

El mito de Neruda filmatizado. El poeta imaginado y documentado

Claudio Cifuentes-Aldunate

Abstract

In this article, I will present the mythological character of signifiers (Barthes, 1957) in biographical as well as autobiographical texts which subject has been the fictionalization of the Chilean poet Pablo Neruda. This is an interpretative reading of signifiers that are close to the term of realem (Even Zohar, 1978) or are realems. The reflection is about the strategies used to present contents that have an ideological signification as the nature of things. The empirical material consists of two fictionalizations of Pablo Neruda's life: Michel Radfords *Il postino* (1999) and Luis R. Vera's *Neruda el hombre y su obra* (2004).

Key words: ideology, subject of enunciation, biography, autobiography, signifiers, demystification.

Prolegómenos sobre el concepto de ideología

En este artículo me voy a detener especialmente en el fenómeno de leer la ideología en el ámbito del cine. Y cuando digo ideología en una película concreta me refiero a las maneras técnicas de transmitir sentido por las cuales el enunciante¹ (la inteligencia creadora del film) o responsable mayor del resultado fílmico, transmite un mensaje de manera evidente o velada. Obviamente lo que nos interesa más son las maneras veladas de transmisión de la ideología. La ideología se vuelve peligrosa cuando se parece al aire que respiramos, es decir cuando no nos percatamos de su presencia que funciona como algo que se nos "in-corpora" desde fuera.

Ahora, dentro de lo resistente que es la ideología a ser develada, lo que hace más evidente una intencionalidad ideológica en un determinado relato, es la historia misma: lo que ésta nos dice en cuanto a dudas o certezas, y si son certezas, nos fijaremos en los marcadores que muestran qué afirmaciones positivas o negativas hay en la historia respecto a esa realidad presentada. Un ejemplo: La

¹ Enunciante o "sujeto de la enunciación", término tomado de la reflexión lingüística de Émile Benveniste *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, 1966 [1958], pp 258-266. Este término ha sido más precisamente definido al interior de la semiótica greimasiana integrando tanto el aspecto consciente como inconsciente del proceso de producción textual. Véase Greimas, J.A. et J. Courtés *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1, Paris, 1979 Hachette, p.127.

narrativización temática de la guerra, en la historia del film y de la literatura —y también en el discurso de la Historia— ha sido siempre puesta en esta disyuntiva: visiones positivas de la guerra como fenómeno que sirve, útil, válido para el progreso de la Historia, (en este sentido toda la literatura y toda la filmografía que llamamos “épica” entraría en una categoría de “visión eufórica de lo bélico”².) Por otro lado la visión negativa, que cuenta de la inutilidad de la guerra, como modo primitivo de arreglar cuentas, como degradación de lo humano, como abuso del ser humano, como negación de los valores que motivan los conflictos bélicos, son “visiones disfóricas”³ del fenómeno destinadas a producir asco o rechazo. Esto será más típico del relato desmitificador, del relato anti-épico, el relato que se afirma en el mito contrario: una visión degradada del fenómeno.

De esta manera podríamos decir que no sólo la guerra como tema sino que todos los temas que trata la literatura y el cine son susceptibles de entrar en una visión positiva o detractante del tema presentado, que —en su función perlocutiva— (adoctrinamiento evidente) o ilocutiva (adoctrinamiento velado) van a mostrar no sólo la toma de posición de la instancia ideológica que crea el artefacto, sino que tratará de hacer que el espectador o lector participe de la posición que el sujeto de la enunciación tiene. Y —de esta manera— vamos a ver qué pasa con nuestro personaje, Pablo Neruda en las dos películas que hemos escogido analizar y que serán presentadas más adelante.

La historia y sus géneros aldeaños, uno de los cuales puede ser la biografía, poseen muchas maneras de transmitir ideología. Aparte de los elementos ideológicos que distingamos en la narrativización del tema principal, también las tipologías de personajes que llevan a cabo las acciones, van a constituir nuevas tomas de partido. La “historia que se le construye” a un personaje, el rol que se le otorga, el físico que posee, la manera en que viste, el modo de hablar (si la narración es fílmica) el tono de la voz, el modo de mirar, el modo de fumar (si fuma) la réplicas que tiene adjudicadas y el modo de decirlas, en fin todo lo que hace que “queramos” o que “rechacemos” al personaje, va a suponer una ideología, porque la ideología está en los ingredientes que proponen al personaje como digno de amar o digno de rechazar, y porque este personaje representa valores.

Se pueden nombrar muchos otros elementos portadores de una carga ideológica que, en las películas, se hacen aparecer como “naturales.” El mismo escenario puede poseer elementos discordantes o concordantes, agradables o desagradables, así como también los elementos que conforman las propiedades ficticias de esos espacios, por ejemplo la luz, según la escena representada que interviene dando claridad / ambigüedad, cotidianeidad / sublimidad al espacio iluminado. Asimismo

² La categoría tímica (cathégorie thimique) se articula en *euforia* y *disforia* (con aforía como término neutro) es propuesta por Greimas y Courtés en *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1, Paris, 1979, Hachette, p. 396.

la música según la escena representada, que ablanda el corazón del espectador en una escena romántica, de despedida, o lo asusta advirtiéndolo un suceso a juzgar negativamente.

Pero yo me centraré no en la ficción de un personaje fílmico sino en la ficcionalización fílmica de un personaje que ha existido⁴. Se trata de Pablo Neruda, (1904) poeta chileno, premio Nobel de literatura muerto en 1973. Conocido como gran poeta y personaje de la vida literaria mundial de su época.

Pensé por un momento romper el equívoco del subtítulo de este artículo en ese aparte que dice: “El poeta imaginado y ’documentado’”, ya que es cierto que el primer adjetivo es más monosemántico, no cabe duda de que se trata del poeta imaginado por nosotros. Sin embargo, el segundo calificativo: “documentado” puede referirse al documento que “otros” han hecho de él pero al mismo tiempo puede ser una calidad “del poeta”. Un poeta, leído, informado, o muy documentado, con muy buenos argumentos. Finalmente no he querido romper el equívoco porque la reflexión que presentaré, de alguna manera va a apuntar a estos dos aspectos:

1. El poeta documentado por otros y
2. El poeta documentado y sabio en el arte de ponerse en escena.

Nos proponemos ver la ideología en la filmatización de un sujeto que —en este caso— ha sido existente⁵ real, muy conocido, y que en uno de los filmes que he elegido mostrar se ve filmatizado (imaginado) por otro. Un segundo film presenta una combinación de un proyecto de otro y de Neruda mismo como documento para la posteridad. El primer film a tratar será *Il postino* (o *El cartero de Neruda*, 1994) del escritor chileno Antonio Skármeta y del director de cine inglés Michael Radford, y el segundo: *Neruda, el hombre y su obra* del director chileno Luis R. Vera (2004)

Esta empiria va a exigir, en el primer caso, de que me haga cargo de una teorización ideológica al interior del film de ficción y —en el segundo caso— una teorización sobre la ideología en el género biográfico y autobiográfico, que es donde el segundo film se adscribe.

El concepto de ideología que hemos ya nombrado no pocas veces en el corto lapsus de tiempo de esta comunicación es de rigor definirlo y decir qué es lo que

⁴ El personaje ficcionalizado no es realidad, significa realidad, su presencia ficcional se puede considerar un “realema” según la definición de Itamar Even-Zahir (1978), *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute citado por Darío Villanueva en *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p.159.

⁵ Es Roland Barthes en su artículo “El discurso de la historia” (1967) quien propone para los enunciados históricos (y biográficos) la categoría de “existentes” para esos sujetos que tienen una categoría ambigua por el hecho de haber sido ontológicamente existentes y que ahora se hayan reducidos a una categoría discursiva imaginaria y escritural.

entenderemos por ideología en el sentido que queremos darle en este trabajo. El concepto nace, como lo sabemos, en los escritos del conde Antoine-Louis Claude Destutt de Tracy aristócrata y filósofo francés de la ilustración que entre 1801 y 1815 publica sus *Éléments d'Ideologie* [1810] en cuatro volúmenes y con lo cual se lo considera fundador de la Ciencia de la Ideas. En esos escritos de Tracy define la ideología como parte de la zoología, pues considera al hombre en el sentido aristotélico de “animal social, pensante y autoconsciente” que ya Buffon definía así por su capacidad de pensar.

Citaré un pasaje de De Tracy, para que nos hagamos una idea de su concepción de ideología. Él nos dice, un poco ingenuamente y sin advertir el aspecto ideológico que hay en su definición de ideología, que

L'homme par sa nature tend toujours au résultat le plus prochain et le plus present. Il pense d'abord à ses besoins, ensuite à ses plaisirs. Il s'occupe d'agriculture, de médecine, de guerre, de politique pratique, puis de poésie et d'arts, avant que de songer à la philosophie : et lorsqu'il fait un retour sur lui même et qu'il commence à réfléchir, il prescrit des règles à son jugement, c'est la logique; à ses discours, c'est la grammaire; à se desir, c'est ce qu'il appelle morale. Il se croit alors au sommet de la théorie, et n'immagine pas même que l'on puisse aller plus loin. Ce n'est que longtemps après qu'il s'avise de soupçonner que ses trois opérations, juger, parler et vouloir, ont une source commune...”⁶ (De Tracy, 1977:2)

Esa fuente común es lo que sería la ideología para De Tracy, el origen de toda la práctica vital del hombre se encontraría, según este autor, en la educación y en la legislación, opinión no lejana de la moderna visión de la ideología que encontramos en Michel Foucault.

Podríamos decir así que la ideología es un orden metafísico que nos penetra disfrazándose de razón y de lógica y que nos hace vivir un “orden impuesto” como “si fuera natural”. En el orden ya no metafísico —sino que físico y concreto— la ideología se plasma en el discurso. Concretamente en el discurso de la cultura, en los textos y objetos culturales como por ejemplo el cine, como arte que se concretiza en una película. Todo film tiene el objetivo evidente o secreto de darnos una idea de la realidad que podamos aceptar de manera natural a través de los mecanismos solapados, o disimulados, que ese discurso fílmico usa para convencer

⁶ El hombre por su naturaleza tiende siempre a buscar los resultados más próximos y los más urgentes. El hombre piensa primero a sus necesidades, luego a sus placeres. Primero se ocupa de agricultura, de medicina, de guerra de política práctica y después de poesía y arte. Todo esto antes de ni siquiera figurarse de pensar en la filosofía. Y desde el momento en que se vuelve sobre sí mismo y que comienza a reflexionar, prescribe reglas a sus juicios, eso sería la lógica; reglas también para sus discursos, eso sería la gramática y finalmente reglas para sus deseos, es lo que sería la moral. Según de Tracy “[e]l ser humano se creería en lo más alto de la teoría y no puede imaginar que se pueda ir más lejos. Es sólo a posteriori que se da cuenta de que esas tres operaciones: juzgar, hablar y desear poseen una fuente común” (De Tracy, 1977 [1801- 1815] mi traducción)

al espectador. Es ese discurso el que vamos a analizar en lo que sigue. Se trata de un discurso escondido, implícito y alienante que constituye al sujeto productor de este objeto cultural (film en este caso) y del cual muchas veces ni el sujeto productor ni el sujeto receptor son conscientes⁷.

Una escena del film *Il postino*, muestra a los protagonistas principales en una playa (Radford, escena 2/24.) Un ficcionalizado Pablo Neruda y un ficticio cartero de nombre Mario Ruoppolo, hablan de poesía. El marco de la playa solitaria en un mediodía asoleado y la conversación que se traza sobre la actividad poética se escenifica en un fondo de mar y cielo azules. El único sonido que acompaña la escena es el oleaje del mar, situación que hace que el personaje Neruda comience a recitarle a Mario algunos versos de su famosa "Oda al mar"⁸. Lo que personaje Neruda dice en su poema, recitado en una mezcla de italiano y español, es su 'Oda al mar':

Aquí en la isla
el mar
y cuánto mar
se sale de sí mismo
a cada rato,
dice que sí, que no,
que no, que no, que no,
dice que si, en azul,
en espuma, en galope,
dice que no, que no.
No puede estarse quieto,
me llamo mar, repite
pegando en una piedra
sin lograr convencerla,
entonces
con siete lenguas verdes
de siete perros verdes,
de siete tigres verdes,
de siete mares verdes,
la recorre, la besa,
la humedece
y se golpea el pecho
repitiendo su nombre.
(*Odas elementales*, 1954)

⁷ Van Dijk afirma: que "[L]a dimensión del discurso explica cómo marcan las ideologías los textos (pensemos en textos escritos o fílmicos) las conversaciones de cada día, cómo entendemos el discurso ideológico y qué relación existe entre el discurso y la reproducción de la ideología en la sociedad." (Van Dijk 2003: 1)

Como vemos en la película, la recitación del poema, Neruda la hace a pocos centímetros del rostro de Mario, que lo escucha con extremada atención. Toda la escena se establece en un primer plano. Al final del fragmento recitado, Neruda pide la opinión de Mario, que luego de escuchar, replica: “Extraño. Me he sentido como una barca sacudida por todas esas palabras”. Neruda, que sabe que su amigo hace días desea entender lo que es una metáfora, le dice: ¿ “Sabes que acabas de hacer una metáfora? A lo que, en su modestia, Mario dice: ¿Es verdad?...no vale, lo he hecho sin querer”. Volveré más tarde al análisis más pormenorizado de esta escena.

Sin embargo, esta escena, aparentemente banal en su significado ideológico, desliza la poeticidad de las imágenes y del acontecer como ‘significándose a sí mismas’ en su pura denotación poética. Pero antes de analizar esta escena en su connotación, que es donde se esconden posicionamientos ideológicos, vamos a recordar la historia de esta amistad entre el poeta y el cartero para, de esta manera, presentar la narración de la historia de manera ordenada.

La historia entre estos dos personajes se inicia con un juego de disyunciones y conjunciones desde un “querer conocer”. Este proyecto cognoscitivo parte, en el esquema narrativo de Mario, como sujeto, y propone a Neruda como “objeto de conocimiento”. El recorrido narrativo de ese “objeto Neruda”, en la película, va desde la opacidad e indiferencia, o un “no” querer dejarse conocer, a una apertura entre él y su admirador, el cartero Mario.

Los valores con que se dibuja la figura de Neruda en este film, lo presentan como un elemento mesiánico indirecto. Neruda llega al exilio, a Capri, no sólo “desde Chile” sino también “desde la pantalla” de cine. Una de las primeras escenas subraya su calidad mediática. El pueblo —entre ellos Mario— se encuentra, al inicio del film, viendo los antiguos “noticieros” que presentaba el cine antes de comenzar una película. En este caso se habla de la llegada a Roma de Pablo Neruda al exilio italiano, exilio que le preparaba un lugar donde vivir en la isla de Capri. Neruda es recibido por intelectuales, escritores y periodistas. Una voz en off, con un lenguaje periodístico reduccionista y estereotipizante habla de sus ideas comunistas y de ser el poeta de las mujeres por sus apasionados poemas de amor. (Radford, escena 2/24.)

Habría entonces que analizar el espesor significativo de esta escena. Primero que nada tenemos la situación “cine dentro del cine”. El Neruda documental del noticiero aparece en un discurso considerado “discurso verdadero” pues es “noticia” filmada, es documento. La llegada a Capri confirma la existencia de todos los elementos de la historia. La isla, el poeta y los pescadores que ‘reconocen’ su propia imagen en el documento y tienen, de paso, una prueba de la propia existencia (por eso apluden).

El documento del noticiero pasa así a ser signo de fiabilidad de la ficción que

contiene este *documento*. El espectador recibe una ilusión de veracidad, una invitación a creer que la ficción no es ficción, pues dentro de ésta hay un noticiero documental que certifica una no-ficcionalidad. El noticiero muestra que llega a Italia, precisamente a Capri, el poeta Pablo Neruda, que efectivamente —al momento de mostrar el documental— ya ha llegado a Capri, en la ficción de primer grado.

Este subterfugio en la construcción de la ficción, lo rescato como una estratagema del sujeto de la enunciación, o inteligencia creadora del film, para que entremos en la red de lo creíble, de una historia que se nos narra como creíble. Pero la escena inaugural de la relación Neruda/ pueblo se detiene especialmente en la figura del poeta y establece los posicionamientos actoriales: la distancia o disyunción entre el poeta y lo que podríamos llamar “el resto”. Tenemos así:

Neruda

Famoso
Experto seductor
Mítico amante
Poeta
Comunista convencido

Mario

Ignorado
Aprendiz de seductor
Ser cotidiano
No poeta
Políticamente amorfo.

El mito Neruda, es lo que se dice de él, y lo que -a partir de allí- imagina la gente (esa gente escenificada en el film) de este personaje. Ese decir y ese imaginar quedan como “estela narrativa” para Mario. El poeta, inalcanzable en su fama y en su sublimidad se vuelve un tipo de carencia, un objeto de deseo, un experto en amor, un Mesías solucionador de problemas del que Mario quiere atención. A partir de aquí todos los movimientos del film serán un ir y venir entre el deseo de acercamiento de Mario y la indiferencia de Neruda.

La narratividad se concentra, a partir de allí, en el ablandamiento paulatino del poeta hacia su admirador, su partida de Capri y su retorno ya muy tarde, cuando Mario ya ha muerto —sin haber podido leer su propio ‘poema-homenaje’ a Neruda— en una manifestación comunista. Se instaura así un nuevo mito en la ficción: la muerte precoz de un poeta desconocido: Mario Ruoppolo y la desaparición de su producción poética entre los pies de la muchedumbre. Los deseos de Mario son:

1. Querer conocer a Neruda
2. Querer saber el arte de poetizar de Neruda (en el concepto de Mario sinónimo de seducir)
3. Querer seducir a Beatrice
4. Querer la amistad de Neruda, significar algo para el poeta.

No hay duda que el sujeto del film es el cartero y no es Neruda. Es el sujeto que más desea, donde Neruda posee el rol pasivo y casi indiferente del objeto solicitado. Desde el punto de vista narratológico tenemos, ideológicamente, la representación del carente frente al abundante. Neruda está en un exilio, es verdad, y en este sentido carece de su tierra, pero es de alguna manera un exilio “dorado”, sin preocupaciones por sobrevivir, con atención internacional sobre su persona y acompañado de su amada en una isla paradisíaca. Desde este punto de vista la película pone por una parte aquél que lucha por sobrevivir, el hijo de pescador, ahora cartero, Mario, y, por otra, la despreocupación y el goce de la vida sublimada por la poesía, en la ficcionalización de Neruda.

Esta distancia y diferencia de niveles entre los actores, hace que se perciba en este film una visión del mito Neruda desde una posición crítica: la ideología del texto fílmico nos presenta un comunista famoso, distante con el pueblo y con Mario, al que finalmente parece acercarse en una actitud paternalista y pedagógica, enseñándole a escribir versos y a reconocer una metáfora.

Sin embargo, en lugar de producir sus propios versos, para seducir a Beatrice, Mario prefiere aprender de memoria los versos de Neruda y recitárselos a su amada como si fueran propios. El truco tiene un resultado positivo y Mario se ve de pronto dueño del corazón de Beatrice.

Cuando Neruda se entera, increpa a Mario diciéndole que no es honesto usar los versos de otros para enamorar, sin embargo el problema del *copyright* y de la autoría no es algo que le preocupe a Mario y, en su candidez, le dice a Neruda que “la poesía es del pueblo y no del poeta”. Es esta misma candidez o exquisita ingenuidad (que seduce a Neruda y lo hace perdonar a Mario), la misma que nos seduce a nosotros, espectadores. El film quiere que queramos a Mario y le perdonemos su robo intelectual hecho por amor. La escenificación de la candidez y de la espontaneidad de Mario están allí para seducir al espectador a través de la compasión y de la simpatía.

Naturalidad, espontaneidad, picardía, sobrevivencia del cartero son ideologemas privilegiados por la ideología de este texto fílmico frente a la sofisticación, formalidad, abundancia y fama que representa Neruda.

El nivel mayor de acercamiento entre sujeto y objeto lo tenemos en las nupcias de Mario y Beatrice, donde Neruda ha accedido a ser testigo de la boda. Se teje allí un lazo simbólico-legal. El poeta es testigo de un amor concretizado en una unión matrimonial causada por sus versos. Este hecho es vivido por Mario como un tipo de climax. Todo el pueblo sabe de su amistad con el poeta, lo cual queda confirmado porque Neruda ‘desciende’ desde la alta colina sobre el mar, donde está su casa, hasta el pueblo para festejar con ellos la unión de Mario.

Si Neruda ‘desciende’ hasta ellos, se une a ellos, esto hace que Neruda y sus admiradores pasen de una disyunción a una conjunción. El poeta parte de la isla, reestableciendo la disyunción precedente. Más tarde, en sus entrevistas por el

mundo, Neruda no nombra a Mario, su amigo de Capri. Mario simula perdonarlo mientras la familia de Mario acusa al poeta de ingratitud, de olvido y de desprecio.

Mario muere durante la represión de una manifestación comunista donde habría debido leer un poema escrito por él y dedicado a Neruda. La disyunción entre sujeto y objeto se hace completa e irreparable. La película subraya la muerte de Mario en un acto que debía ser de admiración ‘al poeta que lo había olvidado’.

En una visita posterior a Capri, Neruda y Matilde van a visitar a Mario y se enteran de su muerte. Las gentes los acogen con distancia y con dolor. Se saben los olvidados del sistema y los olvidados de aquellos que dicen escribir para el pueblo. El único rastro de aquella amistad se evidencia cuando Beatrice llama a su hijo y se escucha entonces su nombre: “Pablito”. El film señala de esta manera una cierta denuncia: la historia de una amistad no correspondida. Se comprende que Mario Ruoppolo no tenía la estatura de los otros amigos de Neruda. Amigos comunistas, con nombres sonoros como Pablo Picasso o Louis Aragón o Paul Eluard, amigos que le toman su tiempo y no le permiten continuar su amistad con seres como Mario. La ideología del film se presenta así como una denuncia indirecta en lo que podríamos llamar una ‘historia de afección desigual’, que toca elementos político-ideológicos claros y contundentes y que revela la diferencia entre los comunistas ilustrados... y los otros.

