



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**UN PERSONAJE OSCURO E ILUMINADO:
OLIVERIO, UN POETA QUE VUELA EN
*EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN***

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA
Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**PRESENTA:
WENDOLYN ISLAS PÉREZ**

ASESOR: MTRO. JORGE OLVERA VÁZQUEZ

NOVIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Wendolyn

*por no quedarse al borde del camino
por la pasión y por dar pelea
por sus ojos de lluvia y sol
su corazón iluminado de tristeza
su boca de mango
y sus pies de mar
por la luz y la oscuridad*

A J.M

*por iluminar el lado oscuro de mi corazón
por ti vi y elegí EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN
y para el corazón debajo del hielo ¡por la vida, carajo!*

A mi familia:

Miriam, Eder, Melquiades, Viri y Andresa
*por el esfuerzo y la nobleza
por dar sin condición
por tolerarme
por su corazón transparente
por la historia a trascender
por la compañía de roble
por el caos
por ser poco tradicional
por la libertad*

A Isabel

*por su humanidad
por su fuerza
por levantarme
por ser tan abierta
por la lucha
por la esperanza necia
por las palabras guerreras
por la paciencia
por la trascendencia
por la luminosidad
por lo aprendido y desaprendido
por la compleja vida*

A Ericka

*por el corazón tan niño y tan libre
por la complicidad
por los oídos pacientes
y las palabras batalla
por lo cuentacuentos
por guiarme y aliviarme
por los grandes abrazos
por los entrañables momentos
por nuestra especial y profunda comprensión*

A Mildred

*por la misma locura amorosa de hace 10 años
por la comprensión tan íntima del dolor
por compartir la filosofía viva
por la ayuda
por el humor negro
por compartir la ilusión de algo mejor
por Sócrates*

A Diana

*por la gran amistad a pesar de la distancia
por compartir un espíritu tan único
por la paz del corazón
por la búsqueda del amor
por las charlas apasionadas
por Keyla*

A María

*por el corazón iluminado y lúcido
por compartir creativamente
por iluminar mis ideas
por su espíritu tan libre
por el maravilloso Xico
por el francés
por la inspiradora relación con Daniel
por Matilda*

A Consuelo

*por la serenidad
por la hermosa y clara sonrisa
por ser una verdadera maestra y guía
por la fuerza interna y la sensibilidad
por compartir las buenas ideas*

A Laura y Andrea

*por la espontaneidad y los regalos
por acogerme en su casa
por la comida tan rica
por las palabras de aliento*

A Lourdes

*por el gran apoyo en las clases de español
por la tolerancia
por los libros y consejos compartidos
por la aventura de cuarto nivel
por los detalles para todos*

A mis amigos que ya no están:
Jirka, Ayaco, Takako y Nathan
por las palabras abrazo
por las noches alemanas
por la filosofía sin palabras
por la tranquila compañía japonesa
por los viajes locura
por devolverme los sueños
por la forma de ser libres

A la base:
Sofía, Gerardo, Xoxo, Omar, Rodrigo y Carolina
por el camino al “infierno”
por la ligereza y el balcón feliz
por las caminatas a las tres de la mañana
por la compañía tan libre
por darme siempre ánimo
por las cantinas y por “all my friends”

A Old Moy
por el valor de hablarme
por recibir mis poemitas
por las palabras tan sencillas y sabias
por decirme lo que no quiero escuchar y abrazarme
por compartir la amistad libre y por ser un gran amigo

A David
por el enorme apoyo a la realización de este trabajo
por la poesía y la paciencia de escucharme y leerme

A Laura Román
por guiarme en el difícil encuentro con mis más profundos sentimientos
por confrontarme y enseñarme a ir más allá de mí

A Xiomara
por escucharme
por su belleza y la amistad que apenas empieza

A Claudia, Cristina, Paola, Nacho y todos los del seminario
por las palabras de aliento
por sus buenos consejos y las enriquecedoras pláticas

*EN ESTE MOMENTO SE ESTÁ PROYECTANDO TU VIDA COMO EN
EL CINE, ¿ESTÁS DESPIERTO, DORMIDO O SOÑANDO?*

Índice

Introducción.....	7
1. Cómo se construye un cineasta.....	14
1.1 Hombre que mira hacia el hombre.....	25
1.2 Últimas palabras para naufragar.....	29
1.3 Un poeta iluminado por la poesía y el amor.....	32
2. El mundo de Oliverio: el entorno físico de un poeta que vuela.....	38
2.1 El amor después del amor.....	41
2.2 El lado oscuro de la luna.....	42
2.3 Poesía y deseo de volar.....	45
2.4 Geografías oscuras e iluminadas.....	52
2.5 El vuelo.....	67
3. El corazón de Oliverio: un vuelo poético.....	78
3.1 El vuelo del poeta: de la oscuridad a la luz.....	85
Conclusiones.....	112
Bibliografía.....	117

Introducción

Desde sus inicios, el cine ha guardado una estrecha y entrañable relación con la literatura. Se nutre de técnicas y procedimientos, de argumentos y de obras para la creación fílmica. En buena parte de los relatos cinematográficos, la literatura es elemento fundamental del guión ya que los directores crean su forma de contar historias mediante la adecuación, estilización o adaptación de obras literarias. Es por ello que unir el cine y la literatura a través de un trabajo de investigación resulta una empresa ardua interesante, porque se trata de profundizar, de alguna manera, en esta fértil relación.

Para el presente trabajo elegí la película del cineasta argentino Eliseo Subiela, porque su cine es una propuesta fílmica que se construye con raíces literarias. Sin embargo, la obra fílmica de Eliseo Subiela no sólo me atrae porque propone una innovación creativa manifestada en una relación con la literatura, sino que además se erige a partir de temas sociales, contextualizados principalmente en espacios ciudadanos. También me llama la atención la manera en que este cineasta argentino crea imágenes fílmicas que responden a algunas interrogantes existentes en el individuo inmerso en una sociedad: el amor, la libertad, la muerte, el tiempo, la soledad entre otras.

La propuesta de Subiela es la creación de imágenes retóricas, acompañadas de discursos literarios y sociales, que desarrollan las posibilidades de concebir "otra realidad". En sus películas muestra la tensión que se crea entre la realidad, es decir lo concebido como real en el espacio ciudad, y la posibilidad, relacionada con la idea de utopía y revolución, es decir, la búsqueda de un cambio interior. No es una propuesta trivial e idealizada de la concepción de un nuevo espacio, una nueva realidad, sino que obedece a crear una realidad posible, un trabajo reflexivo sobre la sociedad a partir del arte cinematográfico. Sus personajes son ejes fundamentales de su propuesta: en sus películas más representativas podemos verlo claramente: en *Hombre mirando al Sudeste* (1986) realiza una propuesta fílmica que tiene motivos de la literatura fantástica y propone una relectura de la sociedad a partir de la visión de un loco. En *Últimas imágenes del naufragio* (1989) su creación fílmica estiliza las novelas de Roberto Arlt proponiendo una revisión del espacio ciudad y del hombre inserto en las estructuras de la modernización. *El lado oscuro del corazón* (1992) es una película construida a partir de la poesía como

fuentes textuales, donde los poemas de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman aportan ideologías artísticas y sociales

Los personajes de Subiela son contruidos como intelectuales que perciben de modo muy sensible la difícil realidad. Pero ante todo tienen la posibilidad de poder expresarse en libertad en ese caos donde viven. Su pasión por la búsqueda constante a través de la reflexión, de la creación, de la invención los transforma en “iluminados sociales”, capaces de concebir otra realidad y de transformar el mundo. En sus contextos, son vapuleados y parodiados por los otros que no poseen un trabajo con la imaginación y la reflexión.

Dada la importancia de los personajes en el cine de Eliseo Subiela, la presente investigación tiene como objetivo central ubicar los elementos esenciales en la construcción del personaje principal en *El lado oscuro del corazón*, película hecha a partir de un discurso poético. En ella la construcción de imágenes que transforman la realidad del espacio femenino y del amor muestra un mundo posible de ser percibido.

Subiela vio en el cine nuevas posibilidades para la poesía. La creación poética se transfigura en imágenes que plantean una nueva visión de la realidad: la ciudad, como progenitora de crisis y posibilidades, la muerte rodando los caminos de la falta de inspiración, el amor como búsqueda constante. Oliverio posee un discurso que concibe la posibilidad de transformación de una realidad en crisis. Su compromiso con el arte y con lo social llevan a tener una visión diferente del espacio urbano. Su mirada está teñida por una absoluta libertad expresiva.

La historia de esta película se centra en la historia de amor entre un poeta y una prostituta, filmada en un vaivén constante entre Buenos Aires y Montevideo. Zonas tradicionales y modernas de estas dos ciudades son el marco referencial de esta historia. Los textos de Oliverio Girondo, Mario Benedetti y Juan Gelman, escritores preferidos de Subiela, son la base temática e ideológica de esta película, producida con los aportes del Instituto Nacional de Cinematografía y por una empresa canadiense. Esta empresa, permite la libre creación artística de Subiela, evidenciada en las propuestas ideológicas y estéticas de este trabajo cinematográfico, como en la excelente calidad de la imagen.

La historia de amor parte de la búsqueda del poeta de la mujer que vuela, Ana, quien le permite encontrarse a sí mismo y desarrollar todas sus capacidades expresivas y creativas. Ana es para él el motivo por el cual luchar, y comienza así un vaivén interminable en búsqueda de ese amor que lo aqueja y apasiona, entrando por insondables caminos de encuentros y desencuentros hasta realizarse con aquella mujer que produce una transformación en su vida.

Subiela construye al personaje de Oliverio con elementos que forman un universo poético, y cuyo punto de partida es la poesía textual. Pero ese universo también se revela en las escenas, los espacios, los tonos, las imágenes, los ambientes físicos y psicológicos. Toda la atmósfera de la película es poética porque es el mundo que habita el poeta, quien transforma la realidad con su mirada: los tonos se transforman con sus sentimientos, los espacios significan a partir de su forma de ver y pensar el mundo, la poesía misma es transformada por el poeta: la lleva a la vida. Oliverio no sólo escribe poesía, también la vive: su vida es poesía, asume una actitud ante el mundo que va acorde a su pensamiento.

La importancia de realizar un trabajo de investigación sobre una película de Eliseo Subiela radica en la forma tan original, no sólo de adaptar la poesía textual al cine, sino de extenderla en un universo más amplio, de esta manera Subiela, a su vez, hace del cine un universo poético. En este sentido, este guión une la literatura con el cine, haciendo del cine una propuesta más responsable, ya que se vale de códigos artísticos y no es sólo una sinopsis argumental o un tejido de diálogos de paso a la filmación. Subiela, como director-guionista, se aventura más al indagar los límites entre la literatura y el cine. Él trabaja con la imaginación y en los límites de la misma; las posibilidades expresivas del juego entre palabra e imagen.

Este trabajo está dividido en tres capítulos: el primero es un acercamiento a la vida y obra cinematográfica de Eliseo Subiela, contextualizadas a partir de la relación que guardan con la historia del cine argentino. En este capítulo también se abordan, de manera general, los elementos constitutivos –temas, influencia literaria y personajes- de sus tres películas más representativas: *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989) y *El lado oscuro del corazón* (1992).

La segunda parte corresponde a un análisis cinematográfico esencialmente estético, a partir de la propuesta metodológica de Lauro Zavala. Los elementos para el análisis en este capítulo sólo son cinco, tomados de los 120 elementos de que consta el mapa de análisis fílmico que propone Lauro Zavala: *Condiciones de lectura*, *el Inicio*, *la Escena*, *el Final* y *la Conclusión*. Cabe destacar la importancia que cómo eje principal de este análisis tiene el personaje de Oliverio, puesto que su caracterización se hará a partir de los elementos mencionados.

La parte fundamental de este capítulo es el análisis del entorno físico que rodea al poeta; partiendo de la idea que la ciudad, en el cine de Subiela, es el espacio donde se desarrollan los aspectos conflictivos y diferenciales de los personajes. Es el espacio de crisis y caos permanente, un lugar determinado por los cruces sociales y culturales, como por una globalización marcada por la modernización que devora. En este ámbito, Subiela concibe realizaciones de individuos a la manera de la literatura rioplatense. La literatura, con su mirada profunda, alcanza a ver los diferentes espacios y grupos sociales que existen en la ciudad. El mundo de la ostentación y el refinamiento de un ámbito ciudadano, así como también todo el espacio marginal, periférico, que pervive en los textos de Adolfo Bioy Casares, de Julio Cortázar, de Roberto Arlt o de Ernesto Sábato.

Subiela, por un lado, muestra una ciudad donde se encuentra el manejo de un sistema de modernización que confunde y aliena. Pero también es el espacio donde deben resolverse las contradicciones más humanas. Sin embargo, el espacio de preferencia en sus películas es el que refleja lo tradicional. Los escenarios fílmicos donde transcurren las acciones son bares, viviendas antiguas, viejos modelos de automóviles, colectivos y metros. La imagen muestra un mundo paralizado pero desde donde el personaje encuentra su identidad. Oliverio, el personaje de *El lado oscuro del corazón*, encuentra en espacios y culturas tradicionales la fuerza expresiva que da fuerza a su creación poética.

La tercera parte de este trabajo está apoyada en la teoría metodológica de Francesco Caseti y Federico Di Chio, específicamente, lo que se refiere al *análisis de personaje como rol*, el cual parte de bases estructuralistas, razón de suma importancia para haberlo elegido, puesto que el haber utilizado dos

métodos de análisis distintos, uno para cada capítulo, era ya de por sí una tarea compleja, hacer uso de dos metodologías totalmente diferentes, equilibró, enriqueció y complementó el resultado final del análisis. Y lo más importante, logré abordar de cierta forma, de manera general, el complejo y basto entramado de temas que *El lado oscuro del corazón* abarca.

En esta tercera parte se analizan prioritariamente las acciones del personaje principal de la película, puesto que el centro de la investigación es la manera en que se construye el personaje de Oliverio, aunque se subrayan aspectos fundamentales en las acciones de los demás personajes cuando refuerzan el rol del personaje principal. De igual modo se incluye de manera general el análisis de las imágenes que acompañan, por ser parte importante en el desarrollo de las acciones del personaje protagonista.

Aquí lo primordial es ahondar en la transformación que sufre el personaje a partir de sus acciones en su rol como poeta, artista e intelectual: de la forma en que utiliza la poesía como el espacio de experimentación mediante la palabra, y muestra su espíritu absolutamente original y cargado con su personalidad. A través de la individualidad del “yo poético” y con su pasión por la literatura, se expresa ante la arbitrariedad y estructuración de un mundo que lo margina.

Las imágenes fílmicas parten de la analogía expresiva de la poesía y sus construcciones simbólicas. El personaje se transforma en “yo poético” y enuncia con tono sublime su palabra, con la que expresa el imaginario a través de lo onírico, lo subjetivo, lo emocional. Mediante la poesía también se construye al personaje como poeta, un lugar marginal en el contexto institucional urbano y una voz crítica que propone una utopía en ese presente monótono y sin muchas esperanzas.

El amor que siente por el personaje de la mujer que vuela, Ana, también es parte vital de la creación poética y de la transformación del corazón de Oliverio: de oscuro a iluminado. El amor es la representación del cambio y encuentro interior del personaje. Mientras que la muerte funge como un personaje que lo quiere exiliar de la vida a través de represión, amenazas y persecución. Ella le quiere proponer otro camino: la sistematización de su vida.

Cabe destacar que son escasos, aunque si hay, los trabajos de investigación que se han hecho sobre Eliseo Subiela; pero en general, no es un

cineasta tan conocido en México, a pesar de que ahora mismo en Argentina hay una escuela de cine que él dirige y su participación en festivales latinoamericanos es frecuente. Por supuesto, además el hecho de estar considerado como uno de los más representativos creadores del cine de autor en Argentina, y como consecuencia, de Latinoamérica. Tampoco he encontrado todavía un trabajo de investigación específico y profundo que se centre en el análisis del personaje principal de esta película. Esto es parte fundamental de la importancia de esta investigación. De hecho, Subiela no es un cineasta muy comercial, salvo sus dos películas, *El lado oscuro del corazón I y II*, el resto de sus trabajos cinematográficos son poco conocidos y apreciados, sobre todo en México. Poco se sabe que también sus películas son catalogadas por algunos críticos dentro de los géneros fantástico y surrealista.

Pienso que este trabajo puede ser útil para quien esté interesado no sólo de ver en el cine adaptaciones de epopeyas, novelas o cuentos, sino también otras propuestas más innovadoras, que rompan con el concepto tradicional de la literatura llevada al cine.

Finalmente, busco con este trabajo de investigación abundar, conocer, probar o disprobar lo que mi capacidad de análisis y de interpretación lograron captar, y que he expuesto en las líneas anteriores, sobre el personaje de Oliverio. Análisis e interpretación que espero haber realizado no como una común espectadora de cine, sino como una digna participante del Seminario que transformó mi manera de ver las películas. Y así como Oliverio, después de volar, ya no concibió hacer el amor más que volando, yo no concebiría ver una película más que uniendo siempre las diversas y complementarias perspectivas del Cine, la Literatura y la Historia.

De igual manera, espero poder plantear y sustentar sólidamente mis ideas para que puedan alcanzar lucidez y poder compartir el diálogo que establecí con Oliverio, poeta que desde hace algunos años, con su poesía y su visión del mundo, me sedujo.

1

Cómo se construye un cineasta

El cine es un lenguaje esencialmente poético.

Eliseo Subiela

En el escenario del cine latinoamericano de los años ochenta aparece Eliseo Subiela, cineasta argentino cuya cinematografía es considerada surrealista, fantástica, poética y vanguardista. Sus películas están abiertas a diferentes interpretaciones, lo que como espectadores nos obliga a involucrarnos más en ellas. Subiela no cierra el sentido que quiere transmitir, no da demasiadas respuestas, por el contrario lo que brinda son interrogantes y lo hace magistralmente a través de un estilo poético con un cine crítico, provocador, metafísico y mágico que ha logrado la originalidad necesaria para ubicarse entre los mejores y más reconocidos directores latinoamericanos. Sus personajes son seres siempre en la búsqueda del significado real en sus vidas y del complejo mundo en el que habitan. Todos estos elementos, cabe señalar, tienen mucho mayor presencia en sus primeras películas, en las que, como en tantas otras, se abordan temas universales como la psicología humana, la vida y la muerte, lo real y lo ilusorio, lo efímero y lo eterno, el amor y el odio. Pero lo que las distingue es la forma de representarlos, de darles vida a través de las imágenes, demostrando que en casi todo lo que nos sucede hay un aliento poético y una inspiración literaria.

Pero más allá de las categorías con las que su cine ha sido reconocido, tendrá que ahondarse en su formación, su trayectoria, constructora de su ahora consolidada carrera cinematográfica. Saber de una cineasta es dirigir la mirada al mundo que lo rodea, a los escritores que lo seducen, a las influencias que lo forjan para así llegar a entender mejor la visión y el significado de las voces de su mundo creado: su cine. En el caso de Subiela, es hacer un viaje al cine latinoamericano, al argentino consecuentemente, a la historia social y

cinematográfica de Argentina y a su muy particular desarrollo e influencia literaria.

Como todo el cine del continente americano, el cine argentino no fue la excepción al resentir y ser determinado por los avatares de la historia política, cultural y social del país. Cada década marco ciertas características generales según los acontecimientos políticos, históricos y sociales, además estas características fueron entretrejiendo la relación entre el cine y la literatura, y sobre todo, dando formación, raíces e historia al mismo Subiela.

Eliseo Subiela nació en Buenos Aires, Argentina el 27 de diciembre de 1944, su padre era un gallego llamado Eliseo Demófilo Subiela. Los primeros años de su infancia vivió con su hermano menor, Héctor, en el barrio de Palermo. Era entonces la década de los cuarenta y el cine en Argentina vivía su época dorada, los espectadores acudían al cine para ver a “artistas” populares de la época. Había grandes estudios, pero, en términos generales, fue un cine apegado a los modelos hollywoodenses; sin embargo, también, aunque tímidamente, se abordaban temas sociales: desde luego, se exponían acontecimientos reales por los que atravesaba Argentina, como en *Kilómetro III*, de Mario Soffici, comedia cuyo fondo exponía el drama de los agricultores y *Prisioneros de guerra*, con una visión más auténtica del país y en la que se mostraba un cine más serio. También se hicieron adaptaciones de novelas famosas del siglo XIX, como *La piel de zapa*, de Balzac, además de obras de otros escritores como Dostoievski, Flaubert, Wilde y Tolstoi. Fue una de las pocas ocasiones en que se recurrió a literatura original y de gran valor, como los cuentos de Horacio Quiroga, para tratar el tema de los obreros explotados; pero la mayor parte de las producciones tendió a la comedia intrascendente, basada en el atractivo de figuras populares. De tal modo que los cineastas no se preocupaban por una cultura artística renovadora. La edad de oro del cine argentino se acabó por diferentes causas: la guerra y el aislamiento económico y técnico que impuso Estados Unidos.

Por su parte, Subiela eligió estudiar en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda, escuela especializada en Letras, donde después se recibió como “Bachiller especializado en letras”. Justo en esta etapa de su vida, el cineasta tuvo su primer acercamiento a la literatura, por supuesto a la argentina: las

conversaciones sobre Cortázar y la asistencia al cine eran para entonces sus principales distracciones con los amigos.

En esos años, durante el primer gobierno de Perón, el cine se caracterizó, más que como medio de propaganda política, por su estancamiento económico y artístico. José Agustín Mahieu señala en su libro *Panorama del cine Iberoamericano* que la falta de renovación procedía de las facilidades de protección del Estado desde el año 1944, cuando la producción había dejado de ser rentable por sí misma. El apoyo era sólo para la empresa comercial, sin expansión y muy cerrada, sin estímulo de competencia ni temas polémicos. Por lo tanto la calidad de los filmes era baja y con fáciles ganancias, sin nuevos creadores.¹

En los años cincuenta tuvo lugar la revolución que derrocó a Perón. La madurez del cine tomó entonces otros rumbos. Como consecuencia de una crisis económica, virtualmente la industria del cine se paralizó por ya no contar con medidas proteccionistas. El nuevo rumbo del cine vivió un importante cambio, se creó una nueva ley para fomentar el cine, la cuál generó renovaciones inevitables, aunque la mejoría fue relativa. La ley instituyó la creación del Instituto Nacional de Cinematografía, organismo del Estado para el sector. Este cambio fomentó el trabajo de jóvenes productores independientes, aunque de manera aislada.

Uno de esos jóvenes creadores fue Leopoldo Torres Nilsson, quien fue un cineasta fundamental para la generación que vendría después y en la que ya figuraba Subiela. En su cine hay una crítica mordaz a la burguesía tradicional, su estilo es sugestivo, barroco y alucinante. Deja ver su formación intelectual porque además era poeta y escritor, su cercanía al ámbito cultural y el conocimiento del arte fílmico clásico a través de los cineclubes lo convirtió, desde sus comienzos, en el precursor y defensor de un cambio en la actitud expresiva, en la búsqueda de renovaciones y cauces distintos para un cine sin inquietudes: *El crimen de Oribe*, su primer largometraje se basa en el relato de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve*. En aquel momento esta elección literaria era una decisión cultural. (Subiela, más tarde, también se interesará en llevar al cine la obra de Bioy Casares).

¹ *Panorama del Cine Iberoamericano*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 27.

La literatura empezaba, en mucho, a marcar la tendencia en la renovación del mundo cinematográfico de Argentina. De la misma manera, estas elecciones intelectuales, en un período tan estancado y de transición, rompen con el cine comercial. Este cineasta se convertiría en la figura esencial de una ardua y difícil renovación de la cinematografía rioplatense. Su obra influyó profundamente en los realizadores que surgieron en los años sesenta, no en el estilo, sino en un cine más maduro y exigente; su película *La casa del ángel*, con la cuál inició una intensa colaboración y producción con su esposa, la escritora Beatriz Guido, y que generó un estilo denso fue un hito importante en la historia del cine argentino.²

Para entonces, Subiela continuaba con sus estudios: ingresaba a la licenciatura en Letras, pero sólo algunos meses después de haber entrado a la Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires, abandonó la literatura por el cine estudiando otros fugaces meses en la Escuela de cine de La Plata. Su ansiedad por filmar se concretó en 1963, a la edad de 19 años, cuando filma su primer corto: *Un largo silencio*, documental de 20 minutos en el que escogió como material de trabajo los problemas existentes en el Hospital Neuropsiquiátrico Borda, y con el cual ganó su primer premio internacional al mejor cortometraje en el III Festival de Viña del Mar en 1965. Luego, en 1965, filmó su segundo cortometraje: *Sobre todas las estrellas*, el cual abordaba las expectativas que tenían los extras de cine. También este corto recibió el primer premio al Mejor Director de Cortometrajes.

Fue ayudante de dirección en *Crónica de un niño solo*, en 1965, primer película como director de Leonardo Favio quien fue un actor iniciado en *El secuestrador* de Torre Nilsson, a quien fue dedicada. La película, en la que participó Subiela, es sensible y conmovedora, con toques neorrealistas y un lenguaje intimista. Aborda las vivencias de un niño en un internado, su entorno y sus sufrimientos. Un testimonio sincero acerca de la soledad impuesta por la incomprensión y por el abandono. Un cine social, que expone los errores de

² Franco, Nora. "Lo bueno, lo malo y lo feo del cine argentino". *Revista de la Universidad de México*, 2003, 621., p. 72

una sociedad indiferente. Cabe señalar que formó parte de la llamada “nueva ola del cine argentino”.³

Tanto los cortometrajes que Eliseo Subiela realizó como la película en la que fue asistente de director pertenecen ya a la década de los sesenta, una etapa muy significativa en el cine argentino y en el propio modo de concebir el cine por parte de Subiela. Esta década fue una etapa en la que se amplió el panorama y la forma de hacer cine para dar paso a un movimiento de cine independiente con nuevas exigencias formales y conceptuales, hecho por jóvenes que hallaron su campo de experimentación en cortometrajes y en la asistencia a los cineclubes, donde eran ávidos espectadores de películas de la vanguardia europea. Subiela, todavía como adolescente que acudía a ver estas películas, tuvo su primer acercamiento a sus grandes influencias o sus maestros, como él mismo los llama, del nuevo cine francés: jóvenes realizadores de este movimiento, Francois Truffaut y Jean-Luc Godard no sólo cambiaron el rostro del cine francés de la posguerra, sino que su influencia se extendió por el mundo: el cinema *nouvo* italiano, el nuevo cine español, el cinema *novo* brasileño, y por supuesto el nuevo cine argentino. Desde este punto también se puede notar la importancia de la literatura en el cine que más tarde haría Subiela, no hay que olvidar que esa nueva ola francesa de directores y películas estaban encaminados todos y todas a reconocer en el cine un medio expresivo semejante a la pintura o a la literatura.⁴

Los nuevos cineastas argentinos, ya consolidados para entonces, tenían propuestas expresivas renovadoras puestas en práctica de manera individual en talleres experimentales, aprovechando el apoyo económico del Instituto Nacional de Cinematografía para emprender proyectos independientes. El llamado “nuevo cine” poseía dos actitudes básicas: por un lado, el cine “de autor” con innovaciones formales y, por otro lado, un realismo social con ciertos presupuestos documentales. Se habla en este nuevo cine de las inquietudes de una generación que explota raíces, identidades y una clara descripción de los problemas contemporáneos. Cineastas como Lautaro Murúa, David José

³ Se le da este nombre por influencia del cine francés llamado “nouvelle vague”, cuyos principales representantes fueron François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Claude Chabrol, y Jean Pierre Melville. Algunas de las principales características de este movimiento eran el rechazo al cine anterior, una expresión más personal de los directores al margen de las exigencias industriales y, sobre todo, la ruptura de la narración convencional.

⁴ Sadoul, Georges. *Historia del cine. México*, Siglo XXI, 1972, p. 172-174.

Kohon, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, Fernando Birri (*Tire Dié*, famoso documental sobre los niños en condiciones miserables en los suburbios de la ciudad) y Ricardo Alventosa son representantes de este cine, iniciados todos en el cortometraje y la literatura. En definitiva, los sesenta fue la década en la que Subiela afianzó sus raíces cinematográficas.

Subiela incursionó en el ámbito publicitario en 1968 desempeñándose como director creativo en varias agencias, realizando unos doscientos anuncios para nueve países. Pero no sólo Subiela se desarrolló en ese medio, en ese tiempo, en Argentina se presentaron nuevos proyectos y realizaciones que surgieron de un grupo de cineastas formados en un exigente y sofisticado cine publicitario. También apartado de lo comercial, apareció Hugo Santiago con *Palo y hueso*, con guión original de Borges (que los críticos franceses llamaron primer intento de cine estructuralista). Aunque estos cineastas sacudieron un poco el desarrollo cinematográfico, el cine argentino se volvió a estancar.

Al final de este período, nace un cine alternativo, fuera de la industria comercial y de la exhibición normal, tiene dos direcciones: por un lado el *underground* (influencia de E.U y Europa) caracterizado por el absurdo, la sátira y la destrucción del lenguaje, y el filme político clandestino: por otro lado, el político, surgido en un momento en que se planteaban las diversas opciones revolucionarias que llevaron, finalmente, a la tercera presidencia de Perón y a los sucesos posteriores que convulsionaron a Argentina. *La hora de los hornos* (Solanas-Getino) narra con aliento épico la evolución del peronismo y lo presenta como la verdadera opción revolucionaria del país. La película, con tintes sociales, levantó mucha polémica.

En 1970 Subiela tuvo la idea de llevar al cine un texto de Alejo Carpentier que lo atrajo sobremanera: *Los pasos perdidos*, sin embargo no logró llevar a cabo esta idea puesto que los derechos del texto fueron comprados por alguien más y al final no pudo filmarse. Más tarde, el mismo Carpentier lo estimuló a realizar su versión de manera libre; en un principio el filme se llamaría *Las puertas del paraíso*, sin embargo después de aprobado, el proyecto, no sin objeciones, quedó en el olvido puesto que los temas que trataba causaban molestia en el Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, organismo argentino dedicado a la censura en esos años.

A mediados de los años setenta, Subiela trabajaba en un nuevo guión. Durante este tiempo hubo algunas películas cuyo éxito de público y crítica hizo pensar en una nueva resurrección del cine nacional. Estos cineastas optaron por una difusión dentro del espacio y las condiciones que ofrecía una industria siempre en crisis económica y con las clásicas limitaciones de expresión artística generadas por una censura que se acrecentaba. *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera apareció como una polémica película social, directa y basada en hechos sangrientos de represión obrera acaecidos en los años veinte. Esta y otras obras sugerían una actividad creativa y vital. Lamentablemente, las circunstancias conflictivas -políticas y económicas- influyeron para que este desarrollo se paralizara bruscamente, cuando por primera vez, en 1975, el nivel de audiencia de los filmes argentinos superara al de los estrenos norteamericanos. Para finales de los setenta, poco después del golpe militar, la producción bajó a la mitad de la media habitual. Desde este año se apreció una recuperación económica del cine industrial, no así en calidad, donde el denominador común puede apreciarse en algunos títulos: *Encuentros con cualquier tipo de señoras*, *Patolandia nuclear*, *Con mi mujer no puedo*, etc. En 1978 llamó la atención, dentro de la mediocridad general, *La parte del león*, relato detectivesco de Adolfo Aristarain, y en 1979 *La isla* de Alejandro Doria. A inicios de los ochenta cabe destacar en forma excepcional, el filme de Raúl de la Torre *El infierno tan temido*, basado en un cuento de Juan Carlos Onetti con gran sensibilidad del lenguaje visual y ritmo poético. Un ejemplo más de la unión de lenguaje cinematográfico con el literario.

Pasaron dos años y Eliseo Subiela retomó la idea de reelaborar el guión que dejó pendiente. Este cineasta respetó algunos elementos del anterior y el título finalmente fue *La conquista del paraíso*, que se convirtió en su primer largometraje (1980). Esta película narra la historia de un publicista que, luego de un divorcio, se reencuentra con su padre, quien le entrega como herencia el mapa de un tesoro ubicado en la selva misionera. El hombre sale entonces a la búsqueda de ese tesoro en compañía de una prostituta brasileña y de otros extraños personajes. Ya desde este trabajo se abordan temas que posteriormente serán recurrentes en toda su filmografía, tal como la relación del amor y la muerte. Además en este filme se formarán las raíces de su estilo poético. Durante la filmación de esa película vivió muy de cerca la censura, fue

en la época de la presidencia del ex militar y dictador argentino Rafael Videla, en la que por ser joven y hacer cine ya se era sospechoso. El mismo Eliseo Subiela explica que primero se tenía que pasar la lista numerada con el elenco para hacer una selección de los actores que podían participar y los que no. Se hacía la película y después se tenía que ir al Ente Nacional cada semana para que la censuraran.⁵

Desde 1976 y hasta 1980 la industria tuvo que reducir sus posibilidades de producción, porque aparecieron complicaciones económicas y financieras, surgidas del gran impacto inflacionario que implicó el estallido del plan económico del gobierno de las fuerzas armadas: además de la censura, desaparición y exilio de autores, actores y directores.

A partir de 1980, cuando Argentina vive un retorno a la democracia, algunos filmes exponen las circunstancias sociales de los últimos gobiernos dictatoriales. Aparece un interesante grupo de directores que hacen cine “de autor”: Fernando Solanas, Luis Penzo, Carlos Sorín, Miguel Pereira y, por supuesto, Eliseo Subiela, considerado dentro de esta generación.

El incremento de los costos de producción, la reacción vertiginosa de la cotización del peso frente al dólar, con lo cual se devaluó a su vez el precio real de las entradas y se redujo el volumen de espectador, así como el golpe final de la guerra de Malvinas, hundieron al país en una situación sin precedentes.⁶ Pese a todos estos conflictos y con una producción anual de menos de 17 películas, el cine argentino le abrió sus puertas a la voluntad de cambio. Los directores no exiliados se habían volcado al cine publicitario como otra alternativa de trabajo y, luego, con la vuelta a la democracia, instauran implícitamente una nueva forma de hacer cine; este es el caso de los cineastas mencionados anteriormente. Estas tentativas de variación con nuevas estéticas, nuevos autores y propuestas en las que predominaban la madurez narrativa y técnica, ya se venían perfilando desde hacía tiempo atrás con algunas de las producciones de denuncia, entre las que no se puede dejar de

⁵ Ruffinelli, Jorge. Entrevista con Eliseo Subiela. Extras en la película *Hombre Mirando al Sudeste.*, Argentina, 1993.

⁶ *La dictadura militar de los 70 abordada por el cine argentino de la democracia. Una perspectiva estético-política.* Patricia Adriana Delponti Macchione. Agosto de 2000. Revista Latina de Comunicación Social. Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara, Universidad de La Laguna. Tenerife. Consultado el 5 de julio de 2008 de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/76delponti.htm>

mencionar *Tiempo de revancha* de Adolfo Aristarain, una alegoría de la situación de violencia y represión padecida en el país. A pesar de la limitada producción, los filmes presentaban las dificultades y cuestiones vividas en el país durante la censura.

A finales de 1983, Raúl Alfonsín fue electo como presidente de la nación argentina con el 51% de los votos; y cuando asumió el gobierno, manifestó que sus objetivos estarían dedicados a "los ámbitos cultural, social y político, como manera de recuperar definitivamente la democracia". Como consecuencia de este planteamiento, las principales secretarías y organismos relacionados con la cultura fueron ocupados por figuras y personalidades relacionadas con ese campo.

Esta nueva norma estableció la abolición de la censura cinematográfica que durante casi 30 años había coartado la libertad del público y la creatividad de los autores. Durante esos años, la primera función asignada al cine fue la de establecer nexos político-culturales con las industrias más desarrolladas, y en particular, con la europea. Más tarde se cumplió el objetivo. Prueba de ello fue la repercusión internacional del cine argentino ("de la democracia"), ya que obtuvo entre 150 y 200 premios en festivales internacionales simultáneamente a la aprobación de la crítica y los medios. Repercusión que tampoco se sustentaba necesariamente en los méritos de los filmes, sino en razones de política internacional que intentaban brindar a la flamante democracia argentina, una asistencia complaciente. Entonces, la suerte del cine argentino se condicionaba, incluso, más que en otros momentos de su historia por las decisiones de la presidencia y los recursos anuales -o extraordinarios- que pudiera otorgar el gobierno. Entre 1984 y 1988, la producción fílmica argentina estuvo representada por unos 130 títulos estrenados. En general, el propósito principal era lograr un rápido éxito entre los espectadores menos exigentes, privilegiando el mercado nacional. En algunos proyectos el atractivo principal estuvo dado por la presencia de figuras altamente reconocidas en el campo de la televisión.

Tal es el caso de las películas de Alberto Olmedo y Jorge Porcel en la saga de *Los colimbas se divierten*, *Los colimbas al ataque*, *Rambito y Rambón*, *primera misión*; *La galería del terror* y *Atracción peculiar*, etc. Todas ellas a cargo de Enrique Carreras, quien realizó en ese período doce películas, entre

más de una centena que llegó a dirigir en su vida profesional. Un 40 % de las películas estrenadas en la Argentina eran de corte comercial. No fueron películas premiadas ni tampoco lograron repercusión en los festivales internacionales, sin embargo, recuperaron sus inversiones y obtuvieron importantes reconocimientos.

Justo en este período del cine argentino, aparecen las primeras películas, y las más representativas, de Eliseo Subiela: *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989) y *El lado oscuro del corazón* (1992)⁷, las cuales se dieron en el contexto de un gran cambio que significó el inicio del llamado “cine de la democracia”.

⁷ *El lado oscuro del corazón* se realizó en el año 1992, pero junto a *Hombre mirando al sudeste* y *Últimas imágenes del naufragio* forman un grupo de películas con muy semejantes características: los ejes temáticos, los recursos poéticos en las imágenes, las atmósferas y la fuerte influencia literaria.

1.1 Hombre que mira hacia el hombre

A contracorriente de la tradición general del cine argentino, donde un realismo, sin mucha idea de creación de imágenes o atmósferas estaba muy arraigado en la mayoría de las realizaciones, nació *Hombre mirando al Sudeste*, considerada una de las mejores películas argentinas de la década de los ochenta. Subiela elaboró el guión en tan sólo un mes, pero preparar la producción tardó un año. El elenco fue elegido entre actores del Teatro Municipal San Martín, algunos de ellos casi desconocidos. Pero su estreno no fue fácil, primero debió conseguir varios premios internacionales y varios meses de éxito en Estados Unidos y Canadá.⁸ Luego del éxito internacional logró despertar interés para ser estrenada en Argentina, casi después de un año de filmada. Subiela dice al respecto: “en el panorama general del cine argentino, lo más importante fue que los jóvenes, quienes no iban a ver cine, dieron la gran sorpresa al acudir con interés a ver *Hombre mirando al Sudeste*”.⁹ En esta cinta, de una extraordinaria belleza, Subiela consiguió narrar una historia llena de poesía, con temas como el amor, la locura y la muerte. Esta película formó parte de una nueva generación en el cine argentino llamado “Cine Argentino en Libertad y Democracia” que venía de sufrir la censura a manos de un régimen militar. Fue multipremiada por festivales como los de San Sebastián, Toronto, La Habana y Brasil. Con el dinero que generó esta cinta, pudo poner en marcha, años más tarde, su siguiente proyecto.

⁸ Premio de la O.C.I.C. en el Festival Internacional de San Sebastián, España, 1988. Premio de la Crítica en el Festival Internacional de Toronto, Canadá, 1986. Premio Caracol, Premio La Giraldilla y Mención de O.C.I.C., en el Festival Internacional de La Habana, Cuba, 1986.

⁹ Rufinelli, *op. cit.*

La historia habla de un psiquiatra, el doctor Denis, protagonista y al mismo tiempo narrador de esta historia. Él es un psiquiatra que ya no confía en su profesión, que piensa que el manicomio es una especie de puerta al infierno. Esto queda de manifiesto en la obertura de la película, en donde su voz *en off* va introduciéndonos a su triste mundo. Su panorama es poco alentador, es un hombre divorciado, que sufre viendo las imágenes de antiguos videos caseros familiares, proyectados en la pared de su sala. Un día llega un joven que dice llamarse Rantés, supuesto visitante de otro planeta. Y entre ellos se establece una particular amistad. Rantés tiene regalos extraordinarios y pasa horas largas en el jardín mirando al sudeste. Él relata que recibe comunicados de su planeta. Rantés es visitado por Beatriz, una mujer que trabaja en una iglesia, y Denis le pregunta sobre la historia de este misterioso paciente. Rantés llega a ser muy popular en el hospital y los otros pacientes lo siguen como profeta. El paciente misterioso ayuda a los otros mostrando compasión y haciendo uno que otro milagro. Sin embargo él se representa como un holograma sin sentimientos; él puede pensar racionalmente. En esta racionalidad él es capaz de ver los problemas del mundo y las soluciones lógicas a ellos. La unión entre los tres personajes principales culmina en una excursión a un concierto de ópera en el parque. Aunque el doctor Denis duda de que la psiquiatría cambie a Rantés. El director del hospital ordena la electroterapia y la película termina ambiguamente con la muerte de Rantés.

Esta película expone los límites tan frágiles que hay entre la locura y la cordura. Para Subiela “Hombre mirando al sudeste recoge mis propios paseos por los límites de la locura y la libertad conquie, cada vez más, yo me permitiría ir desconfiando de la realidad”.¹⁰

En *Hombre mirando al Sudeste* hay ciertas alusiones a la convulsa realidad argentina, finalmente la del mundo que Rantés censura: “Están asesinando a Dios todos los días...” Incluso a veces pareciera que el manicomio representa un microcosmos de la sociedad argentina. Rantés cuestiona la cordura del poder en un diálogo que sostiene con el doctor Denis:

¹⁰ Sinay, Sergio. “ELISEO SUBIELA a corazón abierto”. *Clarín Revista*, 19 de julio de 1992, Personajes, p.16.

Dr. Denis: *Rantés, ¿por qué no me habla un poco de su pasado?*

Rantés: *Usted es mi pasado, este momento, este mundo. El lugar al que usted me quiere llevar es el pasado del hombre. Pero cómo podría usted entender eso [...] Si yo fuera el presidente de una potencia y tuviera bajo mis órdenes ejércitos poderosos, entendería su preocupación. Pero no. Estoy en un manicomio. Todo el mundo sabe que estoy loco. Usted también, ¿no?*

Dr. Denis: *Rantés, usted está enfermo. Yo soy un médico. Quiero curarlo, eso es todo.*

Rantés: *Yo no quiero que me cure. Quiero que me entienda*¹¹

Hombre mirando al sudeste parece ser una reflexión sobre la posguerra de las Malvinas, un llamado de atención para el individuo egoísta de la actualidad, ese que no tiene tiempo ni tolerancia para sentarse a escuchar la historia de un loco que dice venir de otro planeta. Rantés es el loco que ha venido a investigar “la estupidez humana”.

En esta película el elemento literario juega un papel importante en el argumento. El personaje de Rantés asegura que es una imagen, no puede sentir como un humano, él se define como una proyección. Denis, el psiquiatra, cada vez más sorprendido, consulta a un físico que le enseña la complejidad del láser para resolver sus interrogantes sobre el origen de Rantés. Pero la verdadera respuesta la encuentra en el libro *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares:

Me puse a buscar ondas y vibraciones inalcanzadas, a idear instrumentos para captarlas y transmitirlos. Obtuve, con relativa facilidad las sensaciones olfativas, las térmicas y las táctiles propiamente dichas requirieron toda mi perseverancia [...] Esta es la primera parte de la máquina; la segunda graba; la tercera proyecta. No necesita pantallas ni papeles; sus proyecciones son bien acogidas por todo el espacio y no importa que sea de día o de noche [...] Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine completa, reproducida, idéntica, no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de

¹¹ Extracto del diálogo de una escena de *Hombre mirando al Sudeste*. Minuto 28' 32''

*los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados...*¹²

Este descubrimiento hace más compleja la decodificación de la historia porque se abre a múltiples lecturas y posibilidades. Sin lugar a dudas, qué otra obra poética e imaginativa mejor que la de Bioy Casares y su antológico libro, donde se describe un insólito invento que permite perpetuar un instante como la imagen del instante verdadero. Es la invención de la vida eterna. Borges calificó esta novela como “perfecta” o “de imaginación razonada” y es la preocupación básica de la imaginación del siglo XIX: el enfrentamiento de lo humano con un universo tecnológico incontrolable y autodestructivo, la imposibilidad del amor en un mundo que se revela cada vez más como apariencia; la soledad del hombre moderno, arrojado de la naturaleza y enfrentado a fuerzas que no puede someter. La marginalidad es un tema que aborda especialmente este cineasta, quien crea personajes que por lo general no integran el gran redil social. El protagonista de *Hombre mirando al Sudeste*, Rantés, es un desarraigado dentro del mismo hospital psiquiátrico del grupo enfermos; también el doctor Denis es así respecto a su medio. En este sentido, los personajes cargan el peso que la sociedad ejerce sobre el individuo.

Un factor importante en la influencia de la literatura en el cine fue el hecho de que a partir de los ochenta se pudo publicar algunos de los textos que habían sido censurados hasta entonces. A partir de esos años los realizadores cinematográficos buscaban literatura que narrara hechos de la década anterior, material para llevar a la pantalla el pasado reciente. En este tiempo se produjeron bastantes películas que, algunas de manera realista y otras de manera metafórica, se remiten a los hechos represivos en general, como consecuencia el tratamiento de la muerte varió de un realizador a otro, irrumpiendo en múltiples géneros, ya bajo la forma de alegoría, a modo de clave oculta o exhibida, en tanto ritual o metáfora.

¹² Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, p. 78.

1.2 Últimas palabras para naufragar

En general, la década de los ochenta en Argentina fue una etapa de reorganización democrática, principalmente en el orden político y económico a raíz de las consecuencias de la dictadura militar. Con la vuelta a la democracia, poco a poco, las diferentes expresiones artísticas y sus creadores –que habían sido censurados o exiliados- pudieron manifestar sus ideas con mayor libertad y reconstruir el patrimonio cultural argentino con total soltura. Dentro de estas prácticas culturales, se puede afirmar que, como los objetos de denuncia y como la mejor manera de repudiar y hacer conocer al resto del mundo una sociedad herida, las más sobresalientes fueron el cine y la música. Se apeló a mensajes contundentes como la forma más directa de llegar y captar la atención del espectador.

No sólo la cuestión histórica y política del país fueron los factores que hicieron que la expresión artística de esa época fuese diferente. Existen otros agentes que colaboraron con el cambio en la gestación de las prácticas y por consiguiente en la recepción de las obras y la producción artística en general. En este caso se hace específica referencia a los avances técnicos y sus incidencias en todos los órdenes de la vida cotidiana.

También desde la literatura se generó el espacio para desarrollar las voces alternativas que desafiaron el miedo y enlazaron la resistencia intelectual. Con un discurso metafórico se aludió a la angustia e inseguridad cotidianas, a esa increíble alienación que el gobierno militar impuso en todos

los estamentos sociales. Tanto *Hombre mirando al Sudeste* como *Últimas imágenes del naufragio* son testimonios del contexto social y literario al que nos referimos.

En *Últimas imágenes del Naufragio* Subiela con su característico sello poético, logró representar con maestría el hundimiento de la sociedad argentina. La realizó en el 1988 con el apoyo económico del extranjero puesto que Argentina pasaba por una crisis inflacionaria. Esta película es una metáfora de la decadencia de la sociedad argentina, con imágenes envueltas en una atmósfera melancólica y triste en las que Subiela deja ver una vez más la estética lírica. Su lectura no es de fácil digestión porque en ella hay constantes reflexiones de tipo metafísico y psicológico. Eliseo Subiela la considera la más política de sus películas. La historia es sobre Roberto, un vendedor de seguros que sueña con escribir su propia novela. Cuando conoce a Estela, una joven a punto de suicidarse, le sirve como material para elaborar esa obra.

El protagonista es un hombre normal, excesivamente normal que trata de hallar una manera de trascender, de dejar algo de sí que valga verdaderamente la pena, que lo aleje del estado de depresión colectiva (la de su propio país, sobreviviente de una tiranía militar). Se niega a ser uno más de aquellos que día a día esperan con la cabeza baja la llegada del metro que los conducirá al trabajo, a la casa, o a la muerte. Roberto se resiste, desde el inicio, a ser uno de los condenados a “días grises y muertes insignificantes”. De ahí que, aficionado a la literatura escoja ésta como forma de liberación: “Yo clamaba por la aparición de una palabra que me apartara de esta muerte tan segura, tan correcta...” dice, complementando una imagen conmovedora que muestra a los pasajeros del metro cubiertos con bolsas de plástico. Pero si es cierto que las alusiones a la realidad argentina están latentes, Subiela supo contraponer sus habituales dosis de surrealismo y complejidad, de ambigüedad y poesía en la trama, poniendo en lugar preferente el conflicto del escritor, entre objeto y sujeto literario. Pero Roberto es una especie de “voyeur” que sólo contempla sin tomar partido ni decisión. Poco a poco se va transformando al relacionarse con la familia de Estela. El escritor busca en las fuentes, indaga, traza las líneas de su pretendida novela, intenta jugar al dios, pero cae en la trampa. Sus personajes llegan a necesitar tanto de él como el propio Roberto

necesita de ellos para escapar a su realidad, para vivir. Así se establece una dependencia mutua, un acuerdo para salir con vida del naufragio.

Últimas imágenes del naufragio es una gran metáfora sobre la vida, sobre los afectos, sobre el hecho literario en sí. La actitud de Roberto pone en tela de juicio la teoría sobre lo absoluto de la trascendencia literaria y sugiere que hay que realizarse también como ser humano. Es una obra compleja: de inicio a fin está llena de símbolos, de situaciones poéticas, de giros imprevistos, de atmósferas. Subiela enuncia su verdad, pero exige complicidad, conocimiento de su obra, de su lenguaje que combina imágenes conmovedoras, diálogos emocionantes y profundos, con una música sugerente, que enmarca el tiempo de la acción. Como su título lo indica, es una historia de naufragio, pero también de sobrevivientes de la Argentina del naufragio. En *Últimas imágenes del naufragio* se evidencia el conflicto ético filosófico entre el intelecto y la realidad, entre el fracaso y la esperanza a nivel individual y colectivo, o sea, la pareja, la familia, el país.

Aunque la película no es tan ambigua como *Hombre mirando al Sudeste*, sí deja traslucir la sospecha de que todo podría ser de otra forma, de que puede tener múltiple lecturas. Aquí lo insólito siempre se asoma, desde un enigmático caballo blanco hasta los diálogos con Cristo. Esta atmósfera, las mil y una interrogantes y respuestas, unidas a referencias claras a la obra del escritor Roberto Alt acentúan aún más la poesía en la película.

De esta forma se va construyendo el estilo de Subiela y así se va acercando poco a poco a su propósito de hacer un cine que se parezca cada vez más a la poesía. Su cine de imaginación poética, donde casi todo es posible no evade la realidad social de Argentina, por el contrario, es el resultado de sentir la realidad tan gris, tan golpeada y herida. Eliseo Subiela es un cineasta de diversas y profundas vivencias, cuya intención es expresar en la pantalla sus experiencias, su cosmovisión, sus fantasmas.

1.3 Un poeta iluminado por la poesía y el amor

La democracia no fue suficiente para reactivar a una industria en depresión. La profunda crisis y los picos inflacionarios, desde el punto de vista económico, y el desinterés por el cine nacional y el auge del video hogareño, desde el punto de vista del consumo, redujeron notablemente la cantidad de salas y de espectadores hacia el final de los años ochenta.

En 1989 asume el gobierno Carlos Menem. Hacía 61 años que un presidente civil no le pasaba a otro la banda presidencial como autoridades electas por el pueblo. A comienzos de los noventa, la *Ley de Convertibilidad* y las políticas neoliberales del gobierno de *Menem* produjeron un cambio drástico en la economía argentina. La inflación fue pulverizada, se produjo un “boom” de consumo, se multiplicaron las inversiones extranjeras, se privatizaron la mayoría de las empresas estatales y el país vivió una apertura al mundo como no la había visto nunca antes en su historia. Consciente o inconscientemente, el cine participó en gran medida este sentimiento de bienestar que inundaba a un sector importante de la sociedad.

Así, durante este período se encuentra una producción que prefirió dedicarse a meditaciones filosóficas o alegorías poéticas, temas históricos o adaptaciones literarias, abandonando la denuncia cruda que podía apreciarse en etapas anteriores. Signada por la falta de políticas culturales e industriales estables, la industria cinematográfica del país surcó estas décadas. Los años noventa dieron títulos que, pasarán a la historia del cine: *Un lugar en el mundo*,

de Adolfo Aristarain; *Tango Feroz*, de Marcelo Piñeyro, y *Pizza, birra y faso*, de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano.

El lado oscuro del corazón, considerada la película más vista en Argentina en 1992 y al mismo tiempo la que da a conocer internacionalmente a Eliseo Subiela por todos los premios que recibió, forma parte importante de esta etapa del cine argentino. Del mismo modo es considerada la más rioplatense de Subiela, por los escenarios donde se filmó y por los poemas de Gironde, Gelman y Benedetti que la inspiran. La película es un gran poema, al igual que las imágenes, a las cuales el mismo Benedetti considera metáforas visuales.¹³

A diferencia de *Hombre mirando al Sudeste* y *Últimas imágenes del naufragio*, cuyas historias son fuertes y muy complejas, *El lado oscuro del corazón* es una historia sencilla en torno a los sentimientos de los personajes y a la poesía. Es una historia donde la ideología, los conflictos, las actitudes son envueltas en el universo de las palabras, del lenguaje.

La idea fundamental de la película surgió a partir de un poema de Oliverio Gironde título simplemente I, de su libro *Espantapájaros*:

Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias, o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida... Soy perfectamente capaz de soportar una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! -y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo conmigo!

Y no por mera casualidad el personaje principal se llama Oliverio. En esta película el protagonista ya no es un misterioso extraterrestre, ni un gris vendedor de seguros con pretensiones literarias. Ahora, es un personaje atormentado, automarginado. Sin embargo, también es otro personaje de grandes obsesiones, tan común en el cine de Subiela. La diferencia entre Rantés y Oliverio es que este último no cuestiona el orden racional a partir de la locura ni de la existencia en otro lugar, sino en la creación de momentos poéticos. Su vida es ya en sí misma un hecho poético. Oliverio porta la mayor

¹³ Ruffinelli, Jorge. Entrevista con Mario Benedetti. Extras en la película *El lado oscuro del corazón*. Argentina, 1993.

parte de la carga poética en esta película. Su única ambición es encontrar a “la que vuela”, una mujer que pueda vencer la ley de la gravedad. Por supuesto, cualquier mujer que no lo haga, caerá al precipicio, desde la cama de Oliverio, con sólo apretar un botón. Además, como poeta tiene una curiosa relación con la muerte, quien todo el tiempo lo trata de persuadir para que logre “sentar cabeza” y consiga un trabajo estable, que deje de vivir sólo para y por la poesía, única razón que impide a la muerte hacerlo suyo, llevárselo con ella... porque la poesía es la vida.

Las obsesiones de Oliverio son dos: la poesía y el amor. Al mismo tiempo, estas obsesiones son las que le permiten seguir viviendo, son su salvación. El amor lo encuentra en Ana, la mujer que vuela y a la que tanto ha buscado. Sin embargo, Ana sólo quiere dólares, pues es una prostituta, pero una prostituta muy particular que lee poesía de Benedetti, sobre todo, es la representación de la mujer imposible. Con el personaje de Ana, Subiela materializa la idea que ya se planteó en *Últimas imágenes del naufragio* acerca de la salvación por las palabras y el amor, pero de una manera más desenfadada.

El lado oscuro del corazón, que comienza con un poema de Oliverio Gironde, es campo de poesía total, tanto de imágenes como de palabras. Subiela desafía el reto que presupone hilar un argumento con diversos poemas. Del llamado también “disparador de imágenes”, Oliverio Gironde, no sólo toma un poema sino varios más, tales como *Espantapájaros* 1, 18 y 22, *Comunión plenaria*, *Interlunio* y *Dicotomía incruenta*, los cuales aparecen y desaparecen en la voz de Oliverio, como ejes de las diferentes situaciones y sentimientos del protagonista.

Pero el homenaje no sólo es a Gironde. Juan Gelman es evocado desde el nombre del bar donde trabaja Ana, *Sefiní*, poema que es citado en un momento de desesperación de Oliverio. De igual manera, poemas como *Poco se sabe*, *Preguntas y costumbres* dan fuerza dramática a la imagen.

Otro poeta incluido en la película es Mario Benedetti, ya que sus poemas *Táctica y estrategia*, *No te salves*, *Rostro de vos*, *Canje*, *Me sirve y no me sirve* y *Nuevo canal interoceánico* marcan también la tensión dramática de la historia. Incluso el mismo Benedetti aparece como personaje dentro de la película, vestido de marinero y recitando su poema *Corazón coraza* en alemán.

El mérito de Subiela radica en hacer una película cuya mayor parte está hecha de poesía, pero poesía textual de Bendedetti, Girondo y Gelman, perfectamente integrada en la estructura narrativa, puesto que los poemas no son sólo dichos, sino también interpretados por los personajes, agregando además la coherencia que logra entre la poesía y las imágenes. Las relaciones entre cine y literatura y entre cine y teatro tienen una larga tradición, han dado lugar a muchísimas películas y en algunos casos de gran calidad. Sin embargo, las relaciones entre cine y poesía textual son muchísimo menores, y ahí radica en gran medida la seducción que provoca en los espectadores.

A modo de resumen, sus protagonistas alineados, marginados, rebeldes, que evaden la realidad, no son más que la secuela social de los años dictatoriales. Representan, en última instancia, el acontecer del país, los sentimientos de sus habitantes, sus conflictos; las complejas relaciones que existen entre ellos manifiestan la convulsa situación de Argentina y de Latinoamérica, oscilando siempre entre el amor y la muerte, entre la lógica y el caos.

Roberto, el personaje de *Últimas imágenes del naufragio*, vive preso del caos de la vida cotidiana y monótona de la ciudad. Toda su vida intenta crear una novela que lo salve del anonimato y entra en este proceso de creación que le posibilita salir del desconcierto y encontrarse a sí mismo. Subiela elige los nombres de los distintos personajes hegemónicos tomando como referencia nombres de los diferentes escritores que aportan material literario para la creación de sus filmes. Recrea el inconsciente individual de aquellos, sus procesos de búsqueda y creación incesante a partir de la palabra: su originalidad expresiva, sus temores y sus compromisos con el arte y con la sociedad.

Julio, el psiquiatra de *Hombre mirando al sudeste*, es un fiel reflejo de un constructor de fantasmas literarios, y explorador de las posibilidades del lenguaje: Julio Cortázar. Roberto, el escritor de *Últimas imágenes del naufragio*, es la figura acabada de un sujeto perdido en los temores y en las visiones apocalípticas de la ciudad moderna: Roberto Arlt. Oliverio Fernández, es el singular poeta compenetrado en las visiones vanguardistas y comprometidas con la literatura en *El lado oscuro del corazón*, expresiones de

una forma de crear y sentir la poesía de Oliverio Girondo y de Macedonio Fernández.

Podemos decir, a manera de conclusión, que, en un panorama general, las dos principales vertientes del cine argentino, la cuales tienen valor por la búsqueda que emprenden del país real y su idiosincrasia, se plantean desde perspectivas opuestas: por un lado, el cine de elite, culto y europeizado; por otro, el cine de denuncia urgente y necesario del mundo en conflicto. En el fondo, con sus aciertos y fracasos, la línea que exponía la realidad social y la ficción partían de una necesidad de romper con las estructuras falsas y vacías del cine “comercial” de cada época.

Cabe recordar que en alguna coyuntura histórica determinada, los cataclismos sociales y políticos suelen producir un arte forjado como testimonio o impulso creador: el cine ruso revolucionario de los años 20 o el neorrealismo italiano son ya ejemplos clásicos. Llegando a nuestro tema, el cine argentino puede convertirse en otro testimonio interesante de cómo un período de opresión puede inspirar una notable actividad artística.

A pesar de que Eliseo Subiela ha continuado en la realización de películas posteriores a *El lado oscuro del corazón* de 1992, las tres películas que se abordan en este trabajo son las de mayor trascendencia en el Cine de Subiela. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar su filmografía posterior: *No te mueras sin decirme a dónde vas* (1995), *Despabilate amor* (1996), *Pequeños milagros* de (1997), *Las aventuras de Dios* (2000), *El lado oscuro del corazón 2*, *Lifting del corazón* (2005), *El resultado del amor* de (2006), *No mires para abajo* (2007).

El primer estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento total; él busca su alma, la inspecciona, la tienta, la conoce. Después e que la aprehende debe cultivarla...

[...]

El poeta se vuelve vidente por un largo, inmenso, razonado desarreglo degradante de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura: se busca a sí mismo, consume todos los venenos para sólo conservar las quintaesencias. Inefable tortura en que requiere de toda la fidelidad, de toda la fuerza sobrehumana en que se convierte entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y el Sabio Supremo!- porque llega a lo desconocido. ¡Pues ha cultivado su alma, ya rica, más que nadie! Llega a lo desconocido, y cuando, asustado, acabaría por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto! ¡Que reviente en su brinco por todas las cosas inauditas e innumerables: vendrán otros horribles trabajadores: comenzarán por los horizontes donde el otro desfalleció!

[...]

¡Esos poetas existirán! Cuando sea rota la infinita servidumbre de la mujer, cuando ella viva por ella y para ella, el hombre –hasta ahora abominable- entregará una devolución, ella será poeta, ¡ella también! Ella encontrará lo desconocido. ¿Acaso sus mundos de ideas se diferencian de los nuestros? –Ella encontrará cosas extrañas, renovantes, deliciosas; nosotros recibiremos esos encuentros, y alcanzaremos la comprensión.

Arthur Rimbaud

*El poeta debe rascarse las heridas:
primero, para que no se cicatricen para siempre
y segundo, para alcanzar el estado de sanación del alma*

Carlos Ann

El poeta disfruta del privilegio, incomparable, de ser él mismo y otro cuando lo desea. El poeta, como las almas errantes que buscan un cuerpo, entra en el personaje que el escoge. Todo está desocupado sólo para él; y si parece que algunos sitios le están vedados, lo que realmente sucede es que para él no merecen la pena ser de ser visitados.

Charles Baudelaire

2

El mundo de Oliverio: el entorno físico de un poeta que vuela

Nuestras condiciones como espectadores de cine son tan diversas según nuestras perspectivas, necesidades, bagaje cultural, experiencia estética; cada espectador realiza una travesía única a través de la lectura del universo creado en un texto fílmico. Hay actualmente propuestas metodológicas interesantes, que pretende darle cabida especialmente a las características de cada experiencia en particular, propuestas ricas y sencillas que brindan una nueva forma de acercarse a las películas. Una de ellas es la propuesta teórica de Lauro Zavala, quien propone una Guía de Análisis, un mapa conceptual de carácter interdisciplinario pues abarca elementos de áreas diversas como el psicoanálisis, la semiología, la sociología, la retórica, la estética de la recepción, la narratología, la teoría de las ideologías, la teoría de la intertextualidad.¹ Todo con base en una perspectiva constructivista y nominalista, de ahí la importancia del lector como el productor último de sentido de todo texto cultural. Es decir, este modelo de análisis tiene como objetivo sistematizar las ideas personales, para, así, ir reconstruyendo la experiencia de naturaleza esencialmente estética para finalmente construir una interpretación particular.

Los elementos de análisis cinematográfico de que consta la guía son 120, incluidos en doce categorías, pero para el análisis de *El Lado oscuro del corazón* sólo abordaremos cinco que tienen que ver con las *Condiciones de lectura*, el *Inicio* y la *Escena*. Tales categorías se analizarán en relación con la construcción del personaje protagonista de la película, eje principal del análisis de nuestro trabajo.

Las *Condiciones de lectura* se refieren al contexto de interpretación: por un lado, a un elemento externo al texto, en este caso el cartel con que se anuncia la película; por otro lado, el elemento paratextual que figura en el título, a partir de elementos retóricos. Representa las primeras expectativas del

¹ Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM, 2005.

espectado como *contrato simbólico*, tanto antes de ver la película como durante y después de su lectura.

En el *Inicio*, que equivale a un prólogo o introducción, se determinan, por un lado, elementos como la significación del diseño tipográfico a partir de la presentación de créditos. Por otro lado, elementos como el sentido de la película a partir de la primera secuencia, y la *intriga de predestinación* a partir de la alusión o el anuncio a lo que ocurrirá en relación con el final de la historia narrada.

La *Escena*, que son las imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática, se establece a partir de la descripción de los espacios donde la historia se desarrolla y su relación de valor simbólico con lo que se narra.

De igual manera la identificación de los personajes se establece a partir de elementos con connotaciones ideológicas o psicológicas, como la expresión facial, el tono de la voz los movimientos corporales.

El *Final*, que es la última secuencia de la película, se determinan tomando en cuenta su sentido en relación con el principio de incertidumbre o resolución. Y la relación con las expectativas iniciales como la *intriga de predestinación*, el *contrato simbólico* y la *hipótesis de lectura*.

La *Conclusión* del análisis es un comentario final a partir de una valoración estética de la película con el fin de enfatizar algún elemento del análisis.

2.1 El amor después del amor



Nuestro umbral imaginario como espectadores a partir de todos los elementos que conforman este cartel empieza a crearnos bastantes expectativas. Partiremos pues de lo que a primera vista aparece: una pareja en primer plano y en una posición erótica y sexual. La película habla de una relación de pareja, la pareja está en un cuarto, lo cual se infiere por el espacio cerrado y los pocos muebles que se ven; de entrada la atmósfera es de intimidad: ellos aún están vestidos, todavía no hacen el amor, no hay un desnudo total, es apenas el ritual que antecede al acto sexual. La luz es tenue, sutil y el polvo le da una atmósfera de misterio. El polvo que se levanta es de la puerta que está en el suelo, y sólo un ritual apasionado puede lograr tener tal fuerza para derrumbarla. La intensidad de la pasión anuncia cómo va a ser el protagonista de esta historia, Oliverio, un poeta apasionado. La luz surge de la puerta y es un símbolo femenino² que permite el paso, contrario al muro, parece que la relación ha roto con obstáculos, están más cerca, más próximos.

En los personajes se anuncia entonces, como intriga de predestinación³ en relación con el final de la historia, una consumación del acto

² Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1991, p. 376.

³ Lauro Zavala denomina *intriga de predestinación* una alusión anticipada y su relación con el final de la historia que se narra.

amoroso. El amor, el vuelo, el cual tiene como fin la destrucción del dualismo, de la separación

Y esta luz contrasta con la oscuridad que hay en la parte más cercana a la cámara (primer plano). Esto da como resultado una perspectiva de profundidad. Los colores que predominan en la luz son el azul de un lado y el rojo de otro. Dualidad de tonalidades presente en toda la película. El rojo es la pasión, el amor, y el azul es del cielo, donde la pareja hará el vuelo. La relación de esta pareja implica claroscuros.

Las letras del título están superpuestas a la imagen. Contrasta el título con el color blanco de la tipografía, por cierto grande; una vez más los contrastes, la dualidad luz y oscuridad. Se nos advierte cuáles son las características del corazón de Oliverio: un corazón oscuro e iluminado. A esto se suma que el personaje está vestido de negro: oscuridad que de principio también está relacionada con la muerte. El polvo que está en la habitación puede, en su sentido negativo también estar relacionado con la muerte⁴ Oliverio, de inicio a fin de la película, está acompañado por la muerte.

En la parte superior de la imagen se lee en mayúsculas “¿Cómo sigue el amor después de hacer el amor?” Pregunta que indaga sobre cómo nos cambia la experiencia del amor, de hacer el amor, de volar. Oliverio ya no es el mismo después de encontrar a la mujer que vuela y volar con ella. Se anticipa la transformación que se va dar al final en el personaje principal.

2.2 El lado oscuro de la luna

Siguiendo el mapa conceptual que propone Lauro Zavala analizaremos el título en un primer sentido o primer anclaje externo y después en un sentido posterior a la lectura o segundo anclaje interno.⁵ Todo en relación al personaje principal, Oliverio.

Empezar a preguntarnos sobre la manera como está construido y combinado el título de la película que se analizará en este trabajo, es una

⁴ Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1991, p. 370.

⁵ Los elementos propuestos por Lauro Zavala que forman parte de las Condiciones de Lectura, primera categoría en el mapa de análisis filmico son en relación a la dimensión retórica (sintaxis y polisemia), a la relación con el mundo cotidiano, en relación al resto de la película (subtextos parabólicos, alegóricos, arquetípicos, míticos, paródicos) y en relación con el título original, adaptación de texto literario o remake, parodia, secuela.

forma de emprender nuestra lectura: el cómo y el por qué se constituye un nombre propio. La seducción del *Lado oscuro del corazón* empieza desde las palabras que le dan nombre, rico en sugerencias y evocaciones.

Las palabras *lado* y *oscuro* son, en orden sintáctico, las primeras, lo cual expresa el peso y la importancia que tienen en la oración, al anteponerse a la palabra *corazón*. Si la palabra *corazón* estuviera antes, de inmediato connotaría el sentido amoroso, romántico que anunciaría una película de amor. Sin embargo antes que el corazón está el lado oscuro del mismo. Se anticipa una película que no hablará sólo del lado “rosa” o “lindo” del amor. Será una historia que hablará de la parte que no está iluminada por el amor; la menos convencional, comprensible, predecible o ideal. Es una historia que habla de la soledad, la búsqueda del amor, del encuentro con el desamor.⁶

El lado oscuro del corazón inmediatamente evoca al lado oscuro de la luna, el cual es inescrutable, pues ésta siempre nos muestra un mismo lado, de modo que hay un lado que nunca vemos y que todos conocemos como “el lado oscuro de la luna”. El lado oscuro de la luna es el lado oculto de la luna. Es igual que el lado oscuro del corazón: esa parte que, en general, no nos gusta mostrar y que incluso negamos, pero existe. Negamos el miedo, el enojo, la soledad, las frustraciones, el egoísmo, la sexualidad, nuestros propios deseos para no sentir angustia o desilusión. No nos atrevemos a salir de la línea de las convenciones o apariencias sociales por temor a ser juzgados, viviendo en lucha contra nuestros propios impulsos, tememos a ser más libres.

Oliverio es un poeta que asume el sinsentido de la vida, y la oscuridad de su corazón es la sombra de la muerte, de un corazón que no ama y que, a su vez, se resiste a morir.

Ya entonces, desde el título, vislumbramos una historia que aborda las partes oscuras del corazón de Oliverio, el personaje principal, poeta que asume con total libertad sus sentimientos y deseos. De tal forma que la vida se entiende irremediabilmente ligada al hecho de ser libres. Sólo vivimos cuando actuamos libremente. Libertad para vivir, para crear, para amar, para sentir. Una libertad individual capaz de hacer frente a cualquier temor. Una libertad, en

⁶ Aunque sabemos que el orden sintáctico implica un sentido, la frase en su conjunto es la significativa, más allá del lugar que cada palabra ocupa.

el caso del poeta, para no vivir preso de la muerte: sin estar enamorado. De esta forma, el amor es una elección, y amar no es poseer ni querer al otro como nosotros deseamos que sea; y en este sentido el personaje de Ana, la mujer que vuela, es una mujer imposible, una prostituta que también elige libremente qué quiere hacer y cómo quiere vivir. Así el poeta la ama porque el amor para él es pelear con la muerte: es estar vivo. Es una pasión que, a la vez que hiere, transmite la vida; que ilumina los rincones oscuros del corazón y hace frente a la sombra de desesperanza a través de la poesía. Por tanto, Oliverio asume un compromiso formal, pero no solamente de matices sociales, sino un compromiso más radical con lo que lleva dentro, con sus miedos y sus esperanzas, con sus pasiones y frustraciones, con las interrogantes sin respuesta y con el lado más oscuro de su corazón.

Por otra parte, *El lado oscuro del corazón* tiene algunas reminiscencias de *El lado oscuro de la luna*, álbum del grupo inglés Pink Floyd. El mismo Eliseo Subiela lo explica en una entrevista concedida a Antonio Castro.⁷ *El lado oscuro de la luna* explora la naturaleza de la experiencia humana. Se imprime, de forma única y precisa, la fragilidad mental, envejecimiento, aislamiento, locura, muerte y reflexión humana; en las letras del álbum se notan atmósferas de ausencia, de una tristeza infinita. La tapa del disco muestra un fino haz de luz blanca, que, cuando pasa por un triángulo de cristal, se convierte en un arco iris: cristal y la luz al mismo tiempo.⁸ La transformación del color será una metáfora también en la película de Subiela: El corazón oscuro del poeta se irá transformando, se iluminará. Todos estos juegos de luz (portada) y oscuridad (temas) están de una u otra manera en la película de Subiela, por supuesto los temas y las atmósferas también son elementos fundamentales en *El lado oscuro del corazón*. El álbum empieza con los latidos del corazón; el primer y vital espacio que da nombre a la película. No hay que olvidar que es el corazón del poeta el que sufre la principal transformación en esta película. “Any Color You Like”, el título de una de las piezas instrumentales del disco del grupo británico, es una alegoría sobre la portada del disco. Te guste el color que te guste, todos vienen de blanco. Pero el color negro siempre

⁷ Castro, Antonio. Entrevista con Eliseo Subiela. *Dirigido*, 1993, p. 20.

⁸ Rombouts, Jaime. “El mejor Pink Floyd”, en *Clarín.com*, Espectáculos, 20/03/1998. Consultado en línea en www.clarin.com/diario/1998/03/28/c-00401d.htm

romperá esta armonía. La oscuridad en la que está el corazón de Oliverio, es lo que lo hace poeta, en la medida que su visión o percepción del mundo y de la vida es distinta al común de los hombres.

2.3 Poesía y deseo de volar



En la primera secuencia nos encontramos el aviso de cómo está construida la historia de *El lado oscuro del corazón*. La película se inicia con un fragmento de un poema de Dylan Thomas.⁹ La poesía textual desde este primer instante visual ocupa un lugar primordial. En el poema, el tiempo (la vida) es una promesa no cumplida, es un volado, aún en el aire.

Esta anterior alusión al sentido del poema de Dylan Thomas representa la intriga de predestinación que anuncia la poesía y el poeta que la crea en esta historia. En el personaje de Oliverio, el vuelo, el amor: la vida es una promesa no cumplida, es un poeta en la búsqueda del amor de principio a fin.

Sabemos entonces que la poesía estará presente en todo momento y será parte fundamental en el desarrollo de la historia y de nuestro personaje protagonista.

⁹ Poema titulado “Si los faroles brillaran”, de Dylan Thomas, poeta galés que reverdeció la literatura inglesa de la primera mitad del siglo XX. Los versos de Thomas llaman la atención de la crítica por cuanto de mágico y oscuro hay en ellos.



El inicio de la película es determinante porque sólo se muestra el rostro serio y cercano de Oliverio quien da voz al poema ya citado:

Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! - y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo conmigo!¹⁰

Las primeras palabras de Oliverio plantean que la atmósfera en la que se va a desarrollar la película es íntima, cercana, profunda y emocional: Oliverio, el protagonista, es quién nos comunica, a través de una especie de manifiesto, sus deseos más profundos a través de la poesía. Podemos decir, entonces, que Oliverio será quién posea la mayor carga poética durante la historia ya que será el creador de poesía: el poeta, protagonista de la historia. Oliverio nos da los elementos necesarios para reconocer que la historia que se narrará será sobre lo que él busca: la mujer que vuela, metáfora de la mujer que se ama. Este deseo será el tema central de la película.

El rostro de Oliverio no se ve de frente ni de perfil totalmente, es como desde una perspectiva de tres cuartos y sólo está iluminada la parte derecha del rostro. En su cara observamos el lado oscuro y el lado claro, iluminado o luminoso, alusión al poeta oscuro e iluminado. Se expresa también la sensualidad, porque las líneas del rostro se resaltan y se ven más fuertes, más varoniles; por su parte, el sudor que se alcanza a ver y el cigarro dan a la atmósfera un aire sexual.

¹⁰ Adaptación del poema "Espantapájaros I" de Oliverio Gironde.
Gironde, Oliverio. *Obras. Poesía*. Buenos Aires. Losada, 1998, p.180.



Por todos los elementos que notamos en la escena de arriba podemos interpretar que la mujer que vuela tendrá que estar en su cama y, por supuesto, el vuelo se espera ahí mismo. Después, en la misma escena, aparece junto a Oliverio, por medio de cortes directos, una mujer con la cual está en la cama y a quien le recita un poema, también aparece su rostro, y, además, sus senos.

Después se muestra una imagen que abarca todo el espacio: muestra a la pareja en la cama y deja perfectamente claro cuál va a ser el tema de la historia: la búsqueda del amor absoluto.

Posteriormente, de manera coincidente, Oliverio voltea a ver a la mujer y le dice la parte final del poema: “Si no saben volar, pierden el tiempo conmigo”. El cuarto con luz de una pequeña lámpara tenue, austero: un buró y una silla son los únicos muebles junto a la cama, y en ésta los dos personajes, juntos, pero sin un vínculo. La atmósfera está iluminada de azul: la pared del cuarto es azul, es un lugar azulado, como la mayoría de los sitios que se presentan en la película. El color azul es el más importante, es el color del cielo, el lugar donde el vuelo se realiza. Podemos decir que la atmósfera totalizadora es de un vuelo que dura lo que dura la historia.



En ese momento, Oliverio aprieta un botón para que la mitad de la cama, donde está la mujer, se abra y ella caiga al vacío.

Pero lo interesante viene después, porque al caer la mujer, en el último corte de la escena, aparece en una posición de cámara contrapicada que da una profundidad de campo que se supone da la sensación que Oliverio ve hacia abajo, hacia la profundidad de la cama. Durante esta escena, no hay música pero sí hay un elemento importante como sonido ambiental: se escucha el viento, que refuerza el efecto de la caída.

La secuencia termina cuando se ve en escena sólo a Oliverio, quien vuelve a apretar el botón para que la cama se cierre, y prende un cigarro. Esta cama lleva a inferir que Oliverio tira al olvido a las mujeres que no lo satisfacen y que no son ligeras como plumas, que no le cumplen el deseo de volar, amar, sentirse vivo.

Al igual que en el poema, en la escena aparece la metáfora del vuelo: la cama es la metáfora que utiliza Subiela para mostrar cuál ha de ser el fin de todas esas mujeres que no alcanzan a iluminar el corazón de Oliverio. En palabras del mismo Subiela:

- El film parte de una metáfora extraída de un texto de Oliverio Gironde de un hombre que trata de encontrar una mujer que sepa volar.
- Efectivamente, ése será el motor de la película y parte de un texto de Gironde que ya es una metáfora (Subiela).¹¹

Esta escena de la cama de Oliverio se repite en una secuencia posterior con una mujer bigotona que conoce en un bar. Se reitera el fragmento del

¹¹ Castro, Antonio. *op. cit.*, pp. 18-25.

poema y, de igual manera, se vuelve a construir la atmósfera de esta secuencia: el mismo espacio, la misma posición de cámara, la misma iluminación, el mismo deseo de Oliverio, sólo la mujer hace la diferencia, las imágenes son similares a la anterior escena de cama para dar un carácter enfático al deseo de volar de Oliverio, solo que para la secuencia final ya cumple con Ana, su deseo de volar. La primera escena de cama, tiene gran relación con la secuencia final de la película porque es una escena casi idéntica, pero está junto a la mujer que vuela, quien lo lleva en un recorrido desde Buenos Aires a Montevideo, pero pasa algo importante que da un giro a la historia; Ana es quien lo deja caer.

Al inicio de la primera secuencia, entonces, conocemos a Oliverio, nos enteramos cuál es su deseo primordial, sus anhelos, sus manías, su vida como búsqueda y su desilusión y soledad o vacío constante. A Oliverio no le importa cómo sean las mujeres, si tienen bigotes o son ciegas De cualquier forma, se involucra sexualmente con ellas en su búsqueda.

No debemos olvidar que el lenguaje de Oliverio es la poesía y la poesía en su parte críptica es subversiva, como lo afirma Oscar de la Borbolla:

subvierte el orden de lo real al encimar en este mundo, mismo para todos, otros mundos [...] edifica su propio ser con las palabras [...] La poesía ensancha y desfonda el universo, pone al alcance del hombre lo imposible, le hace vivir más vidas y morir otras muertes, habitar innumerables mundos. Y por ello, este mundo empalidecido frente a los que la poesía hace venir, queda subvertido.¹²

En este sentido, tenemos más elementos que van construyendo al personaje de Oliverio; su visión del mundo como poeta acerca de la mujer ideal, del amor.

Los créditos comienzan acompañados por una canción llamada “Azul”, la cual escucharemos en el transcurso de toda la película y que crea un halo de tristeza y melancolía en toda la historia.¹³

¹² De la Borbolla, Oscar. “Sobre la esencia de la poesía”. *Cuadernos de investigación*, 1992, núm.18, pp. 132-133.

¹³ La canción “Azul” fue compuesta por Osvaldo Montes, importante músico del cine latinoamericano, quien ha compuesto la música de películas como *Tango Feroz*, *Cenizas del paraíso*, *Plata Quemada*, *El lado oscuro del corazón 2*, etc. Véase Rodríguez, Julio Cesar “Música para volar”. *La Nación*, Noticias, 14/10/2004.



Tras un fundido negro, se muestran el título y los créditos. Las letras blancas del título contrastan con el fondo negro. Una vez más los elementos contrastantes. Los cuales aparecen en los demás créditos que le siguen al título.

Entre los créditos, aparece Oliverio en un cuarto, tras una ventana azul, y cuya mirada atraviesa el espacio hasta entrar a otro cuarto y ser testigo de un hombre de edad avanzada viendo la televisión.



Mira desde la ventana, aburrido y vacío de palabras para escribir poesía. Oliverio no logró volar con la mujer que se acostó. Necesita salir y estar en movimiento, seguir en búsqueda de la mujer que vuela. La vida no está en la tele, ni en la soledad encerrada en cuatro paredes. El movimiento no sólo mueve, conmueve, remueve: no es sólo físico, sino interior.



La televisión hace referencia a la realidad, llena de guerra, hambre, pero también de vida y diversión. Sin embargo, estas imágenes de la realidad se ofrecen monótonas y aburridas. Oliverio las ve con indiferencia, no hay poesía en ellas. Tal vez la imagen del hombre sentado en su sillón represente la muerte no en el sentido físico, sino la muerte por no estar en movimiento, de haber paralizado la imaginación. No obstante, la televisión es la única compañía de un hombre solo. La atmósfera intensificada por el color azul es de soledad total, de aburrimiento y encierro.

En los créditos, las imágenes de la televisión tan rápidas y llenas de acción contrastan, con la tranquilidad y contemplación de Oliverio.

La soledad, que se infiere a través de la imagen lejana del rostro de Oliverio atrapado en una habitación, le da un valor significativo a la última escena donde él aparece en esta primera secuencia.

Esta secuencia se corresponde en su conclusión con el resto de los créditos y con la canción "Azul", reforzando así la puntuación final de la secuencia y el inicio de la siguiente.

2.4 Geografías oscuras e iluminadas

*Esta soledad limitada, que hace de cada día una vida,
esta comunión con el universo, el espacio en una palabra,
el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo,
habitar y que lo rodea de innumerables presencias*
Rilke

Para entender la función de los espacios dentro de este texto fílmico, primero podemos retomar a Luz Aurora Pimentel, quién explica que no se puede concebir un relato si no está inscrito, de alguna forma, en un espacio que nos proporcione información, no sólo sobre los acontecimientos sino también acerca de los objetos que pueblan o amueblan ese mundo ficcional; no es posible concebir un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito. La importancia de la dimensión descriptiva es de gran utilidad para el

desarrollo y refuerzo temático ideológico, o el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato.¹⁴

Por su parte, Lauro Zavala que los espacios están relacionados con la Escena en cuanto a las imágenes del encuadre desde una perspectiva dramática: los espacios naturales, el estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas del diseño, los objetos y su distribución en el espacio; todo analizado desde una dimensión simbólica.

Entre otras funciones del espacio, está la caracterización de los personajes. Para Lauro Zavala, la expresión facial, el tono de voz, los movimientos y lenguaje corporales, el vestido y peinado, pueden tener connotaciones ideológicas y psicológicas.¹⁵

Todos estos aspectos: tanto la descripción y lo que simbolizan los espacios en relación con lo que se narra, como la caracterización ideológica y psicológica de los personajes será de gran utilidad para el análisis de este apartado.

EL lado oscuro del corazón transcurre en una época y en una geografía concretas. En este texto fílmico existen muchos espacios, tanto abiertos como cerrados. Los lugares abiertos se sitúan en las calles de dos ciudades latinoamericanas: Buenos Aires y Montevideo. Estas ciudades latinoamericanas son espacios donde Oliverio produce su poesía.



Oliverio recorre la vida caminando por las calles de Buenos Aires, donde a veces habita. Es un poeta en movimiento, camina siempre tranquilo, sin prisa

¹⁴ Pimentel, Luz Aurora. *EL espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, p. 20.

¹⁵ La Escena es la sexta categoría del mapa de análisis cinematográfico de Lauro Zavala. Véase en Zavala, Lauro. *op. cit.*, pp. 24-25.

va dejando su mirada por el aire, en libertad, en vuelo. En sus movimientos físicos también simula a veces el vuelo cuando alza sus manos metidas en su gabardina, es un pájaro negro. Caminar ayuda a pensar, el ritmo con que transitamos por el mundo es con el que fluyen las ideas. Caminar es comprender.

La ciudad de Buenos Aires de *El lado oscuro del corazón* es una ciudad de los años ochenta. Por sus edificios, el tipo de camiones, sus calles y su atmósfera, nos hace pensar que atraviesa por un proceso de cambio por la recién instalada democracia, pero con las huellas de la dictadura milita. A pesar de esto, Buenos Aires es la representación del cosmopolitismo urbano donde se vive, inevitablemente, presionado por la modernidad.



Cuando Oliverio se queda sin dinero, en la calle ofrece fragmentos de poemas a los conductores, a cambio de algunos billetes. Lo vemos rodeado del tráfico, de ruido, de gente que pide limosna en los semáforos. La mayor parte de los conductores se muestran indiferentes. La ciudad lo envuelve y lo hace pequeño, es agresiva y pobre al mismo tiempo para un poeta preocupado también por las necesidades básicas para vivir. Esta realidad contrasta con la sensibilidad de los poemas ofrecidos. La atmósfera gris y azulada es de desesperanza. De fondo se escucha música clásica, la cual contrasta con la imagen, pero le da a Oliverio fuerza, serenidad y seguridad para su creación poética. El contraste con otros que piden dignifica la actitud del poeta. El contraste está también entre la creatividad y un mundo que no la valora.

En Buenos Aires, Oliverio ofrece su poesía a cambio de dinero para sobrevivir. Cree en su poesía, cree en el oficio de poeta y en que se puede vivir de la poesía no sólo para encontrar a la mujer que vuela sino para no morir de hambre. De hecho, intercambia algunos de sus poemas con un vendedor de asado a cambio de comida para él y sus amigos. Este asunto de vivir para la poesía y de alimentarse por ella también es simbólico, retrata al mismo tiempo las vicisitudes y la pobreza de la poesía, necesaria para nunca venderse como bien mercantil. Oliverio es El Poeta, hace poesía de su vida.

La muerte, su compañera cuando camina por las calles de Buenos Aires siempre lo cuestiona sobre su forma de vivir irresponsable, sin un trabajo fijo o “serio”. La muerte le busca un trabajo para volverse un hombre alienado por los convencionalismos. Pero Oliverio no está sujeto a horarios, compromisos laborales o familiares. Sus intereses y sueños no son los que atormentan al ciudadano común, Oliverio es un poeta.

Frente a Montevideo, Buenos Aires se presenta como un centro corrompido por la gestión de una vida planificada y monótona. Sin embargo, en esta ciudad porteña todavía pueden soñarse varias vidas posibles; la capital de un país, tal vez, con más riqueza literaria que real; un lugar que, según el personaje de Eric, “tendría mucho futuro si supiera cómo sobrevivir al presente.”¹⁶ En estas tierras “vírgenes” aún es posible que suceda algo no establecido ni planificado en la realidad. Se compara con la frialdad y la sistematización de los centros urbanos de Europa y de América del Norte, donde las posibilidades creativas e ideológicas son manipuladas.

Es un Buenos Aires que intenta recrearse a sí misma, que todavía está llena de prejuicios y censuras, y al mismo tiempo es una “puta ciudad de locos corazones.” (Minuto 0 27’ 23’’) ¹⁷ En esa atmósfera de prostitución Oliverio intercambia sus trabajos de publicista por dinero y a Ana le paga por volar.

¹⁶ *EL lado oscuro del corazón*. Eliseo Subiela. Cinemateca-Condor Media, 1992, 127 min. Palabras exactas del personaje de Eric, el profesor de Lenguas, amigo de Gustavo y Oliverio. Minuto 1 25’ 33’’ A partir esta nota, sólo se citarán los minutos y los segundos de la película.

¹⁷ “Ciudad de locos corazones” es una canción interpretada en la película por la cantante Dalila en el metro, frente a Oliverio, y escrita por el músico argentino Fito Páez.



De Montevideo, por diversas escenas, podemos percibir que está situado en los años posteriores al fin de la dictadura militar uruguaya de los ochenta, etapa de transición y recuperación democrática, pero con las heridas abiertas de un pasado que todavía se percibe en el aire. Montevideo conserva aún estratos tradicionales de una ciudad pintoresca que le dan un tono de vivencias particulares donde Oliverio se siente a gusto

Cabe señalar el paralelismo histórico que une estas dos ciudades. A su vez Oliverio y Ana tienen vidas separadas, pero con muchas cosas en común, y sus historias confluyen casi de igual manera que las dos ciudades lo hacen, cada una en su orilla del Río de la Plata.



La vida de Ana, la mujer que vuela, transcurre en Montevideo. Oliverio no conoce la rutina diaria de Ana, generalmente sólo la ve de noche, cuando ella trabaja. La mujer que vuela no suele caminar libremente por las calles. Sólo sale a comprar el mandado para preparar su comida. Ella es presa de la idea de que una puta no debe verse con la luz de día. Su día a día se ve triste, gris.



Oliverio camina por las calles de un Montevideo nocturno, degradado por el abandono que sufrió en la dictadura, todavía luminoso por prostíbulos y cabaretes. El cabaret, ese lugar lleno de luz nocturna donde encuentra a Ana, en medio de la oscuridad citadina, que sólo puede ser iluminada por el encuentro de los amantes.

Aunque Oliverio va a Montevideo para entregar y presentar su trabajo para unos publicistas, esta ciudad está ligada totalmente a Ana. Después de conocerla, se vuelve su destino a cada momento porque sólo por Ana se queda, y, al mismo tiempo, sólo por Ana se va. Montevideo representa el encuentro amoroso, y por lo tanto, la promesa del vuelo. Al mismo tiempo se vuelve el lugar del que hay que huir cuando Ana lo trata mal. Entre el vuelo y la caída oscila el poeta enamorado.

El espacio de nuestras soledades (el lugar más íntimo)



Oliverio no tiene casa, sin embargo, sí habita lugares donde le da cabida a la intimidad del espacio interior. Su espacio vital son los cuartos de hotel. Su casa puede estar en todas partes y en ninguna.

Cuando tiene dinero alquila un cuarto en el famoso y lujoso hotel Plaza Francia de Buenos Aires: es amplio, pero no lo habita todo, sólo ocupa el espacio junto a su tren de juguete. Está semi-iluminado por un tono azul, es frío, los muebles son mínimos: una televisión apagada, varias lámparas que dan luz y, al mismo tiempo, contrastes a la imagen de Oliverio, quien se ve más oscuro. El tren representa la nostalgia de la niñez y al mismo tiempo es símbolo del viaje y la aventura. El viaje es también metáfora de la vida: un recorrido que parte desde un punto y va pasando por distintas estaciones hasta llegar a su destino final. Desde el punto de vista espiritual, el viaje no sólo tiene el sentido de trasladarse de un espacio a otro, sino también “la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo”,¹⁸ es decir, la transformación.

La muerte, aquí, aparece rompiendo su intimidad para cuestionarlo acerca de la falta de palabras para escribir poesía. Además, le exige que deje de ser un niño. Aunque de Oliverio no conocemos su pasado, su espacio es un lugar donde habitan los recuerdos. Tal vez el tren implica hacer un viaje a la espontaneidad infantil, al juego: la vitalidad de la vida, para no morir. La infancia sigue viva y poéticamente útil. Si algo hace enojar a Oliverio es que le digan que deje de actuar como niño. Él no encuentra una razón de peso.

Oliverio un poco aburrido, no tiene mucho que escribir, en esos momentos donde no hay lugar para la poesía, la Muerte quiere acercarle y ofrecerle su ayuda. Él prefiere dejar los hoteles cuando ya no tiene dinero antes de aceptar los trabajos que le sugiere la Muerte para madurar. Cuando ya no tiene dinero todavía vive en el hotel, tiene una actitud que refleja que no le importan las reglas, no le da miedo, ni mucho menos vergüenza verse expuesto al ridículo de ser corrido. Sus preocupaciones son de otro tipo: no puede pagarle a Ana, se siente solo.

¹⁸Cirlot, Juan Eduardo. *op. cit.*, pp. 459-460.



Los cuartos de hotel no son espacios muy personales, sin embargo, tras los desencuentros con Ana o con la muerte, Oliverio ocupa estos lugares de paso para mostrar, meditabundo y triste su sensibilidad. Su tren y sus poemas lo acompañan, sus espacios están llenos de silencios, se infiere que las palabras corren peligro de extinguirse y los poemas también se mojan con la realidad gris. Sin embargo, los silencios se saborean con un cigarro, en contemplación, reflexión. Asume más la falta del amor, mira con nostalgia afuera, por la ventana, con nostalgia, afuera. Hay mucha soledad adentro. Pareciera que quisiera estar fuera de él mismo para no sentir lo que está sintiendo, fuera del caos interior, deseando entrar en las aventuras de la vida, salir de sí, imagen de la vida activa y variada, pero está preso de sus propios sentimientos y pensamientos, sobre todo después de los desencuentros con Ana.

Todas las pertenencias materiales de Oliverio van dentro de una maleta: su ropa interior y sus poemas. Su equipaje es ligero, ideal para un Oliverio siempre errante.



A veces se alternan sus personalidades, las cuales representan sus distintos ánimos, opuestos entre sí: uno de ellos es el que quiere desaburrirse con sexo y salir a conocer una mujer no importando el vuelo, el otro es más vulnerable al amor, sólo piensa en Ana.

Qué objeto tan íntimo como el armario para guardar lo que se es y no está a la vista, está oculto, pero después enfrenta a sus personalidades y termina por escucharlas.

En ese espacio íntimo, a pesar de mostrarse desilusionado y vacío después de tener sexo con algunas mujeres, Oliverio también llega a sensibilizarse a través de su única relación con la mujer ciega, con quien explota sus sentidos: toca y siente las caricias, ve colores con los ojos cerrados y se sorprende de la visión de la ciega: más allá de utilizar los ojos.

*El mundo es grande, pero en nosotros
es profundo como el mar.*
Rilke



Oliverio va de un lugar a otro en un barco donde las sillas están vacías, esto da mayor intensidad a la percepción de soledad: es un viaje, siempre sin gente, de un poeta solitario. Oliverio está en constante devenir y su única compañía

es el río y la poesía. De ahí que la atmósfera sea tan poética y melancólica, triste y de infinita soledad, más aún cuando la travesía constante de Oliverio por el Río de la Plata, entre Buenos Aires y Montevideo, está ambientada con la melodía de un bandoneón. El Río de la Plata es un estuario del Océano Atlántico en América del Sur. Es un río muy ancho, en la escena realmente se ve como mar.

La inmensidad del mar puede significar imaginación, profundidad, introspección; es el espejo de la inmensidad de Oliverio, porque inmensidad no sólo está en el mar, está también en el hombre. “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene.”¹⁹ La medida y profundidad del alma no tiene límites.

Cuando Oliverio se siente frustrado porque Ana, la mujer que vuela, no puede poseerse, no está aceptando el amor, él necesita curarse la herida, lanzar preguntas al mar sin ninguna respuesta. El viaje de un lugar a otro representa la búsqueda constante que emprende Oliverio para encontrar nuevas realidades. Quizá en el fondo Oliverio se busca a sí mismo.

No hace falta, por su puesto, ir a mirar al mar para experimentar la impresión angustiada de que nos hundimos en un mundo sin límites, pero a través de esta imagen se hace más intensa la sensación. El mar es un espacio infinitamente prolongado. El mar también puede ser ella, por inasequible, por inabarcable, por infinita, por ingobernable.

Lo que habría que expresar es la grandeza oculta, una profundidad. Lejos de entregarse a la prolijidad de las impresiones, lejos de perderse en el detalle de la luz y de las sombras, se siente uno ante una impresión esencial. La imagen nos seduce, nos habla.

Oliverio también se ve pequeño junto al mar, inferior, vulnerable. Se plantea una relación más íntima de lo pequeño y lo grande. El hombre que medita con el universo infinito. La grandeza no viene del espectáculo, sino de la profundidad insondable de los vastos pensamientos. El sentimiento de la existencia está inmensamente aumentado. La *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima. Cuando vive verdaderamente la

¹⁹Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, F.C.E. 1975, p. 221.

palabra inmenso, el soñador se ve liberado de sus preocupaciones, de sus pensamientos, de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no es prisionero de su propio ser. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden.²⁰

El agua del mar es una materia fluida, luminosa, densa. Es suficiente para humanizar un mundo de sequedad, de silencio, de soledad de Oliverio. La inmensidad de Río es posible por la contemplación del poeta (una hipérbole). El agua también puede ser un elemento primordial y femenino. El agua humedece, hidrata, nutre, permite la vida.

Oliverio avanza desde un estado natural a un estado de conciencia por medio de una etapa en que la travesía simboliza justamente el esfuerzo de superación y la conciencia que lo acompaña. El mar por el que Oliverio navega en aguas en movimiento es un agente transitivo y mediador entre el aire y la tierra, entre vida y muerte, entre Ana y la Muerte. El barco es vehículo que indica la transición de un mundo o a otro.



Regresar a Buenos Aires significa para Oliverio entrar en un espacio de desencuentros y de angustias, allí su inspiración decae, perturbada por los discursos institucionales. Se puede apreciar durante toda la historia, que en sus llegadas a Buenos Aires, Oliverio siempre es recibido por la Muerte, quien le propone un discurso convencional que debe aceptar.

El llegar a Montevideo significa para Oliverio entrar en un espacio que le posibilita encontrarse con la escritura. Ese espacio aparece como detenido en el tiempo, acorde con su poética, donde puede apresar lo fugaz y lo cotidiano.

²⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 229-233.

Las formas de vida, las costumbres, la innovación creadora de sus artistas y la peculiaridad de sus personajes hacen de Montevideo un espacio marginal al avance incesante de la modernidad. Montevideo, una ciudad extraña y desconocida, tiene un espacio y un ambiente singulares para que Oliverio – intelectual y poeta- pueda encontrarse a sí mismo y encontrar su escritura por medio de Ana.



Ana habita en un cuarto austero, hay pocos muebles: una mesa, una silla, un espejo, una cama y un tocador, también hay floreros, un radio, un cambio de ropa colgada. Todo esto da una atmósfera de abandono, la cual es completada en ocasiones por el fondo musical de un piano triste que da aire de desolación. Posee lo básico para vivir: un vaso, un plato, toma agua simple, está la ropa regada. En general, los muebles son viejos y algunas paredes tienen humedad. Ana vive en Montevideo sola, en un cuarto gris, sucio y abandonado, cuyo único valor está sólo en los libros de poesía que guarda. Ana no sólo es una mujer bella, sino además lee poesía

. Su mirada refleja el vacío; igual que Oliverio, habita un lugar frío, en el que no está. Es el lugar donde se prepara para trabajar y donde da servicio sexual también. También es el lugar donde Ana se maquilla y se arregla para trabajar, incluso también, con la tarifa requerida, da su servicio a algún cliente. Ana lleva puesto un vestido azul, como la melodía que se escucha al piano.

Ana y Oliverio están de paso en los espacios que, realmente, no habitan, pero en ellos se ve reflejada su vida.

Espacios compartidos



Si esta historia se contara cronológicamente en el tiempo de la vida transcurrida por los personajes, volveríamos a su infancia. Sin embargo, el contenido metafórico en una comparación que muestra el transcurrir paralelo de la vida de Ana y Oliverio, refleja, mediante la introspección en los deseos ocultos de la infancia de ambos, esa afinidad a la que están condenados. Ambos miran y entran en las tiendas, cada uno está en su ciudad, pero buscan lo mismo: un juguete. Ella busca una muñeca y él un tren.



Oliverio conoce a Ana en el Sefiní, un cabaret montevideano. El sefiní es un lugar bullicioso, alegre desde la música. Es un lugar alejado del exterior, se puede destacar aquí el cambio de color en el ambiente, un rojo que contrasta con los colores fríos y grises del exterior, incluso el nombre del bar está escrito en luminosas letras rojas. El bar está semi-iluminado con lámparas y focos con tonos también rojos que dan una atmósfera erótica, de encuentro y seducción para los amantes, además existe en el ambiente un fino efecto de bruma, deneblina, de misterio; no hay rostros claros, sólo siluetas anónimas que bailan y seducen.

Hay bullicio, risa, ambiente de contacto, de seducción, de baile, encuentro y poesía, pintura. Convive gente de toda clase social. Se pierden los miedos; Oliverio le da el corazón y se muestra perdidamente enamorado de Ana. Hay libertad, a nadie le importa el pasado. Es la entrega y la declaración amorosa. Oliverio encuentra la poesía en él como creación y en la mujer que vuela. Al conocer a Ana

Ana se halla mejor en este ambiente, ella no quiere ser reconocida, conocida o vista fuera de este lugar que le da seguridad.

En Montevideo surge el ahogo sentimental de Oliverio, los ecos de un sentir amoroso que dialoga con la poesía, el bolero, y experiencias vividas en un lugar especial: el cabaret.



La primera vez que Oliverio va al cuarto que renta Ana, charlan de poesía y se empiezan a conocer. Él se muestra interesado por saber el porqué le gusta tanto la poesía y a ella también le interesa lo mismo de él. Hay libros guardados en el florero. La poesía los une, es un puente.

Ellos dialogan sentados en un sillón, acostados en la cama o desde el baño, no parece que Ana esté trabajando. Los dos se ven relajados, interesados el uno por el otro: atraídos. También hay sentido del humor, un tono relajado en sus voces. Antes de iniciar el vuelo no hay prisas ni desesperación, sin embargo, la luz de la atmósfera se torna en rojo, como invitando al ritual sexual.

Es en este cuarto donde la sexualidad se vive con todos los sentidos hasta darse las primeras elevaciones, aunque los miedos de ambos los paran.

El miedo de Oliverio es por la presencia de la muerte y el de Ana es abrirse al amor. Paradójicamente los desencuentros se dan siempre después de los intentos de volar.



Es en este espacio donde la puerta se cae ante el empuje de la pasión. A pesar de Ana misma, el amor la vulnera y se libera en un vuelo donde todo es explosión y magia: dólar y llave en llamas, el perfume que escapa, el jarrón que estalla. La pasión se simboliza a través del incendio amoroso. Pero los vuelos en el cuarto de Ana son siempre fallidos. Una de las razones es la presencia de la Muerte, quien siente náusea del amor.

Espacios cotidianos



Oliverio tiene una actitud que va en contra de institucionalizar la poesía; existe en él el afán de llevarla a otros espacios más cotidianos y cercanos para la gente común: la calle, el cabaret, el puesto de asado en el puerto, la zapatería, el banco, los restaurantes y los cafés. El poeta intenta acortar distancias entre dos orillas: la ciudad letrada y la ciudad real, borrando las diferencias culturales con un ideal muy parecido al de Subiela: la poesía como alternativa discursiva para la masa social que “no la consume”.

Por otro lado, el poeta entra en espacios que también forman parte de la cultura tradicional de la ciudad. Por ejemplo, entra a la zapatería, y su voz está llena de premoniciones de un futuro decadente e incierto. El dueño del local no comprende el significado de las palabras del poeta: la actividad que desarrolla el empleado, ante el avance de sistemas modernos de ventas y marketing, está pronto a desaparecer.²¹

2.5 El vuelo

Siguiendo los elementos de análisis que el mapa de Lauro Zavala propone, vamos a analizar el sentido que encontramos en el final: si se da u principio de incertidumbre o una resolución de la historia, y la manera en que se relaciona con nuestras expectativas iniciales, es decir, con la intriga de predestinación, el contrato simbólico y la hipótesis de lectura.

Esta secuencia es de suma importancia porque en ella Oliverio vive por fin el vuelo junto a Ana. El amor los hace volar de Buenos Aires a Montevideo.



La oscuridad que siempre ha estado, se va; ya no llena los espacios. Todo empieza en plena luz del día, en Buenos Aires: los colores son blancos, verdes, claros, con vida, con Oliverio y con una escena llena de movimiento: el

²¹ Siempre llega a mi mano más tarde que otra mano que se mezcla a la mía y forman una mano. Cuando voy a sentarme advierto que mi cuerpo se sienta en otro cuerpo que acaba de sentarse adonde yo me siento. Y en el preciso instante de entrar en una casa, descubro que ya estaba antes de haber llegado. Por eso es muy posible que no asista a mi entierro, y mientras me rieguen e lugares comunes, ya me encuentre en la tumba, vestido de esqueleto, bostezando los tópicos y los llantos fingidos. (“Dicotomía encuentra”)

poeta enamorado corre al encuentro de Ana por el parque que está lleno de árboles y de gente, sus pies se despegan del piso, extiende los brazos, se eleva. Va a encontrarse con “el amor de su vida” a pesar de que la Muerte le advierte antes que no vaya, que era una historia imposible.



Adelante, aparecen los dos en escena, cada uno por su lado hasta encontrarse; se abrazan y se besan por primera vez, con un largo beso apasionado, desesperado, libre. Parece que el vuelo juntos ha comenzado, todo alrededor de ellos se mueve en círculo, rodeando a los amantes, provocando en la atmósfera un efecto de envolvimiento (travelling) de la ciudad hacia Oliverio y Ana.



En la escena, están las dos figuras; detrás de ellos hay una ventana azul que simula el color del cielo al que se dirigen, están en una habitación sin polvo, neblina ni humo: hay claridad y transparencia. De hecho, estos elementos hacen que resalten los detalles, sobre todo dos que se alcanzan a ver junto a la ventana: uno es la ventana que se encuentra de lado izquierdo,

está abierta y como Oliverio está de ese lado, se refleja su figura; el otro detalle es un espejo, de lado derecho, el cual refleja la figura de Ana, quien está enfrente. Cada personaje se refleja por separado, a pesar de que sus cuerpos están unidos.



Al mismo tiempo que la cama y la sábana dónde se recuestan se llenan de luz, ambos empiezan a volar, el aire entra en la habitación, se elevan, están volando en un acto que tiene como fondo un sintetizador que pareciera más bien un órgano en un acto sagrado; Oliverio está volando junto a una mujer etérea, y enredados en la sábana, vuelan por un cielo nocturno, en un viaje de Buenos Aires a Uruguay, del mundo de Oliverio al mundo de Ana. El vuelo es horizontal, produce un efecto de calma, de culminación; no es sólo lo sexual lo relevante, es el ritual del amor consumado.



En seguida, aparecen en Montevideo, en el cabaret donde se conocieron, es como regresar al inicio, cuando Oliverio la encontró. Por su parte, la sábana se ilumina de rojo y ellos se confunden con la noche, viéndose pequeños, como un solo cuerpo aterrizando otra vez en la cama. En el retorno

destaca que vemos a los amantes a través de una ventana, es la ventana donde en la primera secuencia Oliverio se asomaba, deseando vivir el amor, espacio donde se encontraba también la cama con la que lanzó a una mujer al vacío. Pero ahora la ventana, todo el edificio es blanco, iluminado, aunque sea de noche.



Después de hacer el amor, como lo anunciaba la pregunta del cartel de la película, ¿qué sigue? Una Ana que ocupa el papel del Oliverio de la primera secuencia, incluso desde su posición en la cama, con su cabeza apoyada en la cabecera. Oliverio, por su parte acostado, como en su momento se encontraba la mujer con la que activó el mecanismo para que se abriera la cama en la primera secuencia. Es decir, Oliverio está a punto de sufrir una caída, pero más vivo que nunca, vivo por haber volado, porque el lado oscuro del corazón se le ha iluminado.

Vuelve la poesía, pero ahora no es el poema donde manifiesta sus deseos de encontrar a la mujer que vuela. Como ya la encontró y ya fueron juntos a volar, el poema tiene otro significado:

Después de conocer una mujer etérea, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una mujer terrestre? ¿Qué diferencia hay entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? Ya no me es posible concebir ni tan siquiera imaginar que pueda hacerse el amor más que volando (Minuto 1 54' 05'')

Este poema es una adaptación del poema en prosa original de Oliverio Girondo. Es el mismo poema que metaforizó el inicio de la historia, sólo que ahora el poeta dice la parte final. Ana le devuelve las mismas palabras, pero

también le dice que puede quererlo sin tenerlo. Para ella después de volar, no hay nada más que haga falta.



En este momento Oliverio pronuncia las palabras que, aunque no son un poema, para el poeta son la promesa, por fin cumplida, que lo hace sentir amor, un “te quiero” completa el gran vuelo, parece que él por la emoción y los sentimientos está todavía en el aire, y, sin el mayor remordimiento, como solía hacerlo Oliverio, Ana aprieta el botón del buró que abre la cama para que Oliverio, después del vuelo, sufra la caída.



Dos escenas (acciones) sucedidas en diferentes espacios se intercalan en la secuencia. Una de ellas ocurre en el bar: la Muerte y Oliverio se encuentran discutiendo sobre la vida y el amor. Oliverio tiene en el rostro dos pequeñas vendas, señal inequívoca de estar herido. La Muerte le dice a Oliverio que le había advertido que iba a salir herido. Él le dice que es mejor estar herido que dormido. Para él eso es el amor, cosa imposible de entender para la Muerte.

La siguiente escena encuadra a Ana en el aeropuerto donde vuela, pero hacia España, lejos de Oliverio, pensando sólo en su futuro y en el de su hija.



Para que la Muerte entienda un poco mejor, Oliverio trata de explicárselo, su compañera de negro lo escucha atenta con cara de resignación:

Ana me partió el corazón, pero al herirlo lo creó, nunca lo entenderías. (Minuto 1 56' 26'')

La frase de Oliverio quiere decir que Ana le dio existencia a su corazón. En esta escena se infiere que le habla a la Muerte, pero en la siguiente parte parece que le habla directamente a Ana, además el rostro de Ana con los ojos mirando hacia abajo, como escuchando a Oliverio son la imagen para las palabras del poeta herido:

Mi pobre Ana, mi querida Ana, nunca hubiera podido pagarte todo esto que hiciste en mí; iluminaste el lado oscuro del corazón. ¿Por qué decidiste permanecer pobre, dejándome a mi tan rico? (Minuto 1 56'34'')

La imagen del rostro de Oliverio, triste y lastimado, parece situarlo atrás de Ana, como deteniéndola unos minutos para darle las gracias. La aparente derrota de Oliverio es, realmente, una victoria porque la relación con Ana le permitió sufrir una transformación, crecer como persona, le iluminó esa parte oscura que lo arrastraba a la muerte en vida, sin amor y sin poesía. Él no ha perdido, ha sido ella la que ha renunciado a ese mundo de plenitud que Oliverio encontró.

Después se ve cómo Ana parte por un pasillo, sin metáforas, es el abandono real, el abandono físico, la muerte de la relación con Oliverio.

La música que acompaña el final de la historia de amor, intencionalmente es el principio de la canción *Azul*, como anunciando también el inicio de otra historia, ya con el corazón de Oliverio iluminado.



Al final de la explicación y tras un breve silencio con el que Oliverio parece haber cerrado la historia de amor con Ana, brinda por la vida con la Muerte, quien parece más herida que el mismo Oliverio. Paradoja que deja a la muerte sola; no puede compartir con Oliverio el brindis.



Y es verdad, la vida sigue para el poeta iluminado, él encuentra una mujer sentada que lee en el bar, se acerca, se sienta frente a ella y comienza una nueva historia:

Te propongo construir
un nuevo canal
sin esclusas
ni excusas
que comunique por fin
tu mirada

atlántica
con mi natural
pacífico (Minuto 1 58' 12'' a 1 58''24'')

El poema “Nuevo canal intraoceánico” invita a volver a empezar a relacionarse de manera distinta a como ha sido hasta ahora. Ella, por su parte, le contesta con el que había sido el poema de presentación de Oliverio al acercarse a una mujer, esto da un giro ascendente a la historia, no sólo una mera resolución; El poeta iluminado ya no buscará una mujer que vuele porque, a partir de este momento, todas las mujeres que conozca volarán.



Una sonrisa de Oliverio muestra su fascinación por lo que la experiencia del amor le ha dejado, es como una recompensa a manera de bienvenida que le da la vida. La última expresión de su cuerpo para manifestar esta emoción es un ligero suspiro. Contrasta este rostro con el rostro del Oliverio que comienza la historia: serio, frío y sin mostrar emoción. A una pérdida que parecía irreparable le sigue un encuentro capaz de llenar el vacío dejado por Ana. Él voltea a ver a la Muerte, frustrada y recargada en la barra, derrotada por el triunfo de la vida que no se detiene ni en fracasos ni en melancolías de amor. Es el mensaje final, el gran triunfo del amor que es capaz de renovarse infinitamente, sólo que hay que desearlo, buscarlo sin “quedarse al borde del camino”.



La cama vacía



El exterior del edificio de Ana



La entrada del Sefiní



La escalera del piso de Ana



El cuarto de Ana



Una mariposa azul en la cama donde volaron



La recaudería donde iba Ana



El estuario del Río de la Plata



El último cuarto de hotel de Oliverio



La única fotografía juntos

Los créditos finales están acompañados por imágenes de los espacios en donde estuvieron Oliverio y Ana, espacios cuyo sentido es mostrar la historia de los personajes como recuerdo, porque los lugares ya no están habitados por ellos; tienen el color y la luz de la realidad, no hay tonos azulados, rojos u

oscuros, los espacios ya no se oscurecen ni se iluminan por los personajes, ya sólo es un recuerdo de que algún día hubo una historia de amor que llenó su atmósfera. Los espacios así presentados, dan mayor énfasis a la importancia e influencia de los personajes en ellos y en todo el universo poético de *El lado oscuro del corazón*.

La fotografía de Oliverio y Ana es una imagen detenida en el tiempo. Igual que la imagen de la pelota que “aún no ha tocado el suelo” del primer poema con el que inicia la primera secuencia.

La poesía es todo lo que hay de íntimo en todo.
Victor Hugo

En el fondo la poesía es una crítica de la vida.
Arnold

*Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas
Partes iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.*
Vicente Huidobro

*El acto poético implica salirse del tiempo para conquistar únicamente
un instante. Es un vértigo que unifica vida y muerte iluminando.*
Rainer Maria Rilke

*Mi vida, fuimos a volar con un solo paracaídas,
uno solo va a quedar... volando a la deriva.*
Andrés Calamaro

*El poeta es como ese príncipe de las nubes
que frecuenta tormentas y se burla de las flechas;
exiliado en la tierra y en medio de mofas,
sus alas de gigante le impiden caminar.*
Charles Baudelaire

3

El corazón de Oliverio: un vuelo poético

El personaje de Oliverio, al igual que Gironde, poeta vanguardista, utiliza la poesía como el espacio de experimentación mediante la palabra; muestra su espíritu absolutamente original y cargado de su personalidad. Es allí donde se descubre a sí mismo, y encuentra las contradicciones del espacio moderno. A través de la individualidad del “yo poético” y con su pasión por la literatura, se expresa ante la arbitrariedad y sistematización de un mundo que lo margina.

El arte de las Vanguardias, con su escritura de ruptura y su peculiar lenguaje poético, ha conseguido reflejar las contradicciones del hombre contemporáneo en un momento social de crisis en que éste lucha y se debate sin alcanzar su ansiada liberación. Los poetas vanguardistas [...] dieron forma a un efecto poético que ha contribuido al desarrollo de la consciencia artística de nuestro tiempo y cuya estética se ha constituido en la tendencia artística más representativa de la modernidad.¹

Las imágenes filmicas se corresponden, en mayor o menor grado, a las imágenes de la poesía y su simbología. La palabra poética se convierte en un ritual que se expresa por una voz que articula imágenes.

Oliverio no sólo escribe poesía, hace poesía; los poemas habitan y se relacionan las acciones del poeta. Su vida es poesía: su forma de ver el amor y la muerte está en su poesía, a través de sus poemas sabemos que hace, que siente y que piensa. Realmente a través de su medio de expresión que es su lenguaje, podemos ser testigos de su vuelo interior, de su transformación.

Si se abordarán las acciones, será desde el nivel de análisis de la narración² que Caseti Francesco y Federico Di Chio proponen como punto de partida tres componentes esenciales que podemos resumir en tres preguntas: ¿qué sucede?, ¿a quién le sucede o quién hace que suceda? y ¿qué cambios se dan con lo que sucede?

A partir de estos tres ejes estructurales se identifican otras categorías que son los elementos constitutivos de la narración: los *existentes*, los

¹ Alberto Julián Pérez, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad*, Buenos Aires: Corregidor, 1995. p. 111.

² La narración se define como “una concatenación de situaciones, en las que se realizan acontecimientos y en las que operan personajes inscritos en ambientes específicos”. Caseti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Colección Instrumentos 7, 1998. p. 208.

acontecimientos y las *transformaciones*. A su vez la categoría de los *existentes* (todo aquello que se presenta en el interior de la historia) se articula en dos subcategorías; la primera es la de los personajes y la segunda es la de los ambientes. Existen cuatro criterios para diferenciar sus características en términos de estatutos o funciones narrativas. También pueden actuar como factores de gradación en el interior de las dos subcategorías: personajes y ambientes.

El primer criterio es el **anagráfico**, en el cual se distinguen los personajes a partir de un nombre, de una identidad bien definida que distingue al personaje del ambiente que lo rodea.

El segundo criterio es el de **relevancia** que se refiere a la importancia que adquiere el elemento en la narración a medida que se erige como portador de los acontecimientos y de las transformaciones. Tanto mayor sea la importancia, tanto más actuará el existente como personaje antes que como ambiente.

Esta relevancia puede expresarse como incidencia o iniciativa en el enfrentamiento con los acontecimientos, también como pasividad o sumisión. Aquí las diferentes formas del **actuar: el hacer** (verdadero actuar, el motor de la historia), el **hacer hacer** (la manipulación, la influencia, el dominio, la interacción con los demás); **el decir** (la palabra y la comunicación como que poseen de una incidencia propia sobre las cosas) y el **hacer decir** (hacer hablar de uno mismo); **el mirar** (la mirada como presupuesto de la acción y como acción en sí misma y el hacer mirar (el mostrar y el mostrarse).

Por otra parte se encuentra el **sufrir**, típico en aquellos a quienes se les hace hacer, a quienes se dice o se hace decir, a quienes se mira o se hace mirar.

El tercero es el criterio de **focalización** que es la atención a los distintos elementos del proceso narrativo. Un personaje tiene esa categoría porque para él son los espacios en primer plano, con más frecuencia que para los elementos del ambiente. Todos los elementos de la historia se concentran.

El ambiente en palabras de Caseti y di Chio es “el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras, es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes”. El ambiente se

extiende a dos elementos: el *entorno* en el que los personajes actúan y la *situación* en la que intervienen, a las coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. Las dos funciones esenciales del ambiente son *amueblar* y *situar* la escena. Estas funciones dan lugar a dos aspectos para la clasificación del ambiente, por un lado: el ambiente *rico* o el *pobre*, el ambiente *armónico* o el *disarmónico*. Por otro lado: el ambiente *histórico* o el *metahistórico*, el *caracterizado* o el *típico*.

Existen tres ejes categoriales de análisis de personaje, pero el que ocuparemos para este trabajo será el de *personaje como rol* (nivel formal), en el que el personaje no es un individuo único, sino un elemento codificado, se transforma en un *rol* que puntúa y sostiene la narración. Más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo. Más que un análisis fenomenológico, un análisis formal. En general, las características más relevantes de los *roles* son:

Personaje activo y personaje pasivo: el primero es fuente directa de la acción y opera en primera persona; el segundo es objeto de las iniciativas de otros y es terminal de la acción.

Personaje influenciador y personaje autónomo: el primero provoca acciones sucesivas, *hace hacer* a los demás; el segundo opera directamente, es causa y razón de su actuación.

Personaje modificador y personaje conservador: el primero actúa como motor, trabaja para cambiar las situaciones, será *mejorador* cuando opere en sentido positivo y *degradador*, cuando lo haga en sentido negativo; el segundo actúa como punto de resistencia, mantendrá el equilibrio de las situaciones o la restauración del orden amenazado, será *protector* o *frustrador*.

Personaje protagonista y personaje antagonista: el primero sostiene la orientación del relato; el segundo actúa en una orientación inversa. Los dos son fuente del *hacer* y del *hacer hacer*.³

³ Esta clasificación a través de oposiciones tradicionales es indicativa, pero para la definición de los roles es importante tomar en cuenta el tipo de caracteres, acciones, valores, axiologías de las que son portadores. También puede existir personajes de mayor complejidad que complementen o combinen estos opuestos. *Ibidem*, p. 180.

El segundo componente de la narración son los acontecimientos, los cuales puntúan el ritmo de la trama y se dividen en dos categorías: *acciones* (agente animado) y *sucesos* (agente factor ambiental o una colectividad anónima).

Para el presente análisis tomaremos en cuenta la *acción*, que tiene diversos planos de análisis integrados en tres perspectivas de acción. Sólo la que compete al análisis de personaje como rol, será la que utilizaremos para nuestro trabajo. Esa es la *acción* como función.

La acción como función. No es un suceso concreto e irreductible, sino una ocurrencia singular de una clase de acontecimientos general. Las funciones son tipos estandarizados de acciones sin pretensiones de integridad o sistematicidad (con variantes, pero se cumplen en todo relato). No se incluyen todas las acciones típicas que puntúan los relatos fílmicos, pero las grandes clases de acciones pueden sintetizarse de la siguiente manera:

La *privación*. En general se da al principio de la historia, cuando algo a alguien sustrae a un personaje cosas que le resultan muy apreciadas. Esta ***falta inicial*** da cuya solución será el motivo en torno al cual girará toda la trama.

El *alejamiento*. Es una función doble: por un lado, confirma **una pérdida** (el personaje es separado de su lugar de origen), por otro lado, permite la búsqueda de una solución (el personaje se encamina hacia un posible remedio).

Forman parte de esta clase de acciones movimientos como *el repudio, la separación, el ocultamiento*.

El *viaje*. Puede ser un desplazamiento físico (*transferencia*), un desplazamiento mental (*trayecto psicológico*); lo que importa es que el personaje se empiece a mover a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas. Parte del viaje son subclases de acciones: ***la partida, la búsqueda*** (más específica) o ***la investigación***.

La prohibición. Es el refuerzo de la privación inicial, pero también una de las etapas que el personaje atraviese a lo largo de su viaje; se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar. Hay doble posibilidad de respuesta: *el respeto* de la prohibición o, por el contrario, su ***infracción***.

La obligación. El personaje se sitúa frente a un deber ser que puede asumir el aspecto de una *tarea* que realizar o de una *misión* que llevar a cabo. Dos posibilidades de respuesta: el ***cumplimiento*** de todo lo prescrito o la ***evasión*** de las obligaciones.

El engaño. Es una situación que se manifiesta como trampa, como disfraz, como delación, etc. La respuesta posible es doble: la ***connivencia*** o el ***desenmascaramiento***.

La prueba. Es una función plural porque incluye al menos dos tipos de acciones: ***las pruebas preliminares***, dirigidas a la obtención de un medio que permitirá al personaje equiparse con vistas a la batalla final y la ***prueba definitiva***, que permite afrontar de una vez por todas la causa de la falta inicial. (victoria o derrota del héroe y el antihéroe)

La reparación de la falta. El éxito que el personaje obtiene en su prueba definitiva le libera a él o a quien sufriera la injusticia de las privaciones. De ahí se deriva la ***restauración*** de la situación inicial o la ***reintegración*** de los objetos perdidos (o de lo que pueda corresponderle).

El retorno. Como correlato de la función precedente (y como opuesto a la función de alejamiento), aparece el retorno del personaje al lugar que abandonó. Una de las variantes más que un retorno, es una ***instalación*** en un lugar contemplado ya como propio.

La celebración. El personaje victorioso es reconocido como tal, y por ello ***identificado, recompensado***, transfigurado.

Por último, para este análisis tomaremos en cuenta ***las transformaciones***, es decir, como consecuencia de la intervención de las acciones, el curso de la trama sufre una evolución, ya sea como giro, un impulso hacia delante, o como un retorno hacia atrás. De una situación se pasa a otra a través de un proceso de transformación.

En el presente análisis, abordaremos las *transformaciones* desde el nivel formal: como procesos de *mejoramiento* o *empeoramiento*, como formas canónicas de cambio, recorridos evolutivos recurrentes, clases de modificaciones que dependen estrechamente de la presencia de un personaje orientador, desde cuyo punto de vista se observa toda la trama. El relato saca a la luz intereses humanos, *proyectos*, hacia un mejoramiento o hacia un empeoramiento, que pueden manifestarse y actuar, o bien pueden quedarse en

el estadio de los simples deseos y que una vez manifestados, pueden conducir a ciertos resultados o, por el contrario, resolverse en una ruptura.

Para que el proceso de mejoramiento se dé tiene que haber un **beneficiario** del mejoramiento, cuyo estado inicial de falta se debe a un obstáculo, que se elimina o salva gracias a la actualización de ciertos medios posibles. Esta actualización puede tener lugar tanto casualmente como consecuentemente; en el primer caso tendremos un **acontecimiento fortuito** y entonces el beneficiario alcanzará el éxito sin esfuerzo; en el segundo caso, por el contrario, tendremos una **tarea de cumplir**, y el beneficiario deberá entonces, o hacerse parte activa, siguiendo por sí mismo la acción (**agente-beneficiario**) o apoyarse en la intervención de un **agente-aliado**. El obstáculo para el éxito podrá concretarse en un tercer tipo de agente, esta vez ya no mejorador, sino degradador: el **agente-antagonista**.

También interviene en estos procesos los **aliados**. Su intervención puede ser **no motivada (ayuda involuntaria o casual)** o **motivada**, en donde la ayuda se insertará en un intercambio de servicios como contrapartida a una prestación anterior (**aliado socio**), o como búsqueda de una recompensa (**aliado acreedor**), o como expectativa de un beneficio (**aliado cómplice**).

Los **antagonistas** por su parte, a través de su acción pueden asumir dos formas: la **hostil**, si opera a través del engaño o la agresión, y la **pacífica**, si de adversario se convierte de algún modo en aliado a través de la negociación o la seducción.

En nuestro análisis de *personaje como rol* en *El lado oscuro del corazón*, hablaremos principalmente del desarrollo de las acciones del personaje principal: Oliverio, sin embargo se tomarán en cuenta el *rol* de los otros personajes como Ana, los amigos de Oliverio y la Muerte, cuando sus acciones contribuyan a la construcción o reforzamiento del *rol* del personaje principal.

El vuelo del poeta: de la oscuridad a la luz

Cada personaje refuerza el criterio de la posibilidades infinitas que ofrece la existencia (aún en sus velos más oscuros) para que el hombre se levante y eche a andar desde sus propias limitaciones.

Eliseo Subiela

Desde el inicio de la narración, Oliverio, a través de un poema en primera persona, expresa su deseo de encontrar a la mujer que sepa volar. Oliverio, como personaje *protagonista* ya está definido desde el primer instante de la narración.⁴ Partimos de la idea que Oliverio es el alma viva de esta película, porque sus actos y su relación con los demás personajes suscitan, condicionan la orientación del relato, y el sentido de la historia.

La trama gira, entonces, en torno a Oliverio, un joven poeta de vida bohemia que escribe guiones publicitarios para poder subsistir, vive obsesionado con la idea de encontrar una mujer que sepa volar y, en esta eterna búsqueda, va desplegando complicadas relaciones con la vida y la Muerte, con la amistad y el amor y con la creación artística y la subsistencia diaria. En su continuo vagar, Oliverio conoce a Ana, una prostituta de cabaret con la que mantiene una complicada historia de encuentros y desencuentros alrededor de la cual se va tejiendo el entramado fílmico.

Sabemos, por lo tanto, que las acciones a analizar serán, principalmente, las que realice el poeta. De igual manera, con relación a las acciones, se analizarán los poemas, aunque éste análisis incluirá, de manera muy general, la descripción de las imágenes que los acompañen, y la identificación de algunas figuras retóricas, cuando sea el caso, que destaquen.

El poeta busca una mujer etérea que lo haga volar, es decir, amar. En este inicio, Oliverio carece de la persona amada. Esto establece inmediatamente la primera función del personaje como rol: la *privación*.

⁴ En el segundo capítulo se hace el análisis más detallado de las acciones y el espacio de la primera secuencia.



yo no sabía que

no tenerte podía ser dulce como

nombrarte para que vengas aunque

no vengas y no haya sino

tu ausencia tan

dura como el golpe que

me di en la cara

pensando en vos (Minuto 3' 57" a 4' 10")

Oliverio viaja en barco de Buenos Aires a Montevideo para acudir a una reunión de publicistas, en la que se discutirá sobre su trabajo en una campaña. Lo vemos a lo lejos, de espaldas en la cubierta de un barco completamente solo, no hay más pasajeros. Se acerca una tormenta, el cielo se ve ennegrecido, amenazante, hostil. El aire le golpea la cara y se abraza de su negra gabardina para protegerse: está sólo en una atmósfera desierta, mirando

la infinita inmensidad del río que cruza. En la última imagen ya no está ni Oliverio en la cubierta, sólo la total ausencia. Desolado el paisaje y él.

Escuchamos su voz en *off*, recita el poema “Poco se sabe”.⁵ El referente del poema es la soledad, la ausencia del sujeto amado. La paradoja⁶ del poema radica en la presencia de la ausencia del otro que lo complete. De igual manera, el amor mismo, su ausencia, se convierte en un personaje invisible, pero omnipresente. Poema e imagen nos provocan vacío, melancolía, nostalgia y soledad. Hay una correspondencia de contrastes entre la imagen de la escena en claroscuro y la paradoja en el poema es lo que hace

Si unimos el sentido de la primera secuencia y este inicio de la segunda, ambas expresan la relación de la ausencia y de la búsqueda en el alma del poeta, en la que el amor, la persona amada aún no está. La ausencia y la búsqueda cumplen la función de la *privación*. Sin embargo en la travesía que hace Oliverio de Buenos Aires a Montevideo se establece la función del *alejamiento, este continuo, irse, esta* búsqueda constante, oscilar, partir de Buenos Aires lo hará estar más cerca de conocer a la mujer que pueda volar, de esta manera puede poner una solución a la ausencia del amor.

⁵ Gelman, Juan. *Obra poética*, Buenos Aires, Ediciones Corregidores, 1975, p.187.

⁶ Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, pero que contienen una profunda coherencia en su sentido. Berinstáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2000, p. 387.

El poeta hace un viaje a Montevideo, entra al cabaret Sefiní, se percibe un ambiente cálido su mirada encuentra a Ana, una prostituta que está sentada en la barra. Se miran y él se acerca al ritmo suave y triste del inicio de “Somos”, un bolero:

Somos un sueño imposible
que busca la noche,
para olvidarse del tiempo,
del mundo y de todo. (Minuto 8´ 19´´)

A partir de este momento parece que el vuelo del poeta iniciará, entrar al cabaret es entrar en un mundo etéreo, evanescente que lo cautivará, inicia un devenir constante: función que estará presente a lo largo de la historia Oliverio se desplazará entre Buenos Aires y Montevideo, en un continuo oscilar entre el amor idealizado y la vida real, entre Ana y la Muerte, entre el Oliverio oscuro y el iluminado. Esta función en el personaje es la del *viaje*.



Me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! -y en esto soy irreductible- no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo conmigo! (Minuto 8´ 25´´ a 9´ 15´´)

Al conocer a Ana, una prostituta de Montevideo, Oliverio pone como discurso preliminar al discurso poético. A partir de la poesía delimita este campo que reacciona contra los discursos sentimentales. Con la poesía, Oliverio prefigura un receptor de la misma, compartiendo similares reflexiones intelectuales y estéticas

Antes de iniciar la conversación, Oliverio le regala el poema “Táctica y estrategia” para ver si con ella puede tender un puente de complicidad, si es capaz de entender su mensaje cifrado sobre su concepción de la mujer ideal.

Ana, a pesar de su oficio, que no es más que un medio para obtener dinero rápido y abandonar así el mundo en el que vive, es una mujer especial. Cuando Oliverio concluye su manifiesto “Si no saben volar pierden el tiempo conmigo”. Ella original e irónica le contesta diciéndole: “Vuelo de instrucción, cincuenta dólares: cabotaje, setenta; internacionales, cien”; y luego por la forma en que completa el otro poema que Oliverio le dice en la barra después de bailar:



Mi táctica es
mirarte
aprender como sos
quererte como sos

mi táctica es hablarte
y escucharte
construir con palabras
un puente indestructible

mi táctica es
quedarme en tu recuerdo
no sé como
ni sé
con qué pretexto
pero quedarme con vos

mi táctica es
ser franco
y saber que sos franca
y que no nos vendamos
simulacros
para que entre los dos
no haya telón
ni abismos



mi estrategia es
en cambio
más profunda y más
simple

mi estrategia es
que un día cualquiera
no sé cómo
ni sé
con que pretexto
por fin
me necesites (Minuto 9' 50'' a 10' 43'')

Ella entonces lo sorprende porque, lejos de amedrentarse o quedarse en silencio, le responde concluyendo el poema. Ana no es una prostituta común, y

el sorprendido resulta ser él, desde ese primer instante, ha calado en el corazón del protagonista.

Se ve de perfil el rostro de Oliverio mirando y diciendo el poema y Ana, de quien sólo se ve su silueta, de espaldas, escuchándolo. La imagen después se invierte y ahora de quien se ve el rostro de perfil es de Ana, completando el poema, esta imagen da énfasis al sentido y a la estructura del poema “Táctica y estrategia”, el cual habla de la dualidad, y parece estar dividido, en cuanto al sentido, en dos partes. En él se expresa una antítesis entre sencillez / complejidad de recursos para enamorar ⁷

La mirada es un elemento importante tanto en la imagen como en el poema. El poeta que mira a la mujer, la cifra y la transforma en verso. Y es que mirarla es una necesidad para huir de la monotonía. Es el aire natural que ayuda a hacer más respirable el aire artificial del trabajo, del mundo real. La mirada también es un modo de aprendizaje. Mirándola se aprende su forma, su cuerpo, su cabello, sus manos, sus pies. Mirar por tanto también es amar, querer a la mujer tal y como es. En este sentido, Oliverio, en su actuar, incide como fuente del *mirar* y del *hacer mirar*; y como consecuencia del *decir*, puesto que con su mirada y el poema logra la atención de Ana.

Después del bar, van a casa de Ana y conversan. Es evidente que entre ambos se ha despertado cierta afinidad y sin embargo su encuentro sexual, al que se alude implícitamente a partir de la frase de ella en que dice: “se te está por acabar el tiempo, querés hacerlo de una vez o no”, queda reducido sólo como acto sexual sin connotaciones amorosas.

Hay dos pistas importantes: la primera es que a Ana le gustan los libros de poesía, los esconde en lugares extraños costumbre que le quedó de la época de los “milicos” y que el régimen prohibía. La segunda, tiene relación con la forma en que Ana ve al del poeta y amante de la poesía: “A un tipo al que le gusta la poesía no debe ser un mal tipo. Puede que no tenga un mambo [...]”, le dice Ana a Oliverio cuando ambos se preguntan acerca de por qué les gusta la poesía.

⁷ Figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas con otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común. Berinstáin, Helena. *op. cit.*, p. 55.

Ana ha dejado una profunda impresión en el poeta. Ana aquí actúa como un personaje conservador porque rompe la magia del momento, la calidez de la conversación diciéndole “se te esta acabando el tiempo” no idealiza el momento y no quiere ser idealizada, no olvida que es su trabajo.

Aquí también empieza la función de la *prohibición* que será una constante a lo largo de la historia.⁸

Oliverio regresa a Buenos Aires a ver a sus amigos; Gustavo, un escultor irreverente y Eric, un canadiense, profesor de lenguas, personajes *aliados cómplices*, aunque realmente en pocas acciones, como la de intercambiar poemas por comida. La alianza que los relacionan con el poeta es más de tipo ideológica compartir la visión del artista, de esta forma refuerzan la actitud subversiva y a contracorriente de Oliverio como artista. Cambian poesía por comida, lo que debe entenderse como un hecho que ironiza la utilidad de la etérea poesía. El propietario de un puesto de comida junto al río necesita los poemas para conquistar a su novia, los tres amigos necesitan comer y sólo tienen la imaginación y la sensibilidad del poeta, quien aquí es un personaje *influenciador*, fuente del *hacer hacer*, porque a través de sus poemas logra la unión matrimonial del dueño del puesto de comida.

El último personaje importante en aparecer es la Muerte, personificada en una mujer de negro y quien fungirá como *antagonista* de la historia. Porque *hace* y *hace hacer* se contraponen a Oliverio, el protagonista presionándolo y acosándolo. Este personaje femenino es un recurso de raíz literaria, la personificación, es decir, dotar de apariencia humana a entidades que no la poseen, en este caso la Muerte.

⁸ La función de la prohibición es un refuerzo de la privación inicial... afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar.

Cuando Oliverio está jugando con su tren, aparece la muerte. La poesía forma parte importante en la discusión. La muerte le cuestiona el porqué no ha escrito nada y si las palabras que espera son las de ella. La muerte le muestra un periódico y le comenta sobre los trabajos posibles. Oliverio defiende su oficio de poeta y la Muerte le pregunta:

¿Qué oficio es ser poeta?

¿Dónde dice aquí se busca poeta, buena remuneración?

Sólo trato de que seas sensato, que dejes de ser un niño

La muerte, por lo tanto, es un personaje activo e *influenciador*, porque todo el tiempo hace bien su trabajo de intenta por todos los medios anular el espíritu del poeta. También siempre trata de convencer a Oliverio para alienarse a un modo de vida convencional, ella lo quiere influenciar para que madure, sin embargo la Muerte siempre logra influir de manera contraria a sus fines.

Para el poeta, basta la provocación de la muerte con sus agudas críticas a su persona para que surjan una vez más las palabras que lo sujeten a la vida, para afirmarse a través del poema “Comunión plenaria”:



Los nervios se me adhieren
al barro, a las paredes,
abrazan los ramajes,
penetran en la tierra
se esparcen por el aire,
hasta alcanzar el cielo.



El mármol, los caballos
tienen mis propias venas.

Oliverio, no delires, (la Muerte)

Cualquier dolor lastima
mi carne, mi esqueleto.
¡Las veces que me he muerto
al ver matar un toro!...



*Estás completamente loco, un demente,
un chico enfermo, un idiota
irresponsable al que
debería obligar a suicidarse.*(la Muerte)



Si diviso una nube
debo emprender el vuelo.
Si una mujer se acuesta
yo me acuesto con ella.



Das miedo, Oliverio

Cuántas veces me he dicho:
¿Seré yo esa piedra?
Nunca sigo un cadáver
sin quedarme a su lado.
Cuando ponen un huevo,
yo también cacareo.
Basta con que alguien me piense
para ser un recuerdo. (Minuto 20' 35'' a
21'34'')



Desde el punto de vista de la Muerte, Oliverio no cumple con su obligación de ser un hombre responsable, Oliverio debe cumplir con un deber ser, y aquí se establece la función de la *obligación*. Pero el poeta evade esas obligaciones de hombre común. Oliverio, acorralado por la Muerte, vive la tensión de encontrarse arrinconado frente a la vorágine de la modernización, del puesto que el sistema impone a cada individuo en la aldea urbana. Sin embargo, Subiela concibe a este creador de imágenes y significados en el

espacio moderno, la ciudad, consciente del peligro y la postergación que significa perder la inspiración en un lugar que necesita la sensibilidad y el compromiso estético del poeta. Su personalidad cambiante y su evolución expresiva permanente lo remiten a una búsqueda intransigente que evade las posturas conservadoras y académicas que puede. En su afán idealista y utópico, Oliverio prosigue su camino infranqueable de la creación poética, acechado por la figura alegórica de la muerte, quien representa la pérdida de la inspiración.

La que comienza acosándolo ahora es la acosada, la Muerte se ve acorralada por el poeta. La tensión crece, Oliverio la sigue por un parque, hasta que un policía le pregunta a la de negro si el poeta la está molestando. Ella dice no, pero él grita un sí, como para demostrar que él está en la lucha, en la pelea para enfrentar a la Muerte.

La Muerte es una muerte metafórica, es la muerte en vida. El poeta tiene una relación un tanto ambigua con ella, le teme pero al mismo tiempo la necesita para reafirmarse como poeta, para recordarle todo el tiempo que si no es capaz de crear, morirá.⁹

El tema de la muerte, y en especial la derrota de ésta frente al amor y la poesía, es muy importante en el filme. Así mismo es personaje de la Muerte como *antagonista* estará siempre como compañía constante del poeta, acechando, discutiendo, provocando, exigiendo, ridiculizándolo. La existencia de la muerte gira en torno a conseguir el alma de Olivero, en este hecho radica el desarrollo de sus acciones, la *privación* del poeta es lo que la mueve todo el tiempo a estar detrás de él, lo quiere para ella, está enamorada del poeta.

El poema "Comunión plenaria" refuerza la idea de la supremacía de la vida contra la muerte a través de la otredad. El poeta es lo otro: es la tierra, los árboles, su existencia es capaz, incluso de humanizar los objetos, seré yo esa piedra. La vida de Oliverio está en todas partes, alcanza a todos los otros.

La imagen no es muy relevante, es el poema el que causa impresión en el espectador, sin embargo refuerza la idea de la contraposición de los roles protagonista / antagonista.

⁹ El mismo Subiela señala: "La película es una especie de triángulo amoroso entre Oliverio, Ana y la Muerte". Castro, Antonio. Entrevista con Eliseo Subiela. *Dirigido*, 1993, p.20.

Oliverio asiste a la exposición de esculturas de su amigo Gustavo. Todas esculturas son de contenido sexual entre las que destaca un falo de tres metros. El fin del escultor es abogar por una asunción generalizada de la sexualidad. Gustavo ve en la falta de sexualidad la raíz de los problemas universales, es por ello que le dirá a la reportera que lo entrevista que “vivimos en un mundo de mal cogidos”.

Oliverio, en uno de sus tantos encuentros con la Muerte, quien en su rol de personaje *influenciador* le advierte que si sigue vivo se debe a las palabras que todavía es capaz de decir: la poesía.

Entonces el poeta viaja de nuevo a Montevideo. Y como para salvarse de la Muerte en vida, vuelve a ver a Ana al Sefiní, regalándole un poema:



No te quedes inmóvil
al borde del camino
no congeles el júbilo
no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca



no te salves
no te llenes de calma
no reserves del mundo
sólo un rincón tranquilo
no dejes caer los párpados
pesados como juicios



no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo



pero si
 pese a todo
 no puedes evitarlo
 y congelas el júbilo
 y quieres con desgana
 y te salvas ahora
 y te llenas de calma
 y reservas del mundo
 sólo un rincón tranquilo
 y dejas caer los párpados como juicios
 y te secas sin labios
 y te duermes sin sueño
 y te piensas sin sangre
 y te juzgas sin tiempo
 y te quedas inmóvil
 al borde del camino
 y te salvas
 entonces
 no te quedes conmigo. (Minuto 39' 15'' a 40'
 31'')

En el poema “No te salves”, predomina la antítesis, el efecto espejo.¹⁰ El juego de contrarios., el cuál se logra dividiendo el poema en dos partes simétricas separadas por un “pero”, y estableciendo el contraste entre los dos bloques de versos, idénticos en la forma con significado contrario.

No se exponen solamente determinadas condiciones de amor, sino en realidad una actitud ante la vida y sus disyuntivas más profundas, que rechaza de antemano la salvación, entendida como una forma de desahucio emocional: quedarse sin labios, sin sueño, sin sangre, sin tiempo... equivale a un desapasionamiento crónico que tal vez salve o alargue la vida, pero seguro que no la enriquece.

Destaca, además, la contundencia del rotundo mensaje y al mismo tiempo paradoja final (“entonces -es decir, si te salvas- no te quedes conmigo”). Si te salvas, estarás cómodamente bien, pero no vas a vivir. La muerte no

física está presente. Lo interesante de la imagen es la capacidad que tienen los planos para transmitir con gran fuerza ese sentimiento de melancolía por la pasión como fuerza vitalizadora.

Sin embargo la imagen que más destaca es la última, la cual se corresponde a la parte final del poema, y dónde, incluso, el tono de la música y de la iluminación cambia: se intensifica para que Ana al caminar hacia Oliverio, como decidiendo no quedarse “al borde del camino”, se pare de su silla y muy suavemente (en cámara lenta), con la ligereza de una mujer que casi vuela, camine hacia el poeta. Ella aparezca desde el fondo del cabaret, que de tonos rojos pasa a tonos azules, intensamente iluminados que la hacen ver como un ser etéreo, como un ángel, un ser de luz y magia.

El poeta está empeñado en remover conciencias con una llamada permanente a explorar las posibilidades y los riesgos de la pasión. Aquí el poeta ejerce el rol de personaje *influenciador y modificador, hace, hace hacer* y también actúa en el *decir*, en el *hacer decir*. Tras la declaración amorosa a través del poema, Ana se acerca, se sienta en la mesa y Oliverio le pregunta si ha pensado en él.

Este poema es el preámbulo para el primer breve vuelo. Los amantes van a la casa de Ana. Hacen el amor y empiezan a elevarse en la cama. Ella se asusta ante tal sentimiento y le pide al poeta que pare. La metáfora es clara. Ana no quiere comprometerse afectivamente con nadie y se acaba de dar cuenta de que corre un riesgo si decide mantener la relación con Oliverio. Es por ello que ni siquiera quiere concluirla antes de que pueda progresar. Luego conversan acerca del pasado y del presente de ella, de los motivos que la llevaron a ejercer la prostitución, de la hija que está en un colegio de monjas. Oliverio ha sentido cómo empezaba el vuelo, cómo en Ana encontró ya a la mujer que andaba buscando y le proponen que continúen viéndose. A ella le sobran argumentos para negarse:

Ana: Nunca veas a una puta con luz de día

¿Cuándo te volvés a Buenos Aires?

Oliverio: Si nos vemos me quedo, si no me voy mañana.

Ana: Buen viaje. (Minuto 46´ 41´´)

Ana se cierra a empezar una relación, más allá de lo sexual con Oliverio. Ella parece inaccesible, imposible de mostrar por lo menos un poco de interés personal en él. Todavía no la tiene, no es suya, la mujer que vuela. Ana se muestra una vez más como personaje *conservador* pone límites para que el no se acerque tanto y entre a su vida. Se observa a aquí también la función de la *prohibición*. Oliverio no la acosa, todo lo contrario, se hace a un lado respetando los límites que le han puesto.

Oliverio regresa otra vez a Buenos Aires en barco, haciendo de la función del *viaje una constante*. Aparece un breve poema en voz en off que es exponente de la orfandad en la que queda el poeta. La imagen muestra la tristeza que le causa el desencuentro con Ana a través de un poema:



Basta por esta noche cierro



la puerta me pongo

el saco guardo



los papelitos donde

no hago sino hablar de ti

mentir sobre tu paradero

cuerpo que me hace temblar.

(Minuto 46' 52'' a 47' 11'').



El poema “Sefini” es una descripción que se corresponde a la imagen en su claroscuro, el cual refleja que Oliverio está amando, pero su amor está limitado, no puede poseer a Ana.

Cuando el poeta llega al muelle, la Muerte lo está esperando. Una vez más pelea con ella porque le quiere ayudar a conseguir empleo. Y en su departamento recoge los poemas que tenía tendidos y los lleva a publicar. Una vez más la Muerte se sitúa en el rol de personaje *influenciador* frente a un deber ser que Oliverio no está dispuesto a asumir. Otra vez se establece la función de la *obligación*.

Oliverio encuentra su libro a la venta, pero no se ha vendido ni un solo ejemplar, quién lee poesía, le dice el vendedor. La Muerte ironiza acerca de su profesión de poeta, de sus ventas y le ofrece un trabajo bien remunerado. Después van los dos a un restaurante. Oliverio dolido por la ironía con que la muerte le ha hablado, le reprocha que sea una muerte vulgar y aburrida:

No sos una muerte torera, una muerte guerrillera, una muerte fórmula uno... sos una muerte cola de jubilados, una muerte tristeza de manicomios[...] de programas de televisión, una muerte mediocre, anónima, cobarde. (Minuto 1 01´ 17´´)

La muerte enojada, lo intenta prevenirlo contra el amor definiéndolo como “un mecanismo necesario para perpetuar la especie”, de esta manera trata de despojar al sentimiento de cualquier connotación afectiva. Sin embargo Oliverio sabe que el amor y la muerte son irreconciliables, por lo que la muerte nunca sabrá qué es el amor: “El amor nunca puede pasar por tus manos, la justicia nunca puede pasar por tus manos, aunque se mate en nombre de la ley y aunque se muera en nombre del amor”. Se puede señalar aquí otra vez la función de la obligación y el personaje de la muerte como *frustrador*, puesto que se ve cada vez más amenazada por la actitud y los sentimientos del poeta, firme y decidido a pelear por el amor.

La Muerte y el poeta viajan juntos en el metro, ella muestra preocupaciones filosóficas sobre la existencia de Dios. Ella se siente sólo un emisario que cumple órdenes, no posee capacidad autónoma de decisión, eso la angustia por la posibilidad de que Dios no exista. Oliverio saca partido de

esta crisis moral para proponerle relaciones sexuales que le harán conocer la vida desde un ángulo distinto y que a fin de cuentas no sólo la humanicen, sino que la derroten:

Oliverio: y yo quedaría como el hombre que venció a la muerte enamorándola [...] (Minuto 1 05´ 41´´)

Oliverio en su cuarto otra vez discute con uno de sus “yo”, el “yo llorón”, quien le reclama que está enamorado y no hace nada por busca a Ana. Este será el preámbulo y la razón para que el poeta haga otro viaje para ver a Ana.



En el Sefiní, Oliverio le ofrece su amor a Ana. La entrega se realiza mediante una metáfora.¹¹ Él se desnuda frente a ella y, cuando ya está desnudo, se arranca el corazón para entregárselo, junto con un billete de dólar, en un plato. La metáfora se refuerza con la música que acompaña a la imagen porque se elige un bolero muy significativo, “Algo contigo”: “no quisiera yo morirme sin tener algo contigo”, dice el bolero. Él le entrega cuanto posee, lo material y lo espiritual, si condiciones, y ella lo acepta cuando aparecen bailando y ella sujeta con su mano izquierda el corazón que Oliverio le ha entregado.

¹¹ La metáfora es una figura retórica que afecta al nivel léxico semántico de la lengua. La metáfora (como la comparación, el símbolo, la sinestesia) se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que con ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan. Berinstáin, Helena. *op. cit.*, pp. 312 - 317.

Con este acontecimiento Oliverio, logra influenciar a Ana para que salga por fin con él. Pasean por las calles de Buenos Aires, comen juntos y conversan en un restaurante, el tema es la vida que ella llevó durante el tiempo de la dictadura militar.

En su paseo encuentran a unas amigas de ella y se sacan una fotografía, único recuerdo, aunque finalmente también quedará en el olvido.

El preludio sexual, es la última carta que Ana va a jugar para que Oliverio desista de su pasión hacia ella:

Nunca veas a una puta con luz de día, es como mirar una película con la luz encendida. Como el cabaret a las diez de la mañana, con los rayos de sol atravesando el polvo que se levanta cuando barres. Como descubrir que ese poema que te hizo llorar a la noche, al día siguiente apenas te interesa. Es como sería este puto mundo si hubiera que soportar las cosas tal y como son. Como descubrir al actor que viste haciendo Hamlet en la cola del pan. Como el vacío cuando te pagan y no sentís ni siquiera un poquito. Como la tristeza cuando te pagan y sentiste por lo menos un poquito. Como abrir un cajón y descubrir una foto de cuando la puta tenía nueve años. Como dejarte venir conmigo sabiendo que cuando se acabe la magia vas a estar con una mujer como yo, en Montevideo. (Minuto 14' 5'' a 15' 18'')



Sin embargo, también se escucha en sus palabras cierta fragilidad y sensibilidad que la hace abrir su corazón, expresar el miedo que tiene a amar, a perder y a ser lastimada. La imagen de los amantes entrando al cuarto, y Oliverio derrumbando la puerta, la cual simboliza el muro que cubría y protegía el corazón de Ana, quien en este encuentro se entrega totalmente.



El fuego consumiendo un billete de 100 dólares



El perfume escapando



La llave en llamas



El florero estallando y dentro un libro de poesía: *Poema de otros*

La pasión en la entrega sexual y amorosa, más que como metáfora, se deja ver a través de uno de los símbolos más extendidos del lenguaje literario, el cual se manifiesta a través del incendio amoroso. El fuego es la representación de los sentidos vivos y ardientes, es el calor de la excitación, es la energía física, es el sol y es la luz más intensa es un agente transformador.¹²

Arde el billete de cien dólares, como símbolo del triunfo de la pasión y del amor sobre el dinero. En esta ocasión Ana no puso precio a su servicio sexual, se está entregando sin ninguna condición. La llave, llave del corazón de Ana, el cual también sucumbe al incendio.

La energía física que se desprende de esta pasión y que se expande a los objetos, hace que el perfume escape fuera del frasco, que el florero estalle en pedazos para mostrar lo que escondía dentro: la poesía.

¹² Cirlot, *op. cit.*, pp. 109-110



Oliverio y Ana, en plena relación sexual. Ana, totalmente entregada, besa, se come el corazón de Oliverio y él entra en su cuerpo en metáfora de unión, ser uno solo, sin ninguna barrera o protección, se disuelven y se transforman los dos en uno.



Pero la muerte en la puerta, siente asco ante el espectáculo del amor que es la negación de todo aquello que ella representa, las náuseas son porque comprueba que lo que está sucediendo en la cama de Ana no es el acto mecánico que le había dicho a Oliverio, es el amor que hace volar y sentirse vivo.

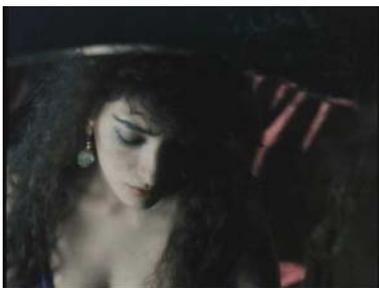
Sin embargo, la presencia de la Muerte como personaje *frustrador* le impide al poeta completar el vuelo, Oliverio lo para, aferrándose a las sábanas, justo cuando habían empezado a elevarse sobre la cama. La situación que se crea es tensa porque ha sido Oliverio quien ha detenido el vuelo. Ella regresa a la realidad y de mala manera le pide que se vaya, que no quiere verlo más. Otra vez se establece la función de la *prohibición*.

Posteriormente, bajo la voz en off del poeta enamorado, se escucha un poema, al mismo tiempo la vida de cada uno de ellos transcurre tristemente después del desencuentro por el vuelo frustrado. Sobre todo de Oliverio, cuyo rostro y actitud refleja ya sufrimiento. Aquí se ve como el personaje manifiesta

el *sufrir*, se le está diciendo que se mantenga lejos, de manera que no perturbe o afecte la vida de Ana.



Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo.



Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto.

Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los cumpleaños familiares, llorando. Atravesar el África, llorando.



Llorar como un cacuy, como un cocodrilo... si es verdad que los cacuies y los cocodrilos no dejan nunca de llorar

Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca.



Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria. ¡Llorar tod y todo el día! (Minuto 1 21' 4'' 1 22'22'')

La noche montevideana, solitaria, en azul. Oliverio caminando por la calle, junto a él va de ida un camión. En las imágenes se ven los rostros de ambos apesadumbrados, tristes, el camión de vuelta. El camión representa el ir y venir de la relación y de la vida, ese transitar monótono, aburrido.

El poema “Llorar a lágrima” *viva* es una hipérbole que junto a la imagen intensifican la tristeza del poeta y que a pesar de que exagera en la forma de expresar el llanto, nunca se ve a los dos personajes con lágrimas en los ojos.¹³ Es el dolor que no necesita mostrarse al mundo, basta permitírsele sentir dentro, pero sentirlo “bien”.

Oliverio se encuentra con su ex mujer en una cafetería, único personaje que nos da información del pasado del poeta, ambos conversan acerca del amor específicamente entre la posesión y el amor:

Oliverio: ¿El amor? ¿Cómo amar sin poseer? ¿Cómo dejar que te quieran sin que te falte el aire? Amar es un pretexto para adueñarse del otro, para volverlo su esclavo, para transformar su vida en tu vida, ¿cómo amar sin pedir nada a cambio, sin necesitar nada a cambio?

Ella le dice que si realmente está enamorado luche y se arriesgue. La conversación profundiza en el mundo interno de las relaciones amorosas partiendo de la idea de que siempre nos enamoramos del otro, y casi siempre terminamos por intentar que el otro cambie para hacerlo una prolongación de nosotros mismos. Se defiende la idea de la libertad en el amor, especialmente como concluye ella, con la necesidad de darle al otro lo que necesita y no lo que nos sobra.

Otra vez en el Sefiní, después de haber recibido dinero y presentarse muy arreglado, Ana se sienta en su mesa y le pide una disculpa por la manera en que se comportó en el último encuentro y él le dice que quiere estar con ella tres días: “Yo no me vendo, me alquilo”. Como advertencia a que un día por mucho dinero pretendiera vivir con ella para siempre.

Aunque primero la actitud de Oliverio pretende ser distante y fría, como el mismo negocio que implica sólo pagarle por su servicio. Después él totalmente vulnerable, le dice que para qué quiere el dinero, si se está muriendo.

¹³ Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender la verosimilitud. Berinstáin, Helena. *op. cit.*, p. 257

La función del *engaño* se da cuando ella después le dice que más tarde lo espera en su casa, Oliverio emocionado y contento, hace tiempo hasta que llega el momento de subir al cuarto de Ana y, cuando va a tocar la puerta, escucha los gemidos de placer de Ana. Oliverio desconcertado y dolido se va. Ana está sobre la cama fingiendo una relación sexual. Ana siente una especial atracción por Oliverio a la que no permite sucumbir cuando lo ve, sin embargo, Ana rechaza la relación porque sus objetivos en la vida son muy distintos a los de él.

El dolor que embarga a Oliverio lo hace levitar, le lleva a perder contacto con la gris y poco alentadora realidad. Él piensa en Ana, y pasan imágenes de ella en su cotidianeidad, su trabajo en el cabaret, su soledad a la hora de comer, su vacío al caminar por la calle, su vida tan alejada de la de Oliverio. Las imágenes corresponden a su pensamiento y a la memoria de él, siempre llena de ella. Un rasgo de otredad que también está en el poema.

En esa mezcla de imágenes entre imaginación y mundo real, Oliverio entra a un banco, mira el rostro de la cajera y empieza a recitarle cara a cara un poema “Rostro de vos”:



Tengo una soledad
tan concurrida
tan llena de nostalgia
y de rostros de vos
de adioses hace tiempo
y besos bienvenidos
de primeras de cambio
y de último vagón



tengo una soledad
tan concurrida
que puedo organizarla
como una procesión
por colores
tamaños
y promesas
por época
por tacto
y por sabor



sin un temblor de más
me abrazo a tus ausencias
que asisten y me asisten
con mi rostro de vos

estoy lleno de sombras
de noche y deseos
de risas y de alguna
maldición

mis huéspedes concurren
concurren como sueños
con sus rencores nuevos
su falta de candor
yo les pongo una escoba
tras la puerta
porque quiero estar solo
con mi rostro de vos



Pero el rostro de vos
mira a otra parte
con sus ojos de amor
que ya no aman
como víveres
que buscan a su hambre
miran y miran
y apagan mi jornada

las paredes se van
queda la noche
las nostalgias se van
no queda nada
ya mi rostro de vos
cierra los ojos

y es una soledad
tan desolada. (Minuto 1 43'24'' a 1 45' 5'')



La figura retórica que predomina en el poema es el oxímoron, podemos notarlo en “una soledad tan concurrida” y “me abrazo a tus ausencias”. Este recurso se corresponde con la ubicación opuesta y lejana de los personajes en la imagen: Ana está en la orilla de Montevideo y Oliverio en el otro lado: la orilla de Buenos Aires. Sin embargo, a las dos orillas los une el río y a ambos

personajes la “soledad tan desolada”, pleonasma del verso final de poema.¹⁴ Este sentimiento se acentúa con la imagen que se presentan de los dos malecones, totalmente desiertos, y luego, con la presencia de Ana y Oliverio empequeñecidos por la inmensidad del río y del cielo y la distancia.

Musa y poeta, dialogan desde las dos orillas a través de los poemas “Canje” y “Me sirve, no me sirve”. Ella le pregunta si es el astronauta enamorado de Benedetti porque no se acuerda de él, teniendo tantos clientes. Oliverio comienza el intercambio de versos con Ana:



Es importante hacerlo
quiero que me relates
tú último optimismo
yo te ofrezco mi última
confianza

Aunque sea un trueque
mínimo
debemos cotejarnos

Estás sola
estoy solo
por algo somos prójimos
la soledad también
puede ser
una llama



La esperanza tan dulce
tan pulida tan triste
la promesa tan leve
no me sirve

No me sirve tan mansa
la esperanza
la rabia tan sumisa
tan débil tan humilde
el furor tan prudente
no me sirve
no me sirve tan sabia
tanta rabia (Minuto 1 45' 33'' a 1 46' 7'')

¹⁴ Figura que resulta de la redundancia o insistencia repetitiva del mismo significado en diferentes significantes total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza perifrástica Berinstáin, Helena. *op. cit.*, p. 399

No me quieras por favor. No me quieras



Yo / tú expresan la otredad, tanto en la imagen como en el poema "Canje".

El sentido en el poema *Me sirve no me sirve*, que dice Ana se representa en general por medio del oxímoron: la esperanza tan triste, la rabia tan sumisa, el furor tan prudente, tan sabia tanta rabia. Esto significa que la esperanza, la rabia, el furor no están siendo lo que en esencia son. Y esta figura retórica se corresponde en la imagen también con la dualidad: hombre/mujer, entrega/resistencia, optimismo/pesimismo.

El rostro de Ana refleja la tristeza y la desesperanza de no creer en el amor. Ana se quiebra y el corazón se le abre, muestra el miedo que le da amar. Las palabras de Ana son realmente no puedo quererte, no sé qué hacer con este amor que me ofreces y que siento, porque si te lo doy me volverá a doler.

Si unimos el sentido de los dos poemas, podemos decir que Oliverio y Ana están separados y unidos por un intercambio poético, emocional y visual. La última imagen refuerza hermosamente la unión de los amantes porque en un fundido encadenado quedan juntos en una orilla, una orilla que puede ser la de ambos. En una imagen todas las dualidades, los contrastes, las diferencias.

Esta imagen también anuncia lo que va a pasar: el vuelo, tan esperado por Oliverio. Él está en Buenos Aires con su amigo y Ana le llama, porque también esta allí, quiere estar con él. Aquí Ana se muestra como personaje *modificador*; para Oliverio llegó la hora de realizar el vuelo, la *prueba definitiva* con plena entrega y libertad.¹⁵ Sin embargo la Muerte enamorada, en el camino lo trata de detener. En sus acciones siempre predominó su rol de personaje *frustrador y conservador* hasta el último momento:

La Muerte: No vayas, es una historia imposible, es parte de tu inmadurez
 Oliverio: ¿Qué te preocupa?, si al final vas a tenerme de cualquier manera
 La Muerte: Sólo puedo tenerte muerto, vivo vas a ser siempre de otra.

Oliverio como personaje *autónomo y activo* la ignora y va a volar con el “amor de su vida”. Ana y el poeta por fin vuelan, la causa de la *falta inicial* es afrontada, obtenida, Oliverio vence a la Muerte. Sin embargo Ana lo deja caer desde lo alto. Y aunque la Muerte se vuelve a burlar de él, el poeta trasciende su búsqueda porque voló, se enamoró, se le iluminó el lado oscuro del corazón. Y en este hecho radica la función de la *reparación de la falta*.

A Oliverio esta experiencia lo hace mejor persona para con él mismo, aquí radica la *transformación de mejoramiento*, a partir de este momento sólo hará el amor volando, con intensidad, dándose siempre con el corazón iluminado.

¹⁵ La última secuencia se analizó en el capítulo 2.

Su vuelo, también fue un proceso personal, fue un viaje más allá de él mismo. La función del *retorno* se establece cuando ya en Buenos Aires y frecuenta los lugares para encontrar, no buscar, mujeres que leen poesía, mujeres que pueden construir un puente con las palabras y con el alma, puesto que saben volar, esa es función de la *celebración*, la vida lo ha recompensado.

Por su parte la muerte como *personaje antagonista* sufre una transformación de empeoramiento, en el sentido de ser derrotada por Oliverio, de perder fuerza e influencia en su vida. Sin embargo, queda la pregunta abierta sobre si la muerte venció, involuntariamente, a Ana.

Conclusiones

Después de haber aplicado dos metodologías en cada capítulo, para las conclusiones, me ha resultado muy difícil dar un juicio crítico por separado para cada uno de los métodos que apliqué: su complementariedad se ha reforzado, de tal manera que todos los elementos de los que dispuso Eliseo Subiela para la construcción del personaje de Oliverio, han tejido una unidad significativa que ya me es imposible abordar por separado. Tanto las escenas como los espacios y las atmósferas; así como los poemas, las imágenes y las acciones, hablan de los elementos ideológicos y psicológicos que construyen el personaje de Oliverio: un poeta.

Partiré de esta explicación para comenzar las conclusiones generales: Eliseo Subiela destaca la existencia de personajes marginales, ejes de su problemática fílmica. El loco, el escritor, el poeta son seres destinados a producir una búsqueda de nuevos espacios reflexivos e individuales. Particularmente estos personajes se sitúan en el espacio urbano: un sentimiento nihilista de la realidad, hacia el presente gris, opaco y el sin sentido de la vida moderna; una rebeldía individual frente a la sistematización: una crisis interior constante del individuo, quien con su lúcida mirada puede apreciar las contradicciones de la vida moderna; y un idealismo optimista y creativo que le proporciona una nueva visión de la realidad y un cambio interior.

En el lado oscuro del corazón, Oliverio, el poeta, se mueve en el espacio geográfico de dos ciudades: Buenos Aires y Montevideo. El personaje debe aprender a sobrevivir y adecuarse a las circunstancias que el sistema de la vida moderna y convencional impone. Sin embargo en la ciudad todavía hay espacios para la reflexión y la introspección del poeta, quien hace suyos ciertos espacios, matizándolos a través de la poesía: según su estado de ánimo, sus ideales, su poesía, la forma de ver el mundo y las acciones que lleva a cabo. Y es en la ciudad, donde predomina el color gris, también donde aparece la idea de la muerte como un “elemento viviente” de la sociedad en crisis, siempre al resguardo de la oscuridad del corazón de Oliverio. Sin embargo, en ese mismo espacio citadino, Oliverio también encuentra el amor, sentimiento que a través

de la experiencia creativa de la poesía, colorea la atmósfera de azul, y que como fundamento de cambio y encuentro interior, le ilumina el corazón.

La ciudad descrita en la película es concebida, por medio de la mirada del poeta, en el juego de imágenes determinadas por distintos polos de sentido –la claridad, la oscuridad-; los espacios laberínticos, interminables de misterios. Oliverio transita en profunda soledad por el Buenos Aires masificado, espacio donde viste de duelo. La libertad expresiva converge en la oscura soledad enigmática en la que vive con sus creaciones, con sus reflexiones, un idealista en continua búsqueda, y que sólo por las palabras poéticas que es capaz de decir al estar enamorado, el corazón y la vida se le iluminan.

La palabra poética libera al personaje de la muerte en vida, en el espacio urbano donde se fundan identidades, se pierden ideologías y palabras, Oliverio plantea el compromiso a través de un amor auténtico. En la relación hombre y mujer se plantea un compromiso de lealtad que tiende a encontrar al “otro” que comparte ideales similares.

El lado oscuro del corazón es una película rica en contrastes, dualidades, expresados a través de la diferencia entre dos ciudades: Buenos Aires y Montevideo, entre dos personajes: Ana (mujer) y Olivero (hombre), entre dos atmósferas o tonos: claridad y oscuridad, entre dos elementos fundamentales de la existencia del hombre: la vida y la muerte, y entre dos maneras de ver el mundo: la ideal y la real. Incluso aquí agregaría una más: la posible.

El amor no es solamente sentimiento hacia el otro, sino compromiso, creación y comunión ideológica. Por ello la poesía es el discurso que invade cuando Oliverio inicia una relación, proponiendo siempre una correspondencia con su interlocutor femenino. El amor hace manifestar posibilidades creadoras a los personajes, capaces de expresar y representar un sentimiento singular que afecta de tal modo su vida, que la transforman.

La ciudad representa la sociedad modernizada, quien también ve al poeta como un ser inmaduro, que “nunca dejará de ser un niño”. La parte social de Oliverio está fuertemente construida a partir de los juicios que hace el personaje de la Muerte, un personaje que describe detalladamente la insignificancia para el sistema del trabajo de poeta, que “no figura en una lista”. Alegóricamente, como mujer vestida de negro, la muerte simboliza la falta de

creatividad y de incentivación por el arte. La Muerte quiere manejar las formas de vida, y su discurso hace ruido al poeta, especialmente en momentos donde pierde la inspiración, y donde parece claudicar porque el personaje de la Muerte siempre aparece en el umbral, lugares de peligro, de lo desconocido; espacio de posibles cambios y de debilidades.

El temor a la muerte, es un temor escondido bajo el pretexto de una imposibilidad de realizar los ideales y los proyectos. La alegoría de la Muerte representa al sistema que corrompe y somete hacia poderes hegemónicos. El temor de Oliverio radica en la posibilidad de no encontrar la expresión poética, el amor ideal o la mujer que “vuela”. Sin embargo, para no subordinarse, escribe, y su escritura se transforma en único sostén: la escritura como símbolo de lucha, como expresión de la diferencia.

Por su parte la construcción de la mujer que hace Subiela es dual: real e ideal. Ambos aspectos parten de la visión masculina de Oliverio, es decir, desde un punto de vista masculino. La primera visión parte de las circunstancias de una realidad monótona y desesperanzadora; la segunda se construye partiendo de los espacios de expresión estética y búsqueda del personaje.

Subiela construye al poeta a partir de sus enunciados –como él ve- y un discurso existente sobre el poeta –como lo ven-. La voz del poeta es una voz subversiva, que desacraliza, que constantemente ridiculiza lo institucional. Esto, el poeta, lo hace incluso con la misma poesía; existe en él el afán de llevarla a espacios cotidianos: a la calle, al puerto, la zapatería, el banco, al cabaret. Este personaje además posee el compromiso social de los poetas de las décadas del sesenta y del setenta. Ha sufrido situaciones coyunturales similares a las de la generación de Benedetti y Gelman, como la violencia, la censura, la persecución y el exilio. Estos son motivos para la creación incesante y el compromiso mediante la palabra.

Subiela reconoce en esta película el trabajo poético de Oliverio Gironde, Mario Benedetti y Juan Gelman. Es porque está inspirado en sus obras y en sus propuestas estéticas; son fragmentos de poesías que aparecen expresados en el asedio amoroso, en la reflexión existencial o crítica, o integrados en los diferentes diálogos. Los temas abordados a través de la

poesía, como el amor, el compromiso, el arte, la mujer, adquieren una dimensión simbólica en la imagen cinematográfica.

El personaje es un homenaje a la figura del poeta, sobre todo del poeta latinoamericano: su nombre, Oliverio (de Oliverio Girondo), su sensibilidad, y sus actitudes ante la vida y la poesía representan los ideales para la construcción del mismo. Subiela concibe a este creador de imágenes y significados en el espacio moderno, la ciudad, consciente del peligro y la postergación que significa perder la inspiración en un lugar que necesita el compromiso estético del poeta. Por eso el personaje también le da belleza poética a la ciudad, le proporciona colores a las atmósferas, nostalgia a los paisajes, ideales amorosos a la vida mecánica. De igual manera, dentro de estos espacios urbanos, el personaje es capaz de experimentar un progreso en su espiritualidad, que desea y necesita salvarse del panorama adverso de su contexto, aún viviendo en él, pero encontrándose a sí mismo, y respetando a los otros como necesitando ser respetado. Este héroe propuesto por Subiela en esta película, sufre un proceso de crisis individual que se lleva a niveles de una conciencia generalizada de la sociedad. Su lenguaje es una expresión de ruptura, la cual alcanza el plano de las imágenes fílmicas, que a su vez, parecen percibirse como propuestas estéticas del mismo personaje.

Oliverio es un poeta terriblemente actual, un poeta de ciudad, de calle, un personaje que también hoy rompería con convencionalismos y apariencias. Aún sería extraño verlo en una esquina, ofreciendo poemas por algunas monedas. Todavía la poesía para la mayoría de los que pertenecemos a la vida alienada de las ciudades es para soñadores, idealistas y románticos. O se limita la poesía sólo asociándola con el tema del amor, visto desde un punto de vista corto: como sentimiento ocioso, típico y trivializado.

Subiela nos invita a ser más creativos con nuestras vidas, a ver en el arte, la literatura una forma de subversión propositiva, una posibilidad para reinventarnos y reinventar nuestra vida particular y social. Y que mejor forma que a través del goce estético de las imágenes, y del deleite emocional que proporciona la poesía. Como conclusión final, ahora sé que apreciar el cine es una tarea que requiere de un espectador cuya lectura debe ser cuidadosa, hábil para inferir el sentido de cada elemento cinematográfico, sensible a la parte social y la literaria.

Bibliografía

- ANAYA. *Poetas en la noche del fin del mundo*. México, UNAM, 1997, 296 pp.
- AUMONT, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós, Colección Comunicación 48 2002, 336 pp.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México, F.C.E. 1975, 281 pp.
- BENEDETTI, Mario. *Inventario (poesía 1950-1985)*, Visor, 1997, 607 pp.
- BERINSTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 2000, 520 pp.
- CASSETI, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Colección Instrumentos 7, 1998, 278 pp.
- CASTRO, Antonio. Entrevista con Eliseo Subiela. *Dirigido*, Núm. 214, ARCE, 1993, pp. 18-21
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1991, 473 pp.
- DE LA BORBOLLA, Oscar. "Sobre la esencia de la poesía" en *Cuadernos de investigación*, serie 8, Facultad de Estudios Superiores, Acatlán, UNAM, 251 pp. 222-233
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. España, Aguilar, 1967, 663 pp.
- FRANCO, Nora. "Lo bueno, lo malo y lo feo del cine argentino". *Revista de la Universidad de México*, 2003, Núm. 621, pp. 71-73
- GARZÓN CÉSPEDES, Francisco. *Respuestas sobre el amor. Testimonios de trece poetas*. Madrid, Libertarias, 1993, 224 pp.

- GELMAN, Juan. *Obra poética*. Buenos Aires, Corregidor, 1975, 410pp
- GIRONDO, Oliverio. *Obras. