seca, estallan plantas y flores diminutas, crecidas exactamente en una gran composición de jardinería. Este Capri recóndito, al que uno entra sólo después de largo peregrinaje y cuando ya la etiqueta de turista se le ha caído de la ropa, este Capri popular de rocas y minúsculas viñas, de gente modesta, trabajadora, esencial, tiene un encanto absorbente. (...) Tiempo inolvidable! Trabajaba toda la mañana y por la tarde Matilde dactilografiaba mis poemas. Por primera vez vivíamos juntos en una misma casa. En aquel sitio de embriagadora belleza nuestro amor se acrecentó. No pudimos ya nunca más separarnos. (Neruda 1976:300)^{xx}

Una vida amorosa cobijada en la isla italiana durante el breve exilio se convierte en un gran acontecimiento para el poeta y la más honda vivencia de su “diáspora”. La película ha hecho “otra metáfora del exilio nerudiano”(Bumas 9)^{xxi} de la novela de Skármeta al cine. Al final del año de 1952, Neruda consiguió volver a su patria-Chile. De suerte que de su propia confesión se pueden averiguar unos incidentes correspondientes a la ficción fílmica, es decir, su creación poética del momento:

Los años transcurridos entre agosto de 1952 y abril de 1957 no figurarán detalladamente en mis memorias porque casi todo ese tiempo lo pasé en Chile y no me sucedieron cosas curiosas ni aventuras capaces de divertir a mis lectores. Sin embargo, es preciso enumerar algunos hechos importantes de ese lapso. Publiqué el libro *Las uvas y el viento*, que traía escrito. Trabajé intensamente en las *Odas elementales*, en las *Nuevas odas elementales* y en el *Tercer libro de las odas*. (Neruda 1976: 314)

Precisamente son estas obras poéticas de *Odas elementales*, *Nuevas odas elementales* en donde Neruda hizo un cambio desde su poesía surrealista hacia el tema del amor, sirviéndole al cartero una lectura muy romántica y asequible para que se ensimismara en sus pensamientos de amor y de poesía. A juzgar por las memorias de Neruda y los detalles de la novela y de la película, salvo el incidente de la expulsión de Neruda por el gobierno chileno alrededor de los años cincuenta y la estancia en

Italia, — una de las paradas de Neruda durante el exilio—, el resto de la trama de la película se desarrolla entrecruzándose con la trama de la novela. Además, en la película se hace un gran salto temporal, a saber, mezclando el exilio del año 1952 y los sucesos de finales de los años sesenta que narra Skármeta en la novela, tales como su destino en París como embajador de Chile, la noticia de la concesión del Premio Nobel, el discurso de investidura, etc. A consecuencia de esto, nos enfrentamos a una “reconstrucción de la historia” desde lo chileno a lo italiano. La conciencia subyacente del nacionalismo y la finalidad de Skármeta de construir una realidad histórica del Chile de principios de los setenta, de la esperanza y la desesperanza del pueblo ante la revolución, se han transmutado totalmente al color italiano. Skármeta en la novela canta al poeta nacional Pablo Neruda, plasma a un hombre típico chileno, mientras que Michael Radford elogia a Neruda con “un canto italiano”, recrea a un cartero italiano, amante de la poesía amorosa. Hasta tal punto, que podemos fijarnos que la película *El cartero* ha mezclado dos textos: se basa por una parte, en una ficción biográfica de un cartero, y por otra parte, en una biografía histórica de un poeta, Pablo Neruda, y dentro de esa transgresión textual de la narrativa de Skármeta se encuentra una crónica real del poeta a través de su autobiografía, *Confieso que he vivido*.

Amistad utópica—La poética y la política

Si observamos paralelamente la trama de la novela de Skármeta y la película de Michael Radford, podemos extraer dos elementos esenciales: la poesía y la política. Estos dos elementos son dos pilares para que el novelista y el director de cine construyan su ficción basada en la realidad histórica. Podría haber una pequeña discrepancia respecto a las vicisitudes políticas de Chile que no se subrayan en la película de Michael Radford, tanto como las describe Skármeta en la novela porque el trasfondo geográfico y espacial se concentran totalmente en Italia.

Skármeta en su novela hizo citar un fragmento del llamado *Diario* de Neruda, pues, este *Diario* aparece en *Confieso que he vivido*, en el episodio de “la poética y la política” en que Neruda expresó sus pensamientos en cuanto a esta dualidad de su vida:

La vida política vino como un trueno a sacarme de mis trabajos. Regresé una vez más a la multitud. La multitud humana ha sido para mí la lección de mi vida. Puedo llegar a ella con la inherente timidez del poeta, con el temor del tímido, pero, una vez en su seno, me siento transfigurado. Soy parte de la esencial mayoría, soy una hoja más del gran árbol humano.” (Neruda 1976: 459-460; Skármeta 43)

Notemos que el primer encuentro de Mario con Neruda fue a través de las noticias que se ponen en el cine del pueblo. Mario conoció la popularidad y la persona de Neruda, tanto por sus ideas comunistas como por su poesía tan adorada por las mujeres. El anuncio de “El poeta Pablo Neruda a Roma” no viene de la novela de Skármeta, sino de las memorias del poeta:

De rumbo en rumbo, en estas andanzas de desterrado, llegué a un país que no conocía entonces y que aprendí a amar intensamente: Italia. En ese país todo me pareció fabuloso. Especialmente la simplicidad italiana: el aceite, el pan y el vino de la naturalidad. (Neruda 1976:295)

Estas confesiones de Neruda ofrecen unas explicaciones lógicas y naturales para el ambiente italiano de la película, como también el tema de las *Odas Elementales* que el cartero memorizó fielmente. Además, considerando la iniciativa del actor Massimo Troisi que puso tanto empeño en filmar esta película, parte de la razón está en el elogio dado por el poeta sobre el pueblo italiano durante su estancia allí. Para el pueblo italiano, al menos, en el mensaje que percibimos a través de la película, la identidad nacional del poeta se ha esfumado, Neruda ha conseguido la estima y la admiración del pueblo italiano como “un poeta italiano” o más bien, un poeta universal. Tal vez este respeto y aprecio que le brinda el pueblo italiano coincidan con lo que Jorge Luis Borges ha reflexionado en su “Borges y yo” afirmando que “quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (tomo II: 186). Además, el pensamiento político de Pablo Neruda respecto al comunismo también refleja la ideología del pueblo que le ofreció hospitalidad.

El amor, la política, el golpe de estado, la amistad, la soledad y la poética encajan todos en el argumento de *El cartero*. Mario y Neruda, una pareja arquetípica plasmada al hilo de Don Quijote y Sancho Panza, de Max Estrella y Alejandro Sawa en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, o Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*) de Samuel Beckett, nos deja en el fondo del alma una honda carga de sentimientos humanos. A lo largo de la peripecia, Neruda desempeña el papel de creador, de maestro orientador, mientras que Mario desempeña el papel de discípulo practicante, tanto en la política como en la poética.

Si bien el cartero es un personaje ficticio, parte de la descripción del cartero podría estar sacada de la propia experiencia de Skármeta, como expresa él en su prólogo de *El cartero*: “ (Neruda) ...con una

ironía que sí merecía mi audacia de pedirle un prólogo para un libro que aún no existía, me dijo poniéndome de patitas en la puerta: “con todo gusto, cuando lo escriba”. (11). Frente a la figura de Pablo Neruda, un prólogo para Skármeta sería igual que una firma o una dedicatoria para el cartero. Para un joven escritor de veintinueve años de edad como tenía Skármeta entonces, sería un gran honor tener el aprecio del poeta admirado. Por lo cual, creemos que parte del cartero es un *alter-ego* de Skármeta.