Se hace evidente que la diferencia inicial entre Mario y Neruda produce una narratividad más rica en Mario, es el personaje que experimenta un desarrollo mayor, pues es más carente. El Neruda abundante y en exilio posee una sola posibilidad de desarrollo: el término de su exilio. La diferencia que permanece en el desarrollo de la historia es la calidad de seres simples y desconocidos frente a un personaje complejo y conocido. El valor de conocido en un mundo de desconocidos, hace que la relación de Neruda y el resto del pueblo de la isla se establezca como “figura y fondo” respectivamente. Este hecho programa que, en la narratividad de la historia, de a poco, Mario se acercará al estatuto de “figura”, sustrayéndose del “fondo” de los otros pobladores, y posicionándose junto a Neruda, para más tarde, quedar en el olvido de la memoria del poeta y morir. Sin embargo no debemos olvidar que antes de la catástrofe, Mario ha experimentado un proceso meliorativo. Ha recibido de Neruda una doble iniciación: política y poética. Gracias a esa amistad, Mario se hace comunista y se hace poeta. Ese proceso meliorativo acelera también, indirectamente, su muerte.

Si volvemos a la escena de la playa y la “Oda al mar”, con que comencé reflexionando sobre esta película, tenemos por un lado la creatividad intelectual representada por Neruda que ha recitado a Mario su “Oda al mar”. Mario ha comentado el efecto somático que le produjo esa recitación y ha dicho que se sentía como una barca sacudida por esas palabras. Tenemos allí la presencia de las metáforas creadas concientemente por Neruda frente a la metáfora espontánea de Mario, de extraordinaria complejidad y belleza.

Es por esa calidad natural y auténtica de las metáforas de Mario, que este personaje se vuelve una fuente de “saber” para Neruda. Recordemos que la conversación, en esta escena, se cierra con otra metáfora que deja mudo a Neruda, cuando Mario, queriendo dar un ejemplo de cómo entiende la “Oda al mar”, muestra su comprensión con un ejemplo diciendo: “Entonces lo que Ud. propone es que el mundo entero es una metáfora de algo”.

El crecimiento poético de Mario se da en un juego de ‘habilidad natural’ y contaminación con Neruda. El poeta le pide adjetivos que en el pensamiento de Mario son naturales pero que a Neruda sorprenden: ¿Cómo son las redes de los pescadores, Mario? ¡Tristes! responde éste. Es sólo por esta respuesta que podemos concluir que en ese momento Neruda estaba escribiendo el verso: “Inclinado en las tardes tiro mis tristes redes a tus ojos oceánicos”⁹.

De esta manera se establece un mutuo alimentarse entre el poeta y Mario. Mario se vuelve co-autor de este poema. Neruda hace uso de los adjetivos de Mario y Mario hace uso de la poesía de Neruda para seducir a Beatrice. Hay una cierta paridad en el uso que el uno hace del otro. La imagen que queda de Neruda es la de un famoso poeta comunista, distante y un poco indiferente con el pueblo, y especialmente con Mario. El poeta logra ablandarse y acercarse a Mario para luego olvidarlo.

La ideología del film se hace, de este modo, desmitificante de la figura de Neruda e instala en el mito positivo a ese personaje ficticio e indocumentado que es Mario, cartero y amigo de Neruda, que se hizo comunista gracias al poeta y que logró casarse con la mujer que amaba gracias a su iniciación a la seducción poética inspirada por Neruda. Podríamos decir que los detalles desmitificadores de la grandeza de Neruda lo pintan de una forma más realista y menos idealizada. Pero hay un mito que no se degrada y es el de su grandeza literaria. Aquello que el film degradada es sólo el mito “persona”.

Neruda el hombre y su obra (2004)

Otro film toma el mismo referente: Pablo Neruda y se autoproponer y se vende como “documental”. Se trata de *Neruda, el hombre y su obra* de Luis R. Vera. El film en cuestión hace evidente, en su construcción, elementos susceptibles de ser considerados elementos ideológicos, en cuanto contribuyen a establecer una imagen “dirigida” del personaje y con una meta ideológica donde la figura del poeta va a servir como “ejemplo”, una “entidad ejemplar” para otros, aunque en muchos momentos se lo presenta como una figura “irrepetible” y única. El ejemplo se construye dentro de una ideología concreta que —en el film— pasa escondidamente o de manera indirecta. Evidentemente el film no se permite la ingenuidad de decir: ‘el partido comunista es un partido bueno porque los poetas de

⁹ Pablo Neruda “Poema VII” en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* [1924]

este partido son los mejores'. El conjunto de significantes o 'marcadores positivos del personaje' se hace entrar de una manera semi-directa, sin llegar a ser propagandística. Veremos cuáles son los elementos que presenta el film en relación a Neruda.

Primero que nada el film se presenta como biografía ya desde el título "Neruda el hombre y su obra". Sin embargo, comprobamos que Neruda mismo ha cooperado con Luis R. Vera en la construcción de su propia imagen. De esta manera, en esta obra fílmica de género documental, tenemos un aspecto biográfico y —al mismo tiempo— un aspecto autobiográfico.

En el género que llamamos biografía tenemos la re-construcción de la vida de un personaje hecha por un narrador-autor "tercero", ajeno al personaje mismo. Aquí, sin embargo, estamos en un juego doble: también interviene el personaje mismo, que habla de sí en un 'yo que hablo de mí', lo cual se combina con otros capítulos del film donde se oye un 'yo que habla de un él', que sería lo típico del biógrafo. La biografía se construye con ese aspecto auto-biográfico desde el inicio, cuando oímos la voz inconfundible de Neruda diciendo: "¿Puedo pasar? ...me llamo Pablo Neruda...soy poeta...vengo llegando del Norte, del Sur, del Centro, del mar, vengo llegando de mi casa de Isla Negra y te pido permiso para entrar en tu casa".(Vera, capítulo 1)

La 'entrada' del poeta es una entrada que se concretiza performativamente: El poeta "entra" en nuestro sistema imaginario como quien entra en un casa. Es como decir: ¿Puedo entrar en Ud? Este gesto clasificable de calculada ingenuidad, de juego, es un poco más que eso, pues la ilocución o respuesta implícita del espectador sometido a esta retórica es un discurso aceptante. El lector dirá: "Pero qué simpático, mira, pide permiso para no molearnos con su presencia. Y qué modesto con lo importante que él es, pide permiso para que lo recibamos. Es como si Santa Claus nos pidiera permiso para entrar en nuestra casa. Hay lo que yo llamaría un "efecto de regalo" o lo que Jean Baudrillard llamó "Efecto Papá Noël"¹⁰ que se concretiza en la frase de este autoinvitado, y su contrapartida ideológica: la innegable aceptación de quien lo recibe.

De esta manera se hace evidente que la "humildad" puesta en escena por el poeta (y el director) abre los brazos del espectador para la recepción y credibilidad del personaje representado. Humildad, modestia y cortesía son los valores ideológicos con que comienza a vestirse el objeto de conocimiento "Neruda".

Enseguida es de rigor analizar lo que el poeta dice de sí mismo: "Vengo llegando del Norte, del Sur, del Centro, del mar, vengo llegando de mi casa de Isla Negra y te pido permiso para entrar en tu casa".

La ubicuidad, es un rasgo típicamente mítico, atributo de Dios o del demonio. En otras palabras, es un rasgo de seres sobrenaturales que impregna a la figura del poeta. Lo concreto es que dice llegar simultáneamente de varias partes

¹⁰ Véase Jean Baudrillard *le système des objets, la consommation des signes* (1968).

representando así metafóricamente un “poder” y un “saber”.

Debemos considerar que este film, dividido en varios capítulos -no narrativos sino descriptivos- se ha propuesto darnos, en el primero, una visión de “las casas de Neruda”. Se trata de las tres casas que Neruda tenía en Chile: “La Chascona” de Santiago, “La Sebastiana”, de Valparaíso y “La casa de Isla Negra”. El director, Luis Vera, ha querido ambientar el capítulo “Las casas” con el poema de Neruda “Explico algunas cosas”¹¹.

Es lo que podríamos llamar un “faut pas”, de la parte del director, que nos quiere mostrar las casas de Neruda como lugares de construcción, de explosión de fantasía, y sin embargo lo ambienta con un poema que no se contextualiza con lo que muestra, cuando sabemos que “Explico algunas cosas”, tomado de su poemario: *España en el corazón* [1937] y (1947) es un poema para hablar de la destrucción de su casa de Madrid, destruida por los facistas. De manera que, en aquel poema, lo que se quiere evidenciar es la alegría y hospitalidad que se vivía en esa casa antes de la Guerra, la cual el poeta constata, más tarde, cómo ha quedado: vacía de flores y de amigos. (Vera, capítulo 1)

Te acuerdas de mi casa con balcones, en donde
la luz de junio ahogaba flores en tu boca

Mi casa era llamada
La casa de las flores
Porque por todas partes
Estallaban geranios: era
Una bella casa
Con perros y chiquillos.

El elemento ideológico del poema que yo llamaré “la casa de antes” presenta la casa como espacio vital (flores, niños, perros) para de allí pasar al elemento ideológico de la “casa vacía”, ya destruida por la Guerra y sus culpables, lo que conectará ese espacio con facismo y muerte, (estallido de bombas) sustrayéndola de los significantes de vida (estallido de geranios.)

El director de la película se sirve de la primera parte del significante casa, es decir “casa vital”, para construir la continuidad con las casas que la cámara nos presenta en el film, para darnos una idea general de ese rasgo de Neruda “cultivador de casas extraordinarias”. Ese momento inicial del film sirve así para construir la dialéctica entre poesía y entorno. Las casas son inspiradoras del poeta y el poeta construye sus casas para hacer poesía.

Es así como el film continúa con un capítulo que se llama “Las colecciones” Vera, capítulo 2). Ya la primera parte del film, nos ha dado una idea de todo lo que

¹¹ Poema publicado en 1937 contemporáneamente en Madrid y en Santiago en el poemario *España en el corazón* y más tarde incluido en *Tercera residencia* (1947).

el poeta coleccionaba. Ahora se nos mostrarán más en detalle las colecciones y se establecerá un lazo entre esas colecciones y la poesía del poeta. La imagen muestra vidrios, botellas con formas de animales, botellas como personas, conchas, moluscos, etc. La colección se hace así significativa de lo múltiple, de lo cultural y de lo natural en formas y colores.

Mientras la imagen nos muestra ese espectáculo de diversidad acumulada, se oye la voz de Neruda que comenta: “Muchos versos dediqué a las cosas más sencillas. Mi poesía me parece a veces un Mercado”. (Vera, capítulo 2)

En una vasta lista de posibilidades que Gilles Thibault (2000) en su *Psychologie du collectionneur* nos da como motivación del coleccionador, hay algunas que yo podría atribuir a Neruda. Se habla de placer, de estética, de placer por la estética, de fantasía, de prestigio, de dominación (aunque en un sentido muy restringido en su caso) etc. Sin embargo de todas las motivaciones que nombra hay una que me llama particularmente la atención y que creo se superpone a todas las nombradas. Esa motivación es lo que Thibault llama “La prolongation de soi même” (prolongación de sí mismo).

Por otra parte, visto desde el punto de vista de los objetos, Baudrillard (1968) anota que el destino de un objeto —cuando no es ser utilizado— es ser objeto de colección y, basado en un principio freudiano, interpreta la pasión por el objeto u objeto pasional como un sustituto del objeto amado. De esta manera la colección va a ser tan satisfactoria como el objeto amado. Por otra parte la colección resuelve la angustia de la muerte. Tanto en Thibault como en Baudrillard tenemos el hecho de la colección como una tentativa de prolongación de sí mismo y de perpetuidad en el tiempo (del yo a través de los objetos como extensión propia).

De la misma manera lo ve Susan M. Pearce (1994) “The extended self with collections represent is intended to extend beyond the grave” (Pearce, 63). La autora distingue en tres tipos de colección, dos de los cuales van a ser centrales en el caso de Neruda: La colección fetichista y la colección de souvenirs, que hoy día adquiere una meta-mirada en la cual el coleccionista se autoridicula coleccionando también cosas absurdas.

Si conectamos estas dos realidades: la pasión coleccionista de Neruda y su aseveración: “Mi poesía es como un Mercado”, (Vera capítulo 2) veremos que el documental intenta establecer una correspondencia entre el mundo físico del que se rodea Neruda, y su poesía. El film establece un “porque” explicativo deteniéndose en el mundo objetual que habita las casas de Neruda. Una acumulación de objetos extraños que remite a lugares remotos, insectos, todo un tesoro que no es sino un conjunto de trofeos del mundo recorrido. Son documentos del paso por “allí” donde se estuvo Huella de una experiencia pero al mismo tiempo prolongación del coleccionista, su identidad crecida en y por los objetos.

Casas de Neruda, casas sin niños pero llenos de objetos. La cámara nos muestra imágenes de máscaras y barcos en miniatura, la banda sonora —sin embargo— nos

presenta niños que ríen...y siguen los objetos. Ángeles, escarabajos, mariposas, caballos de madera en tamaño natural, pipas. El texto del film comenta: “las colecciones de Neruda por su variedad parecen elegidas al azar, sin embargo, reflejan el universo soñador y romántico del personaje” (Vera, capítulo 2).

El texto que comenta la obsesión del poeta por los objetos, lo reduce en su significación, a lo que podríamos llamar valores clichés de una idea estereotípica de lo que es un poeta, puesto que esas cosas concretas no tienen una relación específica con soñar (son reales). Podría decirse que refleja una mirada atenta y sensible, capaz de reconocer la belleza tanto en lo cultural como en lo natural. Sin embargo, en la construcción del mito Neruda, el film se queda con el cliché y no logra ver los objetos como extensión del poeta, como prongación de su yo, en el sentido que los objetos lo constituyen míticamente como viajero, como sensible, poseedor de un cierto tipo de poder, (en el sentido de capacidad y de *power*).

Colección es también previamente, selección. Son cosas raras y bellas y exponen a un yo con una capacidad de identificarse con lo multitudinario y diverso. Juntar cosas y tener criterio para seleccionar o escoger. El film, en este sentido expone implícitamente una inteligencia estética. Sigue el poema y sigue la cámara enfocando objetos diversos.

El aceite llegaba a las cucharas
Un profundo latido
De pies y manos llenaba las calles,
Metros, litros, esencia
Aguda de la vida,
Pescados hacinados,
Contextura de techos con sol frío en el cual
La flecha se fatiga,
delirante marfil fino de las patatas,
tomates repetido hasta el mar.

Es precisamente cuando el poema se vuelve enumeración de cosas, que la cámara muestra también miles de cosas y concretiza una correspondencia entre las cosas que Neruda nombra en su poema y las cosas que colecciona. Relación efectuada por montaje. No necesariamente lo que enumera el poema es lo que enumera la cámara. Lo único común entre ambos universos es que —al parecer— en ambos casos, la colección quiere ser sinónimo de “vida”.

En el poema de Neruda estas cosas vienen espuestas en relación con lo que va a venir en España: la Guerra Civil, la muerte. Y en el film las colecciones de Neruda “como extensión de su yo” también están allí en relación a un future, pues ¿Qué pasará con las cosas cuando él muera?

En efecto, este universo de cosas como extensión del poeta, es lo que permanecerá. De hecho sus casas-museo, las tres, son visitadas por su gran

obsesión por las colecciones. El mito fetichista de los objetos es que en ellos “permanece el yo”, objetos que fueron amados, “tocados” por el poeta. También se puede ver entre él y sus objetos una relación de paternidad figurada. Las cosas son hijos-objeto: lo que desciende del poeta, lo que deja, hijos objetos domables y controlables, opuesto a los hijos de verdad normalmente vistos como amenaza y posibles destructores de colecciones de objetos.

El texto del film acota: “Este mundo de objetos extraños, bellos, lejanos o bizarros estimulan lo mejor de nuestra imaginación y fantasía, al igual que lo hace Neruda con sus poemas” (Vera, capítulo 2). Yo diría que este mundo de objetos, que de verdad son extraños, bellos, lejanos y bizarros, no tiene por función estimular lo mejor de nuestra imaginación sino principalmente —como queda demostrado— extender el mito Neruda a la narratividad de los objetos: el viaje donde ese objeto se encontró, el amigo ilustre que se lo regaló, la circunstancia en que se lo dió, las dificultades de su transporte desde países lejanos, son todos, sinónimos de narratividad y de la posesión de una vida más rica y extensa que una vida llamémosla “normal”.

Cumple, esa narratividad, la función de agrandar la imagen del poeta, el ideologema es claramente mítico y extensivo. Hay una intención del texto fílmico de reducir el sentido de la imagen entregada por la cámara a una relación “objeto => poema”, ocultando que la colección se extiende a “objeto => vida del poeta” instaurando el mito del poeta universal y extenso.

Mientras se muestran veleros y barcos en botellas, escuchamos la voz del poeta que dice: “Se aprende la poesía paso a paso, entre las cosas y los seres, sin apartarlos sino agregándolos a todos en una ciega extensión de amor”.

Se hace así presente una teoría de unión entre los-seres-y-las-cosas que nos confirma que la colección es extensión del coleccionista, que los une una relación de amor. Una declaración que confirma que coleccionista y objetos se encuentran unidos por una afección, un lazo paternal entre el poeta y sus objetos lo cual —dicho de paso— llenaba la carencia de un poeta que no pudo ser padre (su única hija muere muy pequeña).

El film continúa con otros capítulos, como “los viajes” del poeta que adquieren similar función a los objetos. Imágenes de Chile, volcanes, valles y montañas. Neruda en India, en un pequeño Puerto, “el karma” de Neruda repartido y conservado: una placa que indica que “en este hotel durmió Neruda”. Nuevamente Neruda en Birmania, India, estaciones de trenes, puertos, Tiahuanacu, Machu Picchu, Madrid, países del Este, escuchamos la voz del poeta que dice: “pasaron muchos años de mi vida, me fui por los mares muy lejos, por la India, por Japón, por China, viví en lo que hoy es Indonesia...” La voz del poeta extiende aún más los viajes en un in crescendo: Temuco, Chile, el planeta.

El poeta engendra con su presencia placas conmemorativas que dicen, aquí estuvo Neruda, aquí durmió, en esta habitación, en esta cama, etc. Podemos

concluir que la pregnancy se hace extensiva a todo el planeta. Hay una narrativa que alimenta la otra. El film plantea que Neruda, como un amante, impregna, casi en el sentido etimológico de impregnar, que es “fecundar”,¹² todo el mundo. Así nace lo que podemos llamar el valor ideológico agregado del personaje mítico.

Vemos así que la filmatización de esta figura literaria llamada Pablo Neruda en *Il postino*, ha sido un detalle de su vecû, (el exilio italiano) donde el poeta resulta representado críticamente en una posición alejada del pueblo al que dice cantar. Un paulatino acercamiento al pueblo en la figura representativa del cartero, Mario, y luego un alejamiento definitivo. Tenemos allí la representación del “amigo fiel” opuesta al “admirado ingrato”.

La ideología crítica nos presenta a un Neruda deslavado humanamente, en cambio, el carácter descriptivo de *Neruda, el poeta y su obra* de Luis Vera, apunta a una inflación de su imagen a través de los objetos de coleccionador, de sus viajes que impregnan las cosas (y el mundo) de la misma manera que el poeta cree impregnar el alma de su amada. En el “Poema XV”: “Como todas las cosas están llenas de mi alma/ emerges de las cosas llena del alma mía”.

El carácter ideológico propagandístico de su propia figura se hace factible aquí, ya que el mismo Neruda coopera en la construcción del film, para así construir su propia imagen. Esa construcción de sí mismo posee una extensión que toca: a sus mujeres amadas, sus espacios, el mundo y sus cosas. Y es ahora que podríamos entender como más importante e intencional su ingénuo frase: “¿puedo pasar?”

Obras citadas

- Barthes, Roland et al. (1970). “El discurso de la Historia” en *Estructuralismo y Literatura*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires.
- Baudrillard, Jean (1968). *Le système des objets, la consommation des signes*. Collection Les Essays, Éditions Gallimard, Paris.
- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique Générale, 1*. Paris, Gallimard.
- Destutt de Tracy, Antoine-Louis Claude (1977). *Éléments d'idéologie*, Faksimile-Neudruck der Ausgabe, 1. Paris [1801-1815].
- Diccionario María Moliner. Editorial Gredos, Madrid, 1998.
- Even Zahir, Itamar (1978). *Papers in Historical Poetics*, Porter Institute, Tel Aviv.
- Greimas J. A. & J. Courtés (1979). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1, Hachette, Paris.
- Neruda, Pablo (1954). *Odas elementales* Editorial Losada, Buenos Aires.

¹² Véase a este respecto el diccionario María Moliner en el concepto “impregnar”.

- . (1947). *Tercera Residencia* Editorial Losada, Buenos Aires.
- . (1947). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Editorial nacimiento, Santiago de Chile.
- Pearce, Susan M. (1994). *Interpreting Objects and Collections*, Routledge.
- Radford, Michael y Skármeta, Antonio (1994). *Il postino*, USA.
- Thibault, Gilles: *Cabinets de curiosités : 16ème et 17ème siècles* [en ligne]. Montréal, oct.2000 (bajado el 08/01/14) . Disponible en : <http://pages.infini.net/cabinet/elsner.html>
- Van Dijk, Teun: *Ideología y Discurso, una introducción multidisciplinaria*, <http://es.scribd.com/doc/7185033/Van-Dijk-T-Ideologia-y-Discurso> (bajado el 8.1.2014).
- Vera, R Luis (2004). *Neruda, el hombre y su obra* Chile.
- Villanueva, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*, Espasa Calpe, Madrid.