

Los caminos híbridos de la Poesía y el Cine en Latinoamérica

Marcela Restom



José Clemente Orozco, *Zapata*, 1930

Los orígenes

La llegada del cinematógrafo a los diferentes países de América Latina ocurrió en fecha temprana, sobre todo si tenemos en cuenta que transcurrió menos de un año entre su estreno público en París el 28 de diciembre de 1895 y la primera proyección realizada en Ciudad de México, a la que siguieron La Habana, Río de Janeiro y Buenos Aires. Este creciente interés por las proyecciones realizadas en los cafés de las crecientes metrópolis se propagó a las carpas de pequeños pueblos donde llegaron los rieles del primer cinematógrafo. Al respecto, recientes filmes tales como *El amante de las películas mudas* de Pablo Torre (Argentina, 1994), *El elefante y la bicicleta* de Juan Carlos Tabío (Cuba, 1995) y *El cometa* de Marisa Sistach (México, 1998) aluden a la llegada y primera recepción del cine en el contexto latinoamericano.

Con el influjo de las vanguardias europeas y los acontecimientos políticos y sociales como la revolución mexicana, el florecimiento de la arquitectura modernista, México y Brasil se convirtieron en dos importantes focos de luz para las primeras imágenes silentes. En México, el cine se integraría al periodo revolucionario con la filmación de algunos documentales (Carlos Fuentes en *Gringo Viejo* cuenta que el legendario Pancho Villa se convirtió en una estrella del cine de entonces). Sin embargo, entre 1917 y 1930 el cine no se integró a la vitalidad cultural que se vivía en el país azteca, como lo hicieron la literatura y la pintura, incluso el teatro de variedades; se tendría que esperar a la llegada del cine sonoro para que éste se manifestara acompañado de la música en las primeras comedias rancheras.

Por otra parte, en Brasil junto con el surgimiento del movimiento «antropófago», difundido, entre otros, por el escritor y poeta visual Oswaldo de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral, el cine también se adhería a la idea de canibalismo creativo que proponía la digestión de las influencias extranjeras a través del sarcasmo y la parodia. El ideario antropofágico fue también el resultado de la articulación entre cosmopolitismo y regionalismo, propuesta por el modernismo brasileño.¹

Sobre el primer filme experimental, *Límite* de Mario Peixoto (1929), el poeta y compositor carioca Vinicius de Moraes expresó:

Jamás se había visto una película tan cargada de expresividad, de cosas que decir, sin llegar nunca a revelarlas, dejándolo todo siempre en el límite de la inteligencia con la sensibilidad, de la locura con la lógica de la poesía. Esa es la gran cualidad de *Límite* como cine, como superconocimiento; el filme no brinda el menor puente al espectador. Lo arrastra a la aventura de su comprensión: ¡Y qué fascinante aventura! (Publicado en *A Manhã*, entre 1941 y 1942).

De modo que al periodo comprendido entre 1908-1912 se le llamó la *bela época* del cine Brasileño, «una genuina experiencia vanguardista de las primeras décadas»,² a pesar de que esos primeros logros del cine local se realizaron de forma artesanal, mientras que comenzaba a llegar progresivamente el marketing de los filmes de Hollywood (como al resto de Latinoamérica) al que no le interesaba competir con una producción autóctona.

¹ En 1969 Joaquim Pedro de Andrade llevaría a cabo la adaptación de *Macunaima*, la novela del escritor y también precursor de este movimiento, Mario de Andrade. *Macunaima* es la representación del tropicalismo y de la identidad híbrida brasileña.

² Elena, Alberto. Díaz López, Marina. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza editorial, Madrid, 1999. Pág. 16.

El trasfondo poético en el cine latinoamericano: México y Brasil

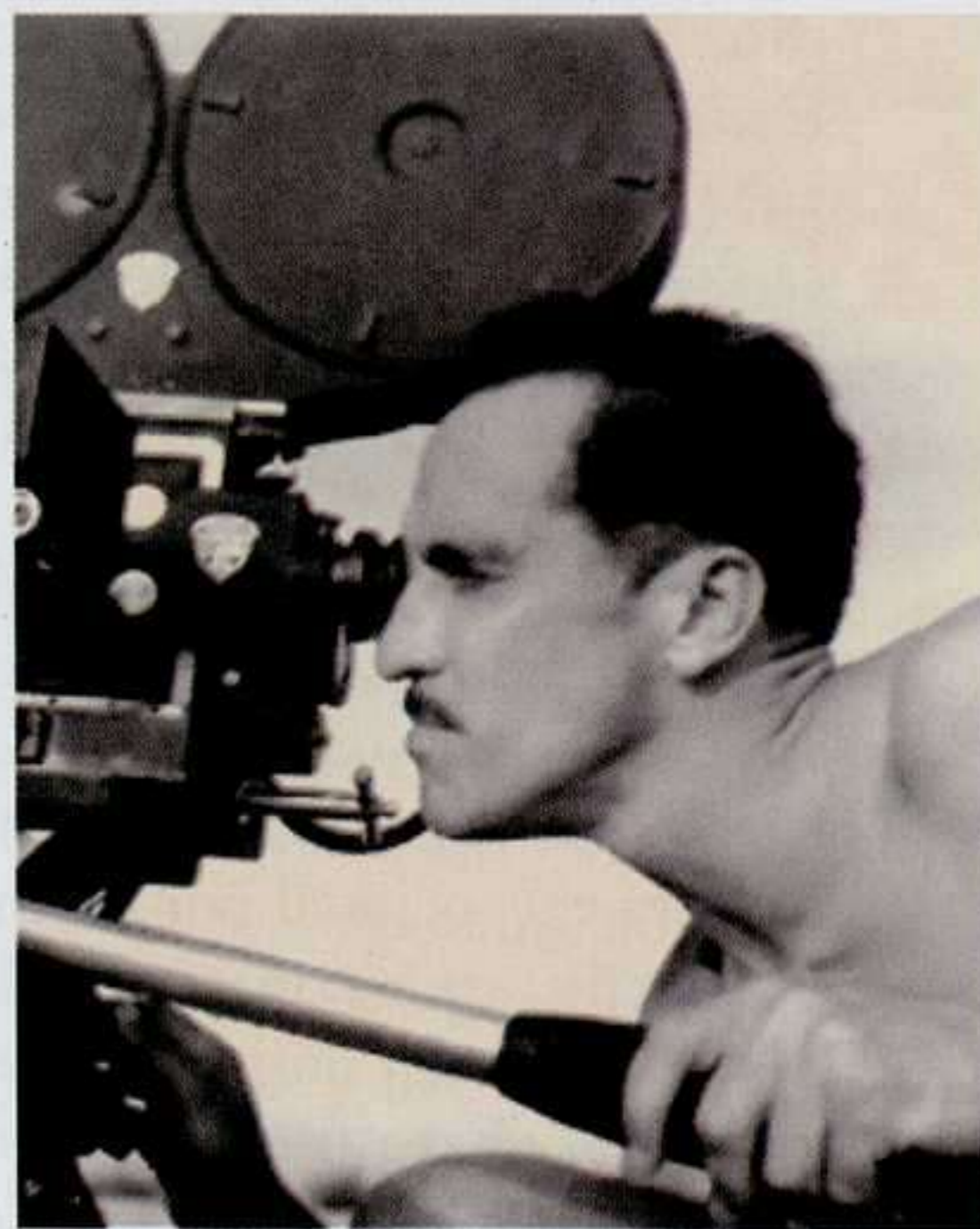
Desde las primeras producciones autóctonas de cine sonoro hasta la confluencia del llamado Nuevo Cine Latinoamericano a principio de los años 60, la mayor influencia en el terreno de la estética visual la aportó sin duda el paso de Sergei Einsestein por México. La «sinfonía incompleta» como se ha tildado a *¡Que viva México!*, no sólo debe su relevancia al hecho de estar filmada enteramente en Latinoamérica sino porque ésta y en especial, México, es su sujeto esencial. La aventura épica del genio soviético Sergei Einsestein en México dejó como herencia varios elementos de la narrativa cinematográfica, tales como: la permanencia de los individuos como sujetos inmersos en una circunstancia histórica particular, la naturaleza sincrética de imágenes procedentes de distintos géneros, la experimentación en cuanto al montaje y la composición de planos, y ante todo, la expresividad cultural que permite la práctica cinematográfica en el contexto latinoamericano. Este último aspecto se vería reflejado en el llamado «Naturalismo visual mexicano» liderado por Gabriel Figueroa, el director de Fotografía por excelencia de la Época de Oro del cine mexicano, colaborador del mítico realizador Emilio el «Indio» Fernández, y de Luis Buñuel «el padre del cine latinoamericano».

La trayectoria de 6 décadas de trabajo cinematográfico y su aportación en más de 250 filmes confirman la obra de Gabriel Figueroa como testimonio visual de la historia del cine mexicano. Figueroa forma parte de la imagen del cine mexicano desde sus inicios sonoros: *La mujer del puerto* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *Allá en el rancho grande* (1935), atravesando por los filmes más importantes de la Época de Oro del cine mexicano: *María Candelaria* (1943), *Distinto amanecer* (1943), *Pueblerina* (1948), y por la prolífica etapa mexicana de Luis Buñuel: *Los olvidados* (1950), *Él* (1952), *Nazarín* (1958), *El Ángel Exterminador* (1962) y *Simón en el desierto* (1964) hasta el cine mexicano más contemporáneo.

Particularmente en las películas que corresponden a las décadas del 40 y 50, Gabriel Figueroa hizo resaltar lo oculto de los objetos yendo de la apariencia hasta la interioridad, captando el flujo poético del mundo ofreciendo un universo en tan sólo una imagen, convirtiendo la iluminación en un privilegio del fotógrafo de cine



Mario Peixoto



Gabriel Figueroa

y aprovechando a su vez, los dibujos de David Alfaro Siqueiros para dar fuerza a las imágenes, y las escenas y atmósferas de José Clemente Orozco y Diego Rivera, para re-crearlas dentro del fotograma.

Retomando estos influjos artísticos, Paul Leduc se permite realizar una aproximación naturalista de la pintora y activista cultural Frida Khalo, desde la perspectiva de lo ordinario, resaltando una poética de lo cotidiano que rodeaba a la pintora ayudando a conformar su universo mítico sin pretender explorar su imagen ni manipularla para hacerla cercana al espectador. Sin duda, *Frida Naturaleza viva* (México, 1984) no es una biografía filmica de Khalo en el sentido habitual, sino una búsqueda de las raíces y mecanismos de su obra.

Volviendo al contexto latinoamericano posterior a los años 50, la renovación visual fue experimentada de una manera excepcional por el cine brasileño, que constituyó la base estética del llamado *Cinema Novo*. Este movimiento, contemporáneo de la *Nouvelle Vague* francesa y del *Free Cinema* inglés, representó una revolución cultural en Brasil y se

caracterizó por la búsqueda de una expresión propiamente brasileña (fruto del movimiento modernista brasileño de comienzos de siglo). Uno de los mejores ejemplos de esa innovación estilística y muestra de un lenguaje fílmico brasileño es el clásico de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do sol* (Dios y el Diablo en la tierra del sol, 1963) ya que en ella se integran varios elementos de diferente naturaleza: el montaje de Einsestein, la poesía de la «literatura de cordel» del Nordeste brasileño y una conjunción de diversos géneros cinematográficos como el *western*, el melodrama de Visconti y el cine de samurais. Dentro de la misma libertad expresiva pero desde una mirada supra-realista, *Vidas secas* de Nelson Pereira Dos Santos (1963) se nutre de la poética de la marginalidad inaugurada por *Los olvidados* de Luis Buñuel en conjunto con la adaptación de la novela de Graciliano Ramos que transcurre en el Sertão brasileño, recurriendo a la idea de Oswald de Andrade: «la poesía existe en los hechos, las casuchas de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino» resaltando pues, el paisaje marginal como hecho estético.³

Como era de esperar, el Cinema Novo supuso un antes y un después en el cine brasileño y en el contexto latinoamericano. En filmografías más recientes como la de Julio Bressane se retoma la libertad de expresión y la experimentalidad visual que de nuevo parte del concepto «antropófago» y recurren al uso de las formas enunciativas. Este director escasamente conocido más allá de las laderas cariocas responde en filmes recientes como *Miramar* (1997) y *São Jerônimo* (1999) al cine convencional desde una poesía onírica y basada en la fragmentación visual y narrativa.

La literatura se contamina de celuloide

El impacto social de esa primera etapa del cine ha quedado estampado sustancialmente en obras representativas de los autores del *boom* latinoamericano, tales como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Gringo Viejo* de Carlos Fuentes, *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, entre otros; posteriormente ese vínculo creciente entre la literatura y el cine se establece de una forma más directa en *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante y *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig; en esta última se destaca el ejercicio del protagonista como espectador

³ Oswald de Andrade «Manifiesto de Poesía Pau Brasil». Tomado del artículo de M. García Vergara «El Modernismo brasileño y la Arquitectura Nueva. *Guaragua* No. 11, 2000. Págs. 107-138.

de cine, según afirmó el reconocido director de fotografía Néstor Almendros. No obstante, el trazo de la letra por la imagen y viceversa en el caso de Latinoamérica es visible gracias a las diversas adaptaciones de obras literarias que han sido llevadas al cine tanto por directores latinoamericanos como por otros realizadores europeos y norteamericanos. Esto además, resulta una clara evidencia de que el cine y la literatura en el conjunto de países americanos de habla hispana y portuguesa ha mantenido un desarrollo prácticamente simultáneo a lo largo del siglo xx.