La admiración de Mario se revela enseguida, al conocer a este “poeta del amor” por medio de las noticias del cine de la villa. Mario memorizó los poemas de *Odas elementales* para tener un acercamiento mayor a Neruda, y logró tener la simpatía del poeta a través del trabajo de cartero. Más tarde, le pidió al poeta una dedicatoria y que le enseñara a componer poesía para enamorar a las mujeres. En la película, precisamente al final, la profundidad de la amistad la demuestra Mario y la lleva a cabo por los actos de manifestación comunista como testimonio de su pensamiento y apoyo moral al poeta. El poeta y el cartero han constituido una amistad utópica a través de la poesía y la política, tal como define Peter Murphy en su “Friendship’s Eu-topia” que “La amistad no se trata solamente de “yo” y de “tú”, sino también de “algo”—ese algo como fundamento constructor de la amistad, como una causa, una idea, una actividad, una acción, un objetivo, una Gran Idea.” (71). De suerte que la amistad entre el cartero y el poeta se desarrolla y se consolida a través del objetivo inagotable del amor y el empeño de la Gran Idea del comunismo.

Antonio Skármeta dijo que *El cartero* “Es una película de poetas y poesía, es una película de noble espíritu, de mucha calidad literaria, lo que podría despertar el entusiasmo de los americanos.”^{xxii} En la novela y en la película, por boca del cartero, llegamos a acercarnos a las ideas y a las creaciones poéticas de Neruda; junto al diálogo y la música, los poemas de Neruda aparecen en la boca del cartero de cuando en cuando, intensificando el sabor poético sentimental.^{xxiii} Lo conmovedor de la esencia poética nos lo transmite a través del cartero, un hombre sencillo que ignora lo que es una metáfora al principio y después de la compañía del poeta llega a recitar emocionadamente y a crear su propia poesía de amor. En este sentido, Neruda queda en un segundo plano y el cartero es el símbolo del espíritu poético desde el momento en que le expresa al poeta que él también quiere ser un poeta. No obstante, Neruda, que ya conoce tanto la indiferencia de los lectores hacia la poesía, le aconsejó con un deje de ironía a Mario para que abandonase esta idea. Véamos el diálogo:

¡P’tas que me gustaría ser poeta!

¡Hombre! En Chile todos son poetas. Es más original que sigas siendo cartero. Por lo menos caminas mucho y no engordas. En Chile todos los poetas somos guatones.

.....

Es que si fuera poeta podría decir lo que quiero (Skármeta 24).

Por la ilusión del cartero se sostiene la esperanza de la poesía. En la película se modifican las palabras del cartero en su respuesta al poeta, que quedan así: “Con la poesía podría enamorar a las mujeres”, y también la forma en que el cartero llama siempre a Neruda como “poeta del amor” en vez de como “poeta del pueblo”. Skármeta ve la poesía y a Neruda desde una perspectiva más grandiosa porque “con la poesía uno ya podría decir lo que quiere”, mientras que para el cartero de la película, la poesía es para enamorar a las mujeres. En la película y en la novela se reitera mucho la expresión y el sentido de la metáfora. Es ésta la que ha condensado el valor y la estética de la película de Michael Radford, incluso podemos afirmar que en la película se traza aún más impresionante este elemento poético que en la obra original, si bien la mayoría del diálogo es similar al de la novela. Las ideas poéticas y metafóricas han sido expresadas con mucha intensidad, sobre todo en las escenas en que Neruda manifiesta sus ideas a Mario, o bien a través del trasfondo azul del cielo, o del mar azul, este color preferido de los grandes poetas a quienes admira Neruda que siempre repiten el lema elogioso de que “El arte es azul”.^{xxiv} Neruda le explicó y le enseñó a Mario qué es una metáfora: “... son modos de decir una cosa comparándola con otra” (Skármeta 23). De modo que la metáfora ha sido interpretada comparando a una persona tras otra a través de cuatro personajes (Neruda, Mario, Beatriz, Doña Rosa). Los cuatro personajes en sí encarnan el encanto de la poesía y la interpretación de la metáfora. Mario, cuyo oficio de cartero ya es una metáfora, la connotación de su profesión alude a lo que se puede llevar dentro —las cartas y las bellas letras—, así como comenta Ariel Dorfman al mencionar “Carta a Miguel Otero Silva, en Caracas (1949)” del *Canto General XII* de Neruda (Neruda 1999, tomo I: 733-736), que aunque en el título se pone “carta”, esta “carta” es al mismo tiempo un “poema” (Bumas 9-10). Por ende, el cartero, consciente o subconscientemente, está convencido del poder y la magia de la poesía (de la carta), creyendo que ésta servirá como su “Celestina” para realizar su amor con Beatriz. Mientras que ésta, una bella reencarnada de la Beatriz de Dante, conmovida y emocionada por la poesía plagiada por Mario de Neruda se echa en los brazos de Mario. Doña Rosa (madre de Beatriz en la novela y tía de Beatriz en el cine) desempeña un papel de humor e ironía frente a la metáfora. Doña

Rosa es a su vez crítica sagaz ante la discusión de la metáfora cuando le aconseja a Beatriz: “Hace sentir a una mesonera de pueblo como una princesa veneciana... Y acuérdesse que yo leía a Neruda mucho antes que usted. No sabré yo que cuando los hombres se calientan, hasta el hígado se les pone poético” (Skármeta 54/56). Doña Rosa trata la poesía como si fuera una intérprete veterana, mostrando su ensueño y pasión de juventud acerca de la poesía y su desencanto en la vejez, viendo la poesía como un “medio encantado”.^{xxv} Mientras Neruda, que sabe la situación poco reconocida de los poetas, sigue su pasión por el mar —amor por la tierra natal—, musa de sus poemas, aconseja al cartero que “intente caminar lentamente por las orillas hasta la bahía, mirando todo alrededor, y se le ocurrirán las metáforas.”^{xxvi} Como en la trama novelística, a Neruda, ante su muerte, se le viene a la memoria ese poema de “Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo...”, que es un recuerdo eterno hacia el mar, su eterna metáfora.

Por otra parte, Mario ha subvertido la “autoría” de la creación poética cuando Neruda le reprocha con simpatía su plagio de un poema de *Cien sonetos de amor* que le dedicó a Matilde y que Mario ha utilizado para regalárselo a Beatriz. Ante esta declaración del poeta, Mario con un tono irónico y sarcástico, le da su concepto personal a este respecto.

—No, señor! Una cosa es que yo te haya regalado un par de mis libros, y otra bien distinta es que te haya atuorizado a plagiarlos. Además, le regalaste el poema que yo escribí para Matilde. (Neruda)
—¡La poesía no es de quien la escribe, sino de quien la **usa**! (Mario; Skármeta 72)

Mario replica a Neruda sobre la función de la poesía y hace hincapié en la “acción” y la “práctica” de la poesía. No obstante, en la película se ha hecho otra modificación, pues Mario dice que “La poesía no es de quien la escribe, es de quien la **necesita**”. Tanto en la novela como en el cine el cartero ha hecho una deconstrucción del “centro” y de la “autonomía” de la poesía de Neruda para re-presentar el sentido y la existencia de lo que vale una cosa. El encanto y la magia de la poesía le ayudan a Mario a superar la limitación de sus palabras y expresiones sentimentales para llenar de emoción a Beatriz. Para sorpresa del poeta, Mario ha ido aprendiendo y podía decir que “el mundo entero es la metáfora de algo” (Skármeta 26) y elogia a Beatriz “Tu boca espanta como la mariposa”. (en la novela dice así: “mi sonrisa se extiende como una mariposa en mi rostro”, Skármeta 53.)

Conviene mencionar una descripción muy ostensible de Skármeta en la novela, que se acentúa poco en el cine: la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura de 1971 a Pablo Neruda. Si bien en la película se habla de este acontecimiento, se ambienta en la Italia del exilio, no en el Chile de la patria. Skármeta ha impuesto una contradicción e ironía para presentar dos polos de valores: la esperanza y la desilusión (Chasar, “The Theater of the Unattainable...”). Cuando Neruda dijo su discurso recitando el poema de Rimbard, Skármeta ha yuxtapuesto paralelamente la correlación de la poética y la política como contraste entre la esperanza y la desilusión:

“Así la poesía no habrá cantado en vano”.
Estas palabras desencadenaron un espontáneo aplauso en el público acomodado alrededor del aparato, y un manantial de lágrimas en Mario Jiménez... La pantalla se llevó la imagen del poeta, y a cambio retornó la locutora con una noticia que el telegrafista sólo oyó, cuando la mujer dijo “repetimos”: “Un comando fascista destruyó con una bomba las torres de alta tensión de la provincia de Valparaíso” (Skármeta 112-113)

Si tiene razón lo que expresa el camarada Rodríguez que “Un Premio Nobel para Chile, aunque fuera de Literatura... es una gloria para Chile y un triunfo para el presidente Allende.” (Skármeta 109), el bombardeo al pueblo de Neruda, Valparaíso —valle del paraíso— significa un escarmiento, una destrucción, y un fracaso. El pueblo chileno se enfrenta al mismo tiempo a la alegría por el Premio Nobel del poeta y al ataque de los fascistas. Una emoción compleja refleja esa situación indecisa del momento. Este es el mensaje primordial por el que se preocupa Skármeta. Así que por muy deleitable y conmovedor que sea todo el argumento de la película, la conciencia nacional por la patria del escritor se ha desvanecido.

Intertextualidad y técnica de narración

Robert Stam en su *Film Theory. An Introduction* expone que los estudios culturales y las investigaciones científicas sobre el cine y la literatura se han orientado desde el punto de vista de una “justificación moral” hacia una valoración de distintas expresiones artísticas de diferentes géneros. A saber, ya se considera menos el tema de la fidelidad o la traición en la adaptación de la obra original al guión cinematográfico, y a su vez se trata con preferencia el estudio de unas correlaciones de repetición/referencia intertextual (286).^{xxvii} Esto ha supuesto un paso adelante en la autonomía e independencia de diferentes textos o géneros que representan sendos valores artísticos. Esta tendencia encaja aún mejor en el caso de *El cartero*. A quien haya visto la película *Cinema Paradiso* (1988), obra italiana premiada como mejor película de habla no inglesa en el Festival de los Oscar de 1989, le

resultarán familiares algunas escenas del argumento de *El cartero* y el actor francés Philippe Noiret. Ambas películas tratan de una amistad insólita y duradera de dos personas debido a un azar de la vida, con la diferencia de que las relaciones amistosas de *Cinema Paradiso* empezaron cuando uno de los dos protagonistas era niño.^{xxviii} La película de *El cartero* está empapada del ambiente y del lenguaje fílmico parecido al de *Cinema Paradiso*.

Por el noticiario del cine del pueblo, Mario conoció la llegada del poeta a Italia y su prestigio literario y político. Nos recuerda las escenas de *Cinema Paradiso* en donde el niño Salvatore miraba la pantalla y le incitaba la curiosidad de lo que se contaba en la película. El noticiario del cine de la villa (en ambas películas) forma un marco espacial dentro de la película, y la película misma es otro marco de distancia que separa al público espectador de la pantalla. Así que esta técnica muy posmoderna, iniciada por Jean-Luc Goddard en el arte cinematográfico, ha sido utilizada otra vez en la película de *El cartero* y es esta técnica tan espectacular del arte fílmico la que ha servido para que el argumento se bifurque de la novela en el primer encuentro del cartero y el poeta.

Otro recurso estético de la expresión posmoderna en la película (y también en la novela) es el *pastiche* de los dos protagonistas, una pareja arquetípica compuesta por dos personajes, como aquellas parejas clásicas de la literatura, que aquí varían simplemente por diferentes personalidades e idiosincrasias. La pareja del cartero y el poeta resulta muy amena y acogedora. El protagonista y el antagonista, en el caso de *El cartero*, varían al hilo del desarrollo de la película. Al principio el cartero aparece como el antagonista, el que admira y aspira la búsqueda de la belleza y el ensueño respecto al poeta; mientras que al final, con la muerte del cartero, el poeta se retira a un segundo plano y el cartero se convierte en el eje central, en su papel de héroe.

Veamos los puntos más relevantes: el cartero, que cauteloso y respetuoso le llevó las cartas al poeta, con el tiempo va aprendiendo cosas del poeta: el cartero descubre en la historia de la *Divina Comedia* que el poeta Dante también se enamora de una mujer llamada Beatriz (Beatrice); toma conciencia de su propio valor; empieza a comprender el significado y el sentido de la metáfora y llega a hacer su propia metáfora; asimismo viene a comprender el sentido de la vida explorando la esencia de la naturaleza. Este proceso de amistad se desarrolla como en las relaciones del niño Salvatore y el operador de cine Alfredo en *Cinema Paradiso*. Los dos se hacen buenos amigos a pesar de la diferencia de edad. El niño Salvatore aprende muchas cosas de Alfredo, sobre todo, cuando se trata del tema de amor. Alfredo le enseña a Salvatore a proyectar una película, le cuenta historias de amor, le explica los sentimientos y la sensibilidad de las mujeres, le ayuda a conseguir el trabajo de operador de cine de la villa y le anima a crear su propia carrera en la vida.

Es digna de mención esa “representación” de la larga escena en la casa del poeta —una pared blanca y el marco de madera de la puerta en cuyo umbral el cartero está sentado, melancólico, y el poeta está agachado, perspicaz, para conversar con él— que nos recuerda mucho una imagen similar y casi del mismo estilo de *Cinema Paradiso*, cuando el operador del cinema Paradiso, Alfredo, sentado junto al joven Salvatore en el umbral de una puerta de la calle, está contándole una leyenda de amor sobre una princesa.^{xxix} En esa escena se muestra la sabiduría y experiencia de un mayor como si fuese un sabelotodo o un veterano en las lides del amor que está dándole consejos a un joven que se enfrenta a la vida con aspiraciones y deseos de amor. Al cabo de un periodo de pasión devoradora entre Salvatore y Elena (su amada) sin llegar a un desenlace feliz, Alfredo le animó a Salvatore a que se fuese del pueblo llamado Giancaldo y que realizara su sueño como pudiese, ni siquiera quería que la madre de Salvatore le diera la trágica noticia del peligroso trance de su muerte. Este desenlace de nuevo coincide con el desenlace de *El cartero*, porque cuando se fue el poeta de Italia, Mario ya no tuvo más noticias que le llegasen directamente del poeta. A pesar de que la madre (en la novela) /tía (en el cine) de Beatriz, doña Rosa, con la misma actitud sagaz de aquellas críticas sin paliativos al comentar la poesía y la metáfora de Neruda, ahora condena repetidas veces a la persona del poeta diciendo que “Pájaro que ha comido, sale volando”, Mario, aunque en el fondo del alma padece el sufrimiento por el olvido, sin embargo, seguía confiando en la amistad entre él y el poeta, oyendo las noticias de la radio y recordando las voces que grabó del poeta. Como forma de su aprecio y recuerdo, Mario decidió grabar los sonidos de la naturaleza para mandárselos a Neruda a París. En el cine, las escenas de grabación son también muy impresionantes. A diferencia de los sonidos de la Isla Negra que describe Skármeta en la novela (capítulo 13), Mario grabó los de la Isla Capri. Los sonidos naturales que ha grabado Mario son “Olas en cala y soto pequeñas”, “Olas grandes”, “Viento en los arrecifes”, “Viento en los matorrales”, “Redes tristes de mi padre”, “Campana de la iglesia la Dolorosa, con cura”, “Cielo estrellado de la isla” y “Corazón de Pablito”. Pablito se refiere al niño de Mario y Beatriz que todavía está en el seno de su madre y pendiente de nacer. Estos elementos los ha deletreado detalladamente Mario al hacer la grabación y creo que tiene importancia al aludir a la poesía de Neruda de esta época, las *Odas elementales*. Son estos poemas los que han influido en la forma de ser y la vida de Mario. Además, también reflejan el motivo y la inspiración de Neruda al componer estos versos. Neruda escribió los

versos de *Odas elementales* por sugerencia de M. Otero Silva, dedicadas a cantar realidades inmediatas y cotidianas (el aire, la madera, el cobre, el pan...) o sentimientos elementales (la alegría, la esperanza, etc.). Este acto de Mario nos recuerda lo que hizo Alfredo por Salvatore. Éste volvió especialmente para el entierro de Alfredo y recibió un “regalo” que le entregó su viuda. Fue un rollo de película, en la que se recopilan los recortes de las escenas eróticas de diferentes películas que se habían prohibido proyectar en el cine del pueblo por orden del cura. Rastreando de escena en escena los cortes de las películas eróticas, se le venía a la memoria a Salvatore la amistad y los bellos recuerdos de antaño, sobre todo, Alfredo, el íntimo amigo, protector y “padre” de la niñez y de la adolescencia.^{xxx} Asimismo después de un largo silencio, Neruda volvió con Matilde a Italia para ver a Mario y a su familia y se enteró de que Mario murió en una manifestación comunista, pocos días antes de que naciera su hijo Pablito. “Pablito”, nombre dado por Mario para rendir homenaje y recuerdo al poeta. La vuelta del poeta y la vuelta de Salvatore (ambos al pueblo italiano) se encuentran con el mismo resultado: la muerte del íntimo amigo.

Aparte de la referencia fílmica con *Cinema Paradiso*, merece mencionar la función y el mensaje de la música de fondo en ambos textos (la novela y la película). En la novela Skármeta hace referencia al gusto público chileno (y universal) de los años sesenta por la música popular “Rock” de los norteamericanos, sobre todo el grupo Beatles (un fenómeno social de consumo y de fechitismo) y resalta la canción “Wait a minute, Mr. Postman” para hacer referencia al cartero Mario. Skármeta, después de hacer una larga lista con las canciones típicas latinas que al pueblo chileno les gustaban tanto, adoptó una música híbrida, intercalando el “Rock” moderno popular del país vecino, los EE. UU. Mientras que en el cine, junto al *leitmotiv* musical —una composición nada latina— se rinde un homenaje al cantante y actor también universal del cine argentino, Carlos Gardel (1890-1935), con la música “Madreselva” en las escenas donde aparecen Neruda y Matilde y en la escena del recuerdo del cartero hacia el poeta. Dentro de ese marco fílmico principal de las escenas del exilio del poeta en la isla italiana, tan lejos de la patria, se ha restaurado como marco la música tradicional criolla —el tango— que suena y se canta como evocación de la nostalgia y las pasiones humanas y políticas del poeta hacia su patria del Pacífico (Neruda 1976: 301). El director británico, a su vez, dentro de la transgresión textual en la película, le hace una reverencia al cantante latino Carlos Gardel a pesar de su origen francés, como contraposición con el estilo estadounidense de los Beatles que menciona Skármeta en su novela.

El *leitmotiv* musical de *El cartero* ha sido muy apreciado. Michel Chion en *Le son au cinéma* analiza que el sonido del cine se presenta junto a las imágenes en forma de “yuxtaposición” y “coexistencia”, de modo que a lo largo del cambio del marco espacial de la película, el mensaje, la historia, la sensación o los sentimientos que asumen estos efectos del sonido pueden presentar su vitalidad y sentido (Jacques Aumont & Michel Marie 228). Basando en este análisis, la composición musical de la película logra una yuxtaposición y coexistencia entre la imagen y el sonido. La música “El cartero” se repite con distintas formas de melodía^{xxxii} en las escenas en que aparece el cartero. La música en sí se identifica con la figura y la circunstancia del cartero. Este efecto del sonido ha tenido una función no menos importante que la imagen.

Para el escritor Antonio Skármeta y el director Michael Radford, la técnica de narración gira alrededor de una re-valoración del tema tradicional: el amor. Aunque el amor ya es una constante o un paradigma de la creación literaria como propone John Bayley en su *The Characters of Love* al punto que “Ha sido muy difícil imaginar la literatura sin el amor” (McHale 222), este elemento ha vuelto a ser apreciado y renovado como una temática predominante en la literatura hispanoamericana del posboom. Cierta razón tendrá Donald L. Shaw al tratar del fenómeno del posboom latinoamericano comentando que “Los escritores del posboom sienten una confianza en escribir la realidad política-social y el amor humano. Los escritores del boom son constantemente anti-románticos, es muy difícil encontrar una novela de la época del boom en la que el tema de amor contribuya a la armonía o muestre una actitud positiva hacia la vida humana. ... En las creaciones de Skármeta se nota una tendencia a subrayar cada vez más la importancia del amor.” (Shaw 2001:268) Este comentario podría extenderse en cierto sentido a los escritores del posboom hispanoamericano.^{xxxiii} En el caso de Skármeta, la inseguridad ante la realidad social y su situación de exiliado pudieron haberle provocado una necesidad de amparo y a través de la escritura él encuentra una salida y alivio morales.

Por otro lado, la crítica de Bellini nos orienta para ver el desplazamiento desde la novela hasta el cine. Comenta así el crítico literario: “... la novela de Antonio Skármeta va, en efecto hacia un “hiperrealismo” que no se debe confundir con el viejo realismo, sino que está animado por su socialismo positivo, que atisba un camino en la realidad, según palabras del propio escritor” (592).^{xxxiiii} Este “hiperrealismo” que denomina Bellini al considerar la novela de Skármeta se puede interpretar en la técnica de Michael Radford en la película, a saber, la aplicación de la teoría cinematográfica del “neorrealismo” encabezada por el famoso director italiano Roberto Rosellini. A lo largo de la película,

vemos unas cuantas características típicas de los principios del “neorrealismo”: lugares reales en vez del plató de rodaje; algunos actores no profesionales; elogio al humanismo; valoración de los perdedores y de la gente marginada (Giannetti, 436-437). Si bien en todo el ambiente se hace hincapié en los matices poéticos de la conversación entre el cartero y el poeta, entre el cartero y la tabernera, el estilo “realista” de la película sigue siendo patente. Esto es lo que Bellini le elogia a Skármeta por su compasión hacia los personajes además del “hiperrealismo” en la narración de los sucesos:

En la novela Skármeta muestra finísima sensibilidad y crea personajes vivos, de gran dimensión interior, construyendo un clima de contenida ternura que contrasta vivamente con la tensa situación del momento en el que Chile vive dramáticamente la dictadura militar de Pinochet (Bellini 593)

En una serie de textos narrativos de Skármeta se nota que él tiende a reflejar la vida cotidiana desde distintos niveles, “para verla mejor y comunicar la emoción que ella posee”. Con el problema nacional se agita la propia condición del exiliado, la falta de comunicación con su destinatario natural. (Bellini 593) Así que en la novela, Skármeta ha querido mostrar la historia de Chile en la época de la revolución de Salvador Allende, muy distinta de la manifestación en que participó Mario a guisa de un homenaje a su amigo Neruda. Al remontarnos al año 1953-56, en Italia había crisis del gobierno republicano denominado “Unión Central” y los conflictos entre el Partido Socialista y el Partido Comunista eran cada vez más explosivos. Basada en esta situación conflictiva, en la película aparece una manifestación de las masas italianas y entre éstas estaba metido Mario Ruoppolo por su “nostalgia o ideología nerudiana”. No era una pura invención fílmica, sino que tenía su fundamento en la corriente política, reflejando más bien el ambiente comunista universal de los años cincuenta.

Desenlace melancólico—¿una identificación antiheroica?

La novela de Skármeta abarca veinte unidades aparte de un prólogo y un epílogo. La trama de la película de Michael Radford, a partir de la segunda mitad de la novela, la unidad diez, empieza a desarrollarse de una forma distinta y contraria. A saber, desde que el poeta fue enviado por el gobierno chileno con el cargo de embajador de Chile en París, la relación amistosa entre el cartero y el poeta se ha dirigido por dos caminos. Skármeta, por su nacionalidad o por su amor por Neruda, ha delineado los detalles y la personalidad de Neruda: le escribió al cartero, le dedicó su libro de poemas, le mandó una grabadora, le pidió que grabara sonidos para su recuerdo nostálgico..., etc. El cartero se siente querido y recordado por el poeta. La amistad sigue siendo el apoyo moral y sustancial por el que el cartero se siente amigo de verdad. Sin embargo, en la película después de marcharse de la isla italiana, la persona del poeta se describe de una forma desoladora, fría y burocrática. El cartero se siente melancólico por no tener noticias del poeta. La única carta que le escribió el poeta fechada el 15 de octubre de 1953 (a través de la secretaria) fue para pedirle que recogiera sus cosas de la casa y que se las enviara a Chile. Después de un largo lapso de silencio, la gran figura de Neruda, esa impresión de un poeta sentimental y humano, parece quedar destrozada. La imagen del “héroe” se va desvaneciendo poco a poco, tanto para la familia del cartero como para el público espectador. Si al principio Neruda ha sido considerado como un héroe, con una imagen ejemplar para el cartero y el pueblo italiano, tal como se refleja en sus memorias “Neruda se queda en Roma! Neruda no se va de Italia! Que se quede el poeta!” (Neruda 1976: 298)^{xxxiv}, su ausencia y silencio desde que se fue de este pueblo italiano que le quiere tanto son muy negativas. Esas escenas en las que Mario expresa su amor hacia el poeta eleva el dramatismo fílmico porque allí se intenta describir a un poeta ingrato e indiferente ante la amistad y la admiración que le ha brindado el pueblo. Este dramatismo contrasta, en primer lugar, con la primera impresión que tenía Mario sobre el cariño del pueblo y el temperamento caluroso del poeta que presentó el telediario del cine de la villa; y en segundo lugar, con la sorpresa de la vuelta del poeta al pueblo para visitar la familia del cartero y que se eleva hasta el climax con la muerte de Mario.

En la novela Skármeta siempre plasma a Neruda como quien toma la iniciativa de pedirle algo al cartero para que éste pueda conseguirle cosas que están fuera de su alcance, lo cual siempre ha sido un gran honor para el cartero. Para el público lector, la narración novelística arrastra consciente o inconscientemente al punto de vista y a la valoración del cartero, por lo que es natural que siempre nos identifiquemos con él.^{xxxv} Veámos las palabras de Neruda a través de Skármeta:

Quería mandarte algo más aparte de las palabras. Así que metí mi voz en esta jaula que canta.... Pero también quiero pedirte algo, Mario, que sólo tú, puedes cumplir. ... Quiero que vayas con esta grabadora paseando por isla Negra, y me grabes todos los sonidos y ruidos que vayas encontrando. Necesito desesperadamente aunque sea el fantasma de mi casa.” (Skármeta 94-95)

Mientras que en la película, la figura de Neruda aparece siempre más pasiva en las relaciones amistosas y siempre es el cartero quien se ofrece lleno de admiración por el poeta para hacerle

cualquier favor posible. Así pues, en la película los hechos suceden por vía contraria y es allí donde daría la impresión de que la isla Negra está en Italia. Por mucho que se quejen los amigos del olvido e ingratitud del poeta, como dijo repetidas veces doña Rosa: “Pájaro que ha comido, sale volando”, Mario responde con un “yo no sé qué hacer por él sino pedirle siempre...” como pretexto del olvido del poeta. Hasta tal punto, aunque la trama ha cambiado mucho desde la novela al cine, el punto de vista del público espectador todavía se identifica con el cartero, e incluso, con un grupo de gente (los amigos del pueblo pesquero italiano) (Michel Chion 121). Esto corresponde también al análisis de Eugene Vale al decir que “nos comparamos a nosotros mismos con los villanos y obtenemos resultados que nos son favorables; pues considerándonos mejores de lo que son ellos, sentimos alivio y satisfacción.” (164) Para Skármeta, la finalidad novelística no será plasmar a su apreciado paisano Neruda como un amigo ingrato y apático. Sin embargo, el arreglo del guión del cine no resultaría menos sorprendente y conmovedor. Allí los sentimientos tristes de un paisano humilde, sus esfuerzos sin recompensa, el abandono del amigo, no le afectan para nada en su fe. Así que Mario se acordó de su primer encuentro con Neruda y ahora con la nostalgia y los recuerdos de su amistad de entonces ya podía decir algo y grabarlo para mandárselo a Neruda desde la isla italiana en donde se exilió.

El desenlace de la película ha sido bastante dramático y sensacional porque todo se despliega al revés. El poeta volvió a Italia con su ya esposa Matilde, pese al gran lapso de ausencia y silencio, para demostrar en persona su cariño y amistad. Sin embargo, Mario ya se había muerto. La pantalla proyectó la imagen del niño Pablito jugando con una pelota, y las voces de la madre (Beatriz) que llaman desde el fondo diciendo “Pablito, ya es hora de...”

Hay un encuentro dramático y sorprendente para Beatriz al ver al poeta presente en su casa, años después, cuando todos ellos ya han dejado atrás poco a poco los recuerdos. Beatriz le cuenta al poeta lo que le sucedió a su difundo marido :

Fue a una manifestación comunista, el niño no pudo conocerlo, nació pocos días después de que muriera su padre. Yo no quería que fuera, pero él no quiso escucharme. “Don Pablo estaría orgulloso de mí”, decía. Hubo una pelea, la policía cargó, y él se llevó la peor parte. Pero hay algo que Mario hizo para tí, se lo tenía que haber mandado, pero me lo quedé yo.

Mario en la cinta le dice al poeta que ya podía contarle lo que no había sabido decir en su primer encuentro y ahora ya tiene la cinta grabada, “así se acordará de mí y de Italia.” El cartero, humilde ante el poeta Premio Nobel, le expresa su buena voluntad: “Espero que no se haya olvidado de mí, pero eso no importa.”. Como si fuera un recurso de “oxímoron”, el cartero expresa su deseo y lo niega. Aparte de los detalles de la novela y la película, el desenlace final es lo que produce más cambios en el argumento y muestra una distinta forma de pensar entre el novelista y el director de cine (o incluso, el guionista).

Skármeta ante todo este cambio cinematográfico se expresa así:

Si usted trabaja en la creación fílmica, sabrá que el novelista tiene menor importancia en esta elaboración artística tan compleja. Debe reconocer que la creatividad del otro siempre trae nuevo encanto y nueva energía a la obra. Si usted no lo puede aceptar, entonces no deje que hagan una adaptación de su novela a la película. ... No quiero hacer comparación ni entre la novela y el cine, ni entre las dos adaptaciones cinematográficas^{xxxvi}, creo que hay que ver las dos y comprender cómo las diferentes mentalidades crean diferentes obras artísticas, de acuerdo con las distintas experiencias y tradiciones de cada uno.^{xxxvii}

“Me gusta mucho la nueva película de Michael Radford aunque no por eso niego que exista cierto encanto en la otra”.^{xxxviii} En este comentario agregado de Skármeta podemos reflexionar lo que ha anotado Ethan Shaskan Bumas en su artículo “Metaphor’s exile: The Poetas and Postmen of Antonio Skármeta” al tratar de la novela y la película hecha por el propio Skármeta en 1983. Bumas comenta que Mario es un símbolo de las masas chilenas, y aunque la película fue filmada en Portugal, todos los actores son chilenos exiliados. Mario crea su propia identidad y como es símbolo del pueblo chileno, por lo tanto, también ha creado la identidad nacional chilena. Además, Mario no solamente ha ganado el amor de Beatriz mediante la poesía, sino que también se ha ganado a él mismo (18). En otras palabras, si Mario es parte del reflejo de Skármeta, es evidente que Skármeta también quiera crear su identidad nacional durante su vida del exilio. Tal como él mismo reconoce que “Los intelectuales necesitamos distancia para entender mejor las cosas” (Colville 31). Así que el desenlace de la novela Skármeta lo presenta con un tinte bastante nostálgico, patriótico y nerudiano: enfrentándose a la muerte del poeta, el cartero encarna al pueblo chileno expresando su tristeza y pena por su muerte. El ambiente fúnebre de la muerte del poeta en la novela vuelve otra vez a lo muy poético y al ambiente marítimo como propias de Pablo Neruda: “... le ponía un poema en los labios, que él ya no supo si dijo, pero que Mario sí oyó cuando el poeta abrió la ventana y el viento disipó la penumbra.

Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo,
el silencio entre una y otra ola
establece un suspenso peligroso:
muere la vida, se aquieta la sangre
hasta que rompe el nuevo movimiento
y resuena la voz del infinito. (Skármeta 132)

Con un fuerte abrazo, llanto de pena y dolor ante los ojos del poeta moribundo, Mario le dijo a Neruda: “No se muera, poeta.” (Skármeta 132). “No se muera, poeta”, tal lamento lleno de ternura nos evoca el llamamiento clásico al estilo cervantino cuando Sancho Panza le suplicó a su señor Quijote en el último momento: “No se muera vuestra merced.” (Cervantes 1219). Al cartero Mario le duele la muerte del poeta como si se le murieran el idealismo y el ensueño. Para Skármeta podría ser esta forma la mejor para expresar su amor hacia el poeta nacional a través del personaje del cartero. El héroe sigue siendo el poeta del pueblo. No obstante, la última escena de la película, el heroísmo cae dramáticamente en el cartero difunto. Vemos que el foco fílmico le proyectó a Neruda desde lejos, su perfil sale melancólico, meditativo, caminando a orillas del mar, pensando en la muerte de Mario y parece lamentar su indiferencia o silencio hacia el amigo durante su ausencia. Hasta tal punto, el cartero se convierte en un héroe y el poeta se convierte en cualquier ser humano dentro del infinito cósmico.

En este momento, los lectores ya nos identificamos con el poeta, lamentando la muerte del cartero. La melancolía del poeta refleja la del espectador, así como define Eugene Vale “La comparación continua es una función inconsciente de la identificación. (164)^{xxxix} La comparación de estos personajes decide la identificación del lector. El “heroísmo” que Skármeta en la novela elogia en el poeta hasta su muerte, en el cine ha sido dramáticamente atribuido al cartero. O más bien como comenta Mindy Aloff: “Glorificar a Mario y reducir el tamaño de Neruda. La novela hace a Neruda accesible, la película le hace humilde” (“I read it at the Movies...”).^{xl} Michael Radford ha querido expresar su “autoría”, empleando la técnica de apropiación convirtiendo la novela de Skármeta en la película de Michael Radford.

Otro aspecto relevante es el hijo de Mario y Beatriz: Pablito, en homenaje al poeta. En este caso, puede que ni el cartero ni el poeta sean héroes, ahora el héroe —como revela Mike Chasar— la esperanza del futuro le corresponde al niño Pablito. En la novela, el niño Pablo Neftalí Jiménez González pisa la huella del poeta para dedicarse a la poesía. En la película, el niño Pablito nació después de la muerte de Mario. En la pantalla Pablo y Pablito se enfrentan vis a vis, dos esperanzas del cartero en el pasado y en el futuro.

Pese a todo, hay un doble sentido en las dos representaciones (la película y la novela) puesto que quien interpretaba al cartero, Massimo Troisi, murió en el último lapso del rodaje de la película por un ataque de corazón. Murió Massimo Troisi, pero ha sobrevivido “el cartero”, así como le confirmó al director de cine: “Estamos intentando filmar una película para que nuestros descendientes puedan sentirse orgullosos por ella.” (Mindy Aloff) La imagen del cartero perdura en el corazón del público lector. Mientras que la figura del poeta, que ha muerto desde hace más de un cuarto de siglo, perdura no obstante en la poesía.

Conclusión

Alfonso Méndiz en su prólogo a *El arte de la adaptación —cómo convertir hechos y ficciones en películas—* ha comentado que “La literatura ha hechizado al cine, o éste se ha dejado hechizar por aquella. El cine hoy ya es un gran devorador de argumentos literarios.” (Seger 18-19). En el caso de *El cartero* podemos decir que la película ha estimulado el espíritu poético del público y tiene un éxito del que disfrutan pocas películas adaptadas de la literatura, ya que muchas veces la obra cinematográfica suele ser menos valorada y la más de las veces, ha fracasado. El cine podría ser el soporte de una invención perpetua con la que lograría hechizar a la literatura. En marzo de 1996, la Academia de Poetas Americanos (The Academy of American Poets) concedió a Miramax Films el premio de “the first Frank O’Hara Citation” reconociendo la contribución de la película y el esfuerzo que ha dedicado a la valoración de la poesía en América (Mindy Aloff).

Al reflexionar sobre los textos de la novela y de la película, se ha observado que tanto la literatura como el cine reflejan las características del posboom hispanoamericano y la crítica posmoderna (Shaw 1999:53-60): una destrucción del texto existente y una reconstrucción del mismo e intentan revelar una representación y hacer una re-presencia intertextuales. Para el autor, Antonio Skármeta, la novela *El cartero* es un medio de expresar su preocupación por la política chilena a partir de principios de los años setenta hasta finales de los ochenta. Desde su autoexilio hasta su vuelta a la patria, la política de Chile para él (y para los intelectuales chilenos) ha sido siempre una herida, un acontecimiento de su vida y un tema relevante de su creación literaria. El amor por el país doliente sólo puede expresarse a

través de la escritura y por ésta puede reconstruir su identidad y lograr una liberación intelectual reflejando y recreando la realidad histórica, porque para Skármeta la realidad en sí es algo misterioso y siempre alberga ilusiones (Colville 35) .

La novela, de haber sido adaptada otra vez al cine, lo valioso es descubrir la técnica de distintas formas de expresión a través de dos géneros y conocer la discrepancia cultural y la mentalidad diferente del novelista chileno y el director europeo. No se trata de una confrontación, sino de una armonía o conciliación de dos diferentes formas de expresión. Gracias a la posibilidad de observar una cosa desde distinto ángulo y perspectiva, la estética se revelará más caleidoscópica. A través de la literatura, los medios de comunicación en general tendrán más bases de recursos, y por medio del cine, la literatura podrá extender su influencia hacia otros confines artísticos. Después de la elaboración filmica de Michael Radford, *El cartero* de Skármeta, la figura de Pablo Neruda, el respetable y difunto Massimo Troisi que en paz descanse, e incluso, el cartero Mario Jiménez o Mario Ruopollo han sobrevivido de una forma u otra. Tal vez sea éste el mayor valor y acierto de las bellas artes.

Obras citadas:^{xli}

- Aloff, Mindy (1997). "I read it at the Movies: *Burning Patience*, Pablo Neruda, and *Il Postino*", *Parnassus: Poetry in Review*, vol. 22, p.p. 105-120.
- Aumont, Jacques & Marie, Michel. (1996). *L'Analyse des Films*, versión china, traducida por Pei-Tsh Wu, Taipei: Yuan-Liou Publishing.
- Bellini, Giuseppe. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, 3 tomos, Barcelona: Emecé Editores.
- Bumas, Ethan Shaskan (1992). "Metaphor's exile: The poets and postmen of Antonio Skármeta", *Pittsburgh, Latin American Literary Review* 21: 9-20.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha (y Volumen Comentario)*, Edición del Instituto de Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Edición Crítica.
- Chasar, Mike. (2000). "The Theater of the Unattainable: Hope and Bitterness in Antonio Skármeta's *The Postman*", *Midwest Quarterly*, Autumn, vol. 42, p.p. 53-67.
- Chatman, Seymour. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- Chion, Michel. (2001) *Cómo se escribe un guión*, Madrid: Cátedra.
- Colville. Gerogiana M.M. (1992) "An interview with Antonio Skármeta", *Pittsburgh, Latin American Literary Review* 20:27-35.
- Giannetti, Louis. (1996). *Understanding movies*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Hood, Edward W (1993). *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad*, New York: Peter Lang.
- Mast, Gerald; Cohen, Marshall; Braudy, Leo. (1992) *Film Theory and Criticism. Introduction Readings*, Oxford: Oxford University Press.
- McHale, Brian. (1991) *Postmodernist Fiction*, New York: Routledge.
- Murphy, Peter (1998). "Friendship's Eu-topia", *The South Atlantic Quarterly* 97: 169-185.
- Neruda, Pablo. (1999) *Obras completas*, tomos I-IV, Barcelona: Círculos de Lectores.
- . (1978). *Cartas a Laura*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- . (1976). *Confieso que he vivido*. Barcelona : Seix Barral.
- Peña-Ardid, Carmen. (1996) *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra.
- Seeger, Linda. (1993) *El arte de la adaptación—cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid: Ediciones Rialp.
- Shaw, Donald L. (2001). "La boda del poeta: Skármeta's parody of post-boom themes", *Romance Quarterly*, vol. 48, Washington, p.p 267-276.
- . (1999). "Skármeta between Post-boom and Postmodernism", *REH* 33 : 53-60.
- Sicard, Alain (1981). *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid: Editorial Gredos.
- Simon, John. (1995) "Unusual relationships—*The Postman* directed by Michael Radford", *National Review*, vol. 47, New York, Jul. 31, p.p. 64-70.
- Skármeta, Antonio (1996). *El cartero de Neruda*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Stam, Robert (2002). *Film Theory. An Introduction*, edición en chino, Taipei: Editorial Yuan-Liou.
- Urrutia, Matilde. (1997). *Mi vida junto a Pablo Neruda*, Barcelona: Seix Barral-Biblioteca Breve.
- Vale, Eugene. (1982). *Técnicas del guión para cine y televisión*, traducción de Miguel Wald de *The Technique of Screen & Television Writing*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- <http://www.geocities.com/Broadway/5997/nerudac.html>: "El cartero de Neruda: adaptación de Maskarada de la obra Ardiente Paciencia de Antonio Skármeta".
- http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/specials/newsid_1399000/1399614.stm: "La libertad: Antonio

Notas

ⁱ El presente artículo ha sido parte de la investigación del proyecto subvencionado por el Consejo Nacional de Ciencia de la República de China, NSC91-2411-H-002-040.

ⁱⁱ Es poema del poeta francés Rimbaud. El verso original ha sido así: A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes. Fue discurso de Neruda durante la concesión del Premio Nobel.

ⁱⁱⁱ Citado por Ethan Shaskan Bumas en “Metaphor’s exile: The poets and postmen of Antonio Skármeta”, págs. 9-10. En ensayo de Dorfman viene de *Hacia la liberación del lector latinoamericano*. Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1984.

^{iv} En el artículo lo clasificamos con *El cartero* de Michael Radford y *El cartero* de Skármeta o se diferencia con géneros: la película o la novela.

^v Dirigido por Michael Radford, nominado como candidato de mejor película, mejor director, mejor actor, mejor guión adaptado y mejor banda sonora en el Festival de Oscar de 1995. Las demás cuatro películas nominadas son *Braveheart*, *Apolo 13*, *Babe*, *El cerdito valiente*, *Sentido y sensibilidad*. *Braveheart* ganó el premio de mejor película. *El cartero de Neruda* ganó el premio de “Mejor Banda Sonora Dramática”. *El cartero* se podía haber incorporado a la fila de Mejor película de habla no inglesa y con mayor posibilidad de ganar este premio en vez de meterse en la fila “ordotoxa” de “Mejor película” del Oscar, que solía dar a las películas norteamericanas propiamente dichas. En 10 de octubre de 1997 la compañía española de teatro Maskarata hizo otra versión teatral de esta novela e intentó “recrear la historia en su marco geográfico e histórico original, es decir, el Chile de Salvador Allende y los últimos años de Pablo Neruda transcurridos entre viajes y estancias en su casa de Isla Negra.” Véase también en la página web:

(<http://www.geocities.com/Broadway/5997/nerudac.html>).

^{vi} *Ardiente paciencia* fue al principio una obra de teatro, después del éxito teatral y cinematográfico, Antonio Skármeta decidió completarla a modo de novela.

^{vii} *Crónica de una muerte anunciada* fue dirigida por Francesco Rosi, una coproducción de Italmedia Film (Roma) y Soprofilms-Les Films Ariane, FR3 Films Production (París). A diferencia de *El cartero*, los personajes de aquella representan el carácter del pueblo latino, mientras que ésta está llena de un aire más europeo que latino.

^{viii} La idea de filmar esta película venía de Massimo Troisi. Era él quien le presentó a Michael Radford su deseo de desempeñar el papel del cartero. Michael Radford le cuestionó el problema cultural de un director británico firmando una película italiana (más todavía, basándose en una novela chilena escrita en español), Troisi le contestó que “Estamos intentando firmar una película para que nuestros descendientes puedan sentirse orgullosos por ella. El cine habla en un idioma universal, no hay problema cultural”. (Mindy Aloff).

^{ix} Skármeta se exilió en 1973 y volvió a Chile en 1989. *Ardiente Paciencia* se publicó por primera vez en 1985.

^x En la novela de Skármeta el cartero se llama Mario Jiménez, en la película se llama Mario Ruoppolo; Beatriz González en la película se convierte a la forma italiana en Beatrice Russo. En este artículo a estos dos personajes los mencionamos siempre con los nombres, Mario y Beatriz, respectivamente.

^{xi} Esta confusión geográfica del conocimiento de la Isla Negra en el cine no será para pocos. Tras la proyección de la película, los que creían que la Isla Negra está en el Pacífico empezaron a dudar si realmente era allí donde vivía el poeta. Los que sabían a ciencia cierta la situación geográfica de la Isla Negra empezaron a pensar que exista un tal cartero. Según el reportaje de la página web (<http://www.terra.com/arte/articulo/html/art6796.htm>), dice la funcionaria del Museo de Neruda, Paola Hernández : "Hay que explicarles que ese cartero es una ficción". Hasta cierto punto, para un lector poco asociado con la figura del poeta y la literatura hispanoamericana y que conoce la historia nada más por medio de la película, será fácil esta confusión creyendo la Isla Negra territorio italiano en vez del chileno.

^{xii} Será cuestión de comprensión cultural y falta de profundos estudios sobre la vida de Neruda. No obstante, que un tema gira alrededor del poeta y la poesía siempre provoca fantasía e imaginación, no es de extrañar la confusión del espectador público. Mindy Aloff también menciona la posible confusión cultural.

^{xiii} Desde el estreno de la película (1994), en España en un año se ha reeditado 10 ediciones de versión española. En cuanto al resto del mundo, la novela ha sido traducida a más de 20 idiomas. El récord de

la película sumó a 22 millones de dólares. Sucesivamente con la suerte del “poeta”, el cartero o el trasfondo político chileno Skármeta ha publicado *La boda del poeta*, *La chica del trombón*, y ha reeditado las novelas *Tiro libre*, *No pasó nada*, *La insurrección*, *La velocidad del amor*, etc., y actualmente es embajador de Chile en Alemania, país que le ofreció refugio veinte años atrás.

^{xiv} Película norteamericana dirigida por Peter Weir, con Robin Williams como protagonista, y ganó el premio de Mejor guión original del Oscar de 1989.

^{xv} Es digno mencionar las dos películas, dos estrellas del Oscar de 2003, *The Hours* y *Frida*, que contienen matices literarios y artísticos, han llamado la atención del jurado y del lector público. Aquella ganó el premio de Mejor Actriz y ésta ganó el premio de Mejor Banda Sonora. No obstante, cabe notar que el foco de la atención de estas dos películas se basa más en las dos figuras femeninas prestigiosas y algo polémicas, Virginia Wolf y Frida Kahlo, en cuanto al tema del feminismo. El temperamento y las formas de ser de estas dos personas han superado más allá de la atención por sus obras literarias y creaciones pictóricas.

^{xvi} La negrita es mía. Nos referimos no solamente a la nueva creación poética de Neruda, sino también el nuevo canto y nueva aventura de su vida.

^{xvii} Alain Sicard en *El pensamiento poético de Pablo Neruda* comenta que los amores rápidos y devoradores que abrasaba la juventud nerudiana han sido una expresión para que el poeta los encarnara en Matilde con el nombre del amor. Neruda puede realizar la proeza de cantar a Matilde a través del recuerdo y la mutiplicidad de sus amores pasados con Terusa, Rosaura, Josie Bliss o Delia a fin de revelar la unidad profunda de la experiencia erótica (509-510).

^{xviii} Matilde y Neruda se casaron oficialmente en 1966. Véase *Mi vida junto a Pablo Neruda*, 111. Neruda se casó con María Antonieta Haagenar el día 6 de diciembre de 1930 en Batavia (Java) cuando era cónsul de Chile y se separaron el año 1936; se casó con Dalia del Carril en 1937 y los dos llevaron 18 años de matrimonio. En 1955 Neruda se separó de Delia y se trasladó a vivir con Matilde en “La Chascona” (Isla Negra).

^{xix} Fijémonos que al final de la película cuando Neruda y Matilde volvieron a casa del cartero, Matilde vio en la pared la foto de boda de Mario y Beatriz y dijo: “Pero yo no estoy allí.”. Esto debería aludir a su entonces situación de no poder presentarse en las ocasiones públicas. Lo cual podemos comprobar de acuerdo con la confesión de Neruda: “Terminé allí de escribir un libro de amor, apasionado y doloroso, que se publicó luego en Nápoles en forma anónima: *Los versos del capitán*... Fue por mucho tiempo un secreto, por mucho tiempo no llevó mi nombre en la tapa... La única verdad es que no quise, durante mucho tiempo, que esos poemas hirieran a Delia, de quien me separaba.” (Neruda 1976: 300-301)

^{xx} Véase nota 19. Asimismo Matilde Urrutia también reconoce estos versos, dice así en sus memorias: “He dicho y lo repito: Pablo está vivo. Yo fui y soy la compañera de Pablo. El me invitó en *Los versos del capitán*, en los *Cien sonetos de amor* y en tantos otros a acompañarlo en su vida de militante de la paz.” (*Mi vida junto a Pablo Neruda*, 267)

^{xxi} Citamos del artículo de Ethan Shaskan Bumás, “Metaphor’s exile: The poets and postmen of Antonio Skármeta” para describir esta transplatación textual.

^{xxii} <http://record.wustl.edu/archives/1996/11-21-96/4839.html>.

^{xxiii} Junto al disco de la música de la película se hace un recital de poesía recopilando algunos poemas de Neruda, así como poema “Desnuda” (XXVII) de *Cien sonetos de amor* (*Obras completas*, tomo II, 870-871); LXXX, “Ya eres mía”, (tomo II 905); “Oda al mar” de *Odas elementales* (tomo II 157); *Estravagario* (tomo II, 635-636); *Los versos del Capitán* (tomo I, 873-74) y verso VII (tomo I, 183);, verso XV (tomo I, 191), verso XX (tomo I, 195-196) de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

^{xxiv} Neruda en *Confieso que he vivido* expresa su aprecio a Rubén Darío y su consagración poética (158-161). La idea poética de Darío viene del lema “El arte es azul” de Víctor Hugo.

^{xxv} La palabra “encantado” aquí se expresa con la idea del “poder mágico, hechizado” (cosa peligrosa), para reflejar la connotación del “encanto” (cosa amena y atractiva).

^{xxvi} Las citas del diálogo sin poner la paginación se citan de la película.

^{xxvii} La palabra “intertextualidad” viene de Julia Kristeva cuando interpretó el “dialogismo” de Mikhail Bakhtin. Aquí entramos directamente en la intertextualidad de los “textos” entre las películas y la novela respecto a *El cartero*. En cuanto a la parte teórica, la intertextualidad ha sido presentada por diferentes críticos desconstruccionistas como Jacques Derrida, Gilles Deleuze y J. Hillis Miller, o incluso, algunos críticos de la semiología como Umberto Eco, Foucault, Roland Barthes... etc. Véase también Edward Waters Hood, capítulo I, págs 7-56.

^{xxviii} Según la novela de Skármeta, el cartero tenía sólo 17 años (“Pero yo tengo sólo diecisiete años (15)). En la película, para encajar la imagen de Massimo Troisi, quien tenía 40 cuando se firmó la

película, el personaje del cartero parece mayor, algo así como si tuviera treinta y tantos. En *Cinema Paradiso*, Alfredo, el operador del cine Paradiso, un cine local de un pequeño pueblo siciliano, Giancaldo, era mayor, mientras que Toto (Salvatore) empezó siendo niño de la escuela primaria y a lo largo de la película, iba creciendo, pasando su juventud y regresó viejo al pueblo después de triunfar en su trabajo. Véase también el artículo de John Simon, “Unusual relationships—The Postman directed by Michael Radford”.

^{xxix} El joven Salvatore está enamorado de una compañera de la universidad llamada Elena, hija de un banquero, sin atreverse a expresarle su amor por su timidez por una parte y, por otra, dado que ésta tiene muchos admiradores y que la categoría social de los dos son muy dispares. Después de muchas esperas y paciencia (todos los días, después del trabajo, Salvatore se quedaba esperando debajo de la ventana de Elena para que ella abriera su ventana demostrando su consentimiento. Lo hizo así Salvatore tal como le inspiró Alfredo a través de esa historia del amor de la princesa), por fin, Salvatore consiguió conmovérle a Elena y ella se entregó. No obstante, el padre de ésta le trasladó el expediente de estudios para que ella estudiara fuera del pueblo y Salvatore no tuvo más noticias suyas, algo semejante a la historia de amor sin densenlace que le contó Alfredo.

^{xxx} El padre de Salvatore murió en la guerra.

^{xxxi} La composición se hace de varios tipos: Versión Trio, Versión de guitarra y bandoneón, de instrumento de cuerda (el arpa o la lira), versión al ritmo de canción de cuna, etc.

^{xxxii} Los escritores del posboom como Isabel Allende, Alfredo Bryce Echenique, Laura Esquivel, Angeles Mastretta...etc, han trabajado el tema de amor o bien de una forma más femenina, o más fina o lúdica. El amor llega a convertirse en algo positivo y curativo para el espíritu humano, en vez de ser una frustración como la revelan los escritores del boom.

^{xxxiii} Lo que dice Bellini “según palabras del propio escritor” podemos ver la idea algo similar en el prólogo de *El cartero*, en el que Skármeta expresa su idea de la creación literaria: “En tanto otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, de la distorsión de tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metaforones trajinados en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes malentendidos en Borges, y sobre todo aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente. (Skármeta 11)

^{xxxiv} Este deseo del pueblo italiano se expresó cuando llegó Neruda a Roma porque la embajada de Chile en Roma le pidió al gobierno italiano que lo expulsara. Desde aquí se puede ver el cariño del pueblo hacia el poeta.

^{xxxv} De acuerdo con el análisis de Michel Chion, los sentimientos y situaciones de los personajes orientan la identificación del lector, por ejemplo, el desamparo, la sensación de sentirse abandonado, la comparación favorable o desfavorable etc. Véase *¿Cómo se escribe un guión?* (120-121).

^{xxxvi} Se refiere a la película de Michael Radford y su propia película de 1983.

^{xxxvii} Entrevista y artículo de *David Moessner a Antonio Skármeta*. La traducción del texto inglés al español es mía. Véase <http://record.wustl.edu/archive/1996/11-21-96/4839.html>

^{xxxviii} Se refiere a la película de 1983 dirigida por Skármeta mismo.

^{xxxix} Michel Chion (121) también menciona este punto de vista de Vale desde el libro de *The technique of screenplaywriting, An analysis of dramatic structure of motion pictures*, Nueva York, 1980, pág. 246.

^{xl} Algunos artículos de investigaciones científicas han sido buscados y sacados del servicio de Academic Research Library (sistema de ProQuest), la paginación de los artículos no son como los originales, por lo cual, en el presente artículo algunas citas ponen sólo el autor, y el título del artículo si es necesario

^{xli} Los artículos encontrados por el servicio de Academic Research Library (sistema de ProQuest) sin la paginación original de las revistas donde se publican son los artículos de Mindy Aloff, Mike Chasar y John Simon.