Igualmente esta equidistancia temporal se ve reflejada en la labor que algunos escritores han dedicado a la crítica cinematográfica. Al respecto resultan conocidos los casos de Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y sobre todo Guillermo Cabrera Infante. De forma similar y a consecuencia del influjo de las vanguardias surgidas en las primeras décadas del siglo xx, los poetas César Vallejo y Jorge Luis Borges también se interesaron por esta corriente crítica.

En cuanto a César Vallejo, el cine constituyó uno de los puntos de mayor preocupación. El autor de *Trilce* dedicó muchas páginas de su columna periodística parisina al naciente ámbito del cine, tal como ha quedado compilado en la selección de textos *Desde Europa. Crónicas y artículos* (1923-1938). César Vallejo hace abiertas referencias al ámbito cinematográfico en artículos como: «Contribución al estudio del cinema», «Ensayo de una rítmica en tres pantallas» y un artículo dedicado a Charles Chaplin, en el que aprovecha para hacer una disertación del cine como medio creativo:

En estas disputas acerca del cinema, nadie sino un profano está autorizado a opinar. En asuntos cinemáticos, como en todas las artes, los iniciados y profesionales son los menos llamados a opinar, cuando, sobre todo, se trata de situar el alcance libremente humano y extratécnico del arte. Así, pues, hoy que se busca determinar si el cinema llena un rol artístico supremo y si, por consiguiente, posee medios propios y peculiares de expresión, independientes de las demás artes, la opinión de los críticos, autores, actores, *meteurs-en-scène*, carece de autoridad. Ni Jean Epstein, ni Louis Dellus, ni Janning, ni el mismo Chaplin, dirían lo que debe decirse. Los técnicos hablan siempre como técnicos y rara vez como hombres.



Glauber Rocha

¡Es muy difícil ser hombre, señores norteamericanos! Es muy difícil ser esto y aquello, artista y hombre, al mismo tiempo. Un hombre que es artista, ya no puede hacer ni decir nada que se relacione con el arte, sino como artista. Un poeta juzgará un poema, no como un simple mortal, sino como poeta y así sucede con los cineístas. Abel Gance, *meteur-en-scène* de «Mater Dolorosa»; Douglas Fairbanks, protagonista de «El Pirata Negro»; Charles Chaplin, autor, *meteur-en-scène* y actor de «En pos del oro»; Leon Mousciae, historiador y ensayista del écran, no alcanzarán a expresar un justo criterio acerca del destino total y humano del film. (Extracto)

Chaplin, la máxima figura del cine mudo, tampoco pasaría desapercibido ante los ojos del joven cinéfilo Jorge Luis Borges, quien solía asistir al cine en Buenos Aires después de su regreso de Europa a comienzos de los años 20. Sobre Chaplin, Borges escribió:

Quién iba a atreverse a ignorar que Charles Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo(...)». (*Sur* n.º 3, invierno de 1931).

La relación entre poeta argentino y el creciente séptimo arte se manifestó en tres vertientes: una como crítico, otra como guionista y una tercera como personaje de la ficción cinematográfica.⁴

De todas estas interacciones entre Borges y el cine, la de crítico de cine es de gran relevancia, ya que de alguna manera «el cine o su idea aparece asociado en Borges a la práctica de la narración. Aparece también como material de lectura, uno entre innumerables motivos de reflexión que prodiga el universo», como recuerda Edgardo Cozarinsky.⁵

Borges sentía predilección por algunos filmes de Sternberg en el que los personajes y ambientes eran sujetos a una máxima estilización. Esta predilección lo llevará a citar constantemente al director alemán y a referirse a su estilo de «ilusionismo verbal» en un primer prólogo de su *Historia universal de la infamia*.

He aquí su apreciación sobre el filme *Marruecos*:

En *Marruecos*, de Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien menos todo poderoso y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. (...) su argumento general es bueno, y su resolución con claridad (...) *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida*, la heroica. (*Sur* n.º 3 invierno de 1931).

Asimismo es interesante notar que en la percepción de *Citizen Kane* la sensibilidad cinematográfica de Borges se desarrolla a un amplio nivel que le permite «predecir» el destino de este filme:

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyos planos (como en las telas de los prerrafaelitas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como «perduran» ciertos filmes de Griffith o de Pudovkin; cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra (*Sur* No. 83, agosto de 1941).

Por otro lado, su aporte como guionista, lo constituyó la elaboración del guión del filme *Invasión*, en compañía de Hugo Santiago, a partir de una idea original del propio Borges en compañía de Adolfo Bioy Casa-

⁴ La labor como guionistas de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), Manuel Puig (*El lugar sin límites*), Fernando Vallejo como director y guionista (*Crónica roja*, *En la tormenta* y *Barrio de campeones*) y Gabriel García Márquez como guionista (*Tiempo de morir*) y fundador de la Escuela de Nuevo Cine Latinoamericano-Cuba, son algunos casos representativos de la aproximación de escritores latinoamericanos al ámbito cinematográfico.

⁵ Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Emecé editores, Barcelona, 2002. Pág. 9.



Frida Kahlo *Henry Ford Hospital o la cama volando* 1932

res: *Invasión* (Argentina, 1968) no sólo es un filme *sui generis* por su tratamiento del elemento fantástico al que poco acostumbrados estamos en el cine latinoamericano, sino que representa la leyenda de una ciudad, Aquilea (cuyo mapa corresponde al de Buenos Aires) que es amenazada y predestinada a la lucha entre individuos. *Invasión* además contó con una intensidad musical aportada por los temas de tangos y milongas, algunos compuestos por Borges. En una segunda película, *Los otros*, (*Les autres*, 1973) Santiago contaría de nuevo con la personalidad polifacética del escritor argentino para la realización del guión, a pesar de que ésta no contaría con el éxito de su predecesora.

Igualmente, diversas narraciones de Borges han contado con diversas adaptaciones cinematográficas; entre las más conocidas se encuentran: *Emma Zunz* (de la que se hicieron cinco versiones, entre las que se destaca *Días de odio* de Leopoldo Torre Nilson, 1953), *Strategia del ragno*, de Bernardo Bertolucci (1969) inspirada en «tema del traidor y del héroe», *Guerreros y cautivas* de Edgardo Cozarinsky (1989) basada en «Historia del guerrero y la cautiva», *El sur* de Carlos Saura (1992) y *El evangelio según San Marcos*, de Héctor Olivera (1990).

Sólo nos queda recordar la forma en que el autor argentino ha sido «atrapado» por el celuloide y convertido en personaje de la ficción fílmica, como sucede en casos similares.

Poetas como personajes de la ficción fílmica

En *Yo, la peor de todas*, (Argentina-México, 1990) el celuloide se apodera de la vida de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz, también conocida como «la décima musa». La realizadora argentina María Luisa Bemberg fue la encargada de llevar esta película de índole biográfica y lo hizo basándose en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, la obra que el poeta mexicano Octavio Paz dedicó a

la máxima figura del barroco mexicano.

El filme, protagonizado por Assumpta Serna, evoca los momentos dedicados a la búsqueda intelectual y las horas de enriquecimiento espiritual en el frío claustro de San Jerónimo donde se encontraba Sor Juana Inés y también describe la ambigua relación que ésta mantuvo con la esposa del Virrey de México. El film narra los últimos ocho años de vida de la poetisa mexicana del siglo XVIII y la polémica en torno a su postura inadecuada y discordante en el entorno religioso y su posterior conflicto con su antagonista y superior, el arzobispo e inquisidor Seijas.

Como en otros filmes de María Luisa Bemberg (*Camila*, *Miss Mary*, *De eso no se habla*), el personaje femenino es la figura central en la que se concentran todos los prejuicios morales y donde caen los dardos ponzoñosos de la sociedad retrógrada, que impide, en el caso de *Yo, la peor de todas* la libertad de pensamiento, más no el florecimiento de la belleza espiritual.

En el estreno del filme, galardonado en 1990 en el Festival de Venecia, el poeta Octavio Paz, autor del texto fuente del film, destacó la sensatez intelectual de la película y las reminiscencias que mantiene con su obra.

Un ejemplo del trasfondo poético al que alude al filme es la secuencia en la que Sor Juana expresa mediante un verso suyo a la virreina María

Luisa que su alma está en pleno vuelo en medio del visible encierro del claustro:

Para el alma, no hay encierro ni prisiones
que le impidan
porque sólo la aprisionan
las que se forma ella misma

De igual modo, se distingue la secuencia dedicada a la abjuración que hace Sor Juana casi al final de su vida, en la que se califica como la peor de todas las mujeres y renuncia a la presencia de sus libros y objetos más preciados, ya que se le anticipa al espectador la decadencia y encerramiento de la religiosa mientras que el fanatismo que la rodea gana la batalla. En conclusión, *Yo, la peor de todas* es un excelente ejemplo de la ficcionalización de un poeta como desafío desde el orden conceptual y estético.

Por otra parte, *Ardiente paciencia*, (Chile, 1983) basada en la novela escrita por Antonio Skarmeta *Ardiente paciencia (El cartero de Neruda)* es otro ejemplo de ficcionalización de un personaje literario, en este caso, del periodo que pasa el autor de *Canto General* en su refugio de Isla Negra entre 1969 y 1973. Su título evoca un verso de Arthur Rimbaud, evocado por el poeta cuando recibe el Premio Nobel en 1971 y también corresponde a la búsqueda de la magia del verbo de Mario, el cartero, para seducir a Beatriz. La atmósfera política de un Chile que se resiste a la dictadura es la que se impone al final del filme en el que las metáforas son reemplazadas por el silencio impuesto por el arresto del cartero. *Ardiente paciencia*, predecesora de *Il postino* de Michael Radford (1995) fue una película antecedida por numerosas obras de teatro, dirigida por el propio Skarmeta y rodada en Portugal gracias al grupo de actores chilenos venidos de diferentes lugares del exilio.

Por su parte, Jorge Luis Borges como personaje de ficción ha sido recreado mediante dos filmes recientes: *El amor y el espanto* de Juan Carlos Desanzo (Argentina, 2000) y *Un amor de Borges* de Javier Torre (1999), en éste último se relata el amargo episodio vivido por Borges durante el peronismo cuando es transferido de la biblioteca municipal a un puesto como inspector de aves y conejos, mientras tanto, el escritor toma partido en la acción de algunos personajes de su ficción, como Pierre Menard o Funes. *Un amor de Borges*, basado en

el libro *Borges a contraluz* de Estela Canto, retrata el periodo de solitaria madurez del escritor argentino quien ama a Estela Canto, una mujer más joven que él y un amor no realizado, mientras que relata la obsesión del autor por la escritura de «El Aleph»; después de la desilusión amorosa, el escritor tímido y misántropo se convertirá en la figura pública y sexagenaria que el público ha reconocido.

Y por último, bajo la etiqueta más convencional del *biopic* norteamericano se encuentra *Antes que anochezca* (*Before the night falls* EE.UU. 2000), realizada por el director de cine independiente, Julian Schnabel. El filme contó con un reparto internacional encabezado por el actor español Javier Bardem, quien le trasmite la carnalidad y la personalidad obsesiva del escritor cubano Reinaldo Arenas (cuya poesía no está totalmente rescatada). *Antes que anochezca*, basada en la autobiografía del escritor cubano se sumerge por entero en su vida: en los momentos decisivos de su escritura, sus anécdotas de carácter homosexual, su constancia desmedida en la tarea de escribir aun en los peores momentos de su persecución y posterior exilio. Resulta un hecho simbólico que en el filme, Schnabel haga énfasis en la primera llamada del genio creador de Arenas; una llamada tan intensa como devastadora, ya que tal como narra una secuencia, siendo aún niño, Reinaldo Arenas evocaba ciertas imágenes poéticas grabándolas en los troncos de los árboles que rodeaban la casa donde él vivía con su numerosa y humilde familia; éstos árboles fueron cortados por su abuelo al conocer que manifestaban la inclinación literaria de su nieto.

Con una profundidad de elegía, el filme acaba con la muerte del escritor en compañía de su amigo Lázaro Gómez Carriles en Nueva York. Después de su último suspiro sólo queda su voz que declama:

Yo soy ese niño desagradable, sin duda inoportuno
de cara redonda y sucia
que ante los grandes faroles
o bajo las grandes damas tan bien iluminadas
o ante las niñas que parecen levitar
proyecta el insulto de su cara redonda y sucia (...)

Y mientras el poema acaba, la cámara nos devuelve al personaje a su etapa infantil, la más pura, como si su vida asemejara a un círculo que vuelve a abrirse.

Textos y otros híbridos poéticos en la filmografía latinoamericana

Como una singular aproximación al poema épico y americanista *Martín Fierro* (que contó con un primera versión fílmica en el cine mudo argentino), Leopoldo Torre Nilson, uno de los directores que más han influido en la historia del cine argentino, incluye su «comentario» (más que adaptación) sobre esta obra en un tríptico sobre la historia argentina, compuesto por: *Martín Fierro* (1968), *El Santo de la espada* (1970) y *Güemes, la tierra en armas* (1971).

Tanto el personaje poeta como la evocación de un autor o de un texto poético han estado presentes en la filmografía hecha en América Latina durante las

tres últimas décadas. Aunque se trate de filmes de naturaleza de temática heterogénea todos convergen en la sutileza en que el ingrediente poético es presentado, así como en la «mirada» personal con que los realizadores, en este caso, el fallecido realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, el argentino Eliseo Subiela y el colombiano Sergio Cabrera, han impregnado a la presencia poética en sus filmes.

En cuanto a la inclusión de textos poéticos en el cine latinoamericano la referencia a *El lado oscuro del corazón*, (Argentina, Canadá, 1992) es obligada, tanto en el primero como en *El lado oscuro del corazón II* (Argentina-España, 2001), puesto que en ambos sobresale la figura del protagonista poeta, Oliverio, interpretado por Darío Grandinetti, quien recorre las calles de Buenos Aires a veces vagando y otras huyendo de la muerte o de sí mismo. En diferentes secuencias de la primera parte Oliverio declama poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman. El poeta uruguayo Mario Benedetti colaboró también en la elaboración del guión de *El lado oscuro del corazón* y también aparece en

una breve secuencia, susurrando al oído de una mujer lo que probablemente sea un verso en alemán.⁶

Posteriormente, en *El lado oscuro del corazón II*, Subiela pone en boca de sus personajes fragmentos de textos poéticos de Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, César Vallejo y Vicente Huidobro. También en otro filme, *Pequeños milagros* (1997) el director recurre a la oralidad poética en la voz de un anciano ciego interpretado por Francisco Rabal.

De otra manera y muy distinta, *Ilona llega con la lluvia*, (Colombia, España, Italia, 1996) versión libre de la novela homónima del escritor colombiano Álvaro Mutis, se centra en las aventuras y desventuras de Maqroll el Gaviero en Panamá en los años cincuenta. El personaje de Maqroll no sólo es el protagonista de la saga literaria reunida en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, sino un personaje nacido en el corazón de la poesía de Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero*; por lo que este filme resulta interesante como ejercicio de re-elaboración de algunos episodios de la saga y porque su personaje central, el vagabundo marinerero sin nacionalidad definida, se ve transformado de una forma más cercana a la estilización que al realismo. Como una vuelta a ese pasado poético de Maqroll, se incluye el poema «Los elementos del desastre» en los créditos finales de la película.

Otro personaje que ejerce el oficio de poeta, aunque alejado del contexto urbano de *El lado oscuro del corazón*, es el protagonista de *Cartas del parque* (Cuba, 1988) cuya historia se asemeja a la de Cyrano de Bergerac pero ambientada en el Caribe de comienzos de siglo xx. Tomás Gutiérrez Alea, (en colaboración con Gabriel García Márquez y Eliseo Diego quienes participaron en el guión) construye una historia inflamada de poesía, «una fábula de amor y de nostalgia» como han llamado algunos a esta delicada película, surgida como una discreta sinopsis del argumento de la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez.

Tomás Gutiérrez Alea volvería años más tarde a retomar la eficacia de la palabra poética, y lo hace en compañía de Juan Carlos Tabío, rindiendo homenaje en *Fresa y chocolate* (Cuba, 1993) al gran poeta y erudito cubano, José Lezama Lima, a tal punto que en las primeras etapas el guión del filme se tituló «Enemigo Rumor» como referencia directa a un poemario suyo. En el filme, Lezama no es un personaje «activo», su

⁶ Valga la nota para resaltar la colaboración de Mario Benedetti como guionista en otros dos filmes argentinos: *La Tregua* de Sergio Renán (1974) y *Despílate amor* de Eliseo Subiela (1996).

presencia se manifiesta de forma etérea a través de los objetos que habitan en La Guarida de Diego, el homosexual destinado al exilio y personaje principal del filme. El fundador de la revista *Orígenes* y dueño de una personalidad asmática y legendaria, cobra intensidad en el filme a partir de la secuencia en la que los ojos de David se tropiezan con la foto de Lezama en la pared:

DAVID ¿Es tu papá?

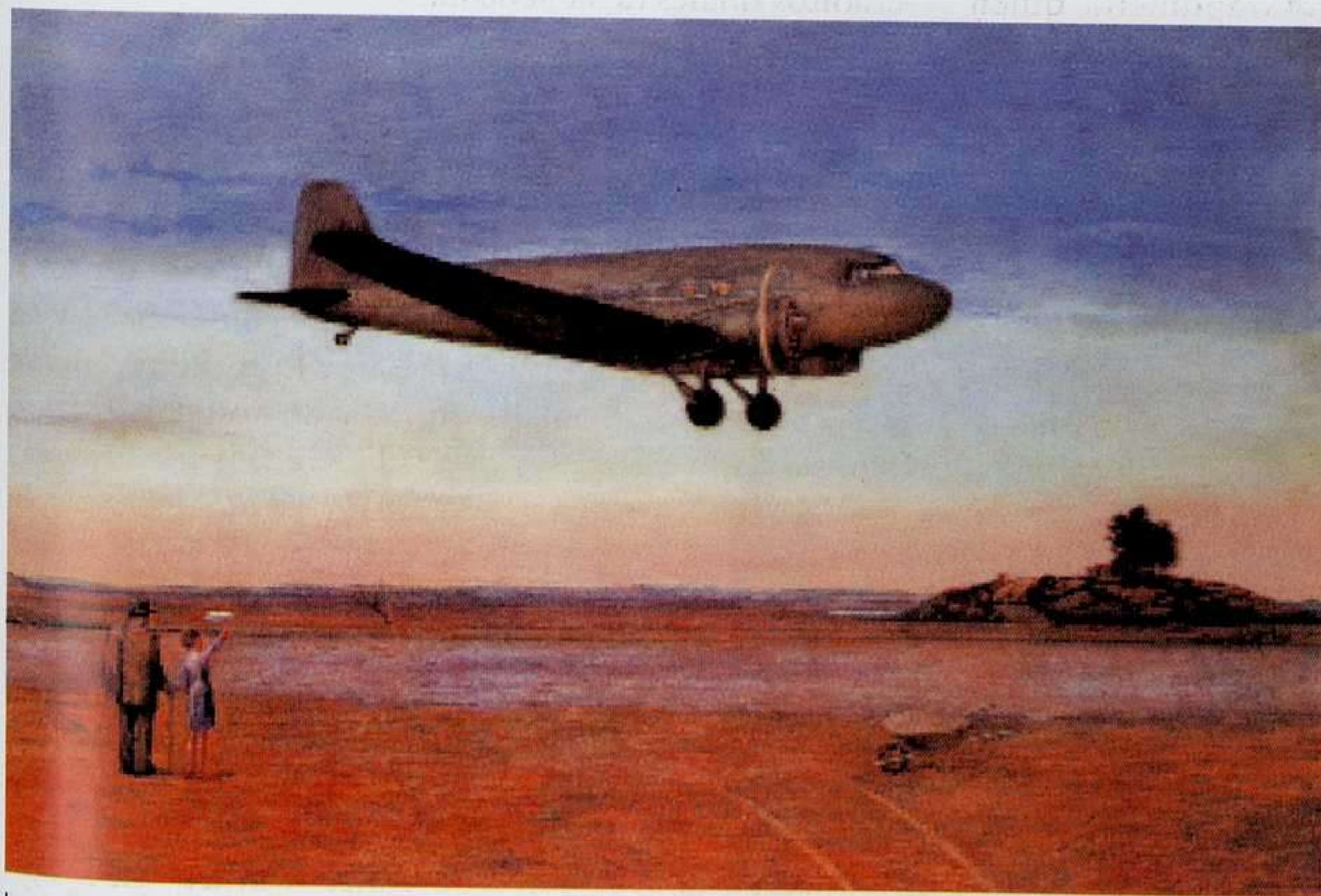
DIEGO Ay, muchacho, qué simpático eres. Ese es Lezama. Bueno, de algún modo es mi papá, y también el tuyo.

Pero la mejor invocación de este personaje y de su máxima obra, *Paradiso*, se produce en la secuencia en que Diego invita a David y a Nancy a un «almuerzo lezamiano». Todos los aromas y sabores de la comida criolla están allí representados, de manera que el almuerzo lezamiano de *Fresa y Chocolate* representa una conmemoración gastronómica, un ritual de la «cubanía» y un culto a la erudición representada en la figura del poeta cubano.

Otras fuentes consultadas

King, John. *Magical reels. A History of cinema in Latin America*. Verso, Londres, 1990.

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. *Cien años de cine latinoamericano. 1896-1995*. ICAIC, La Habana, 1995.



Juan Subercaseaux *El curso del tiempo*, 1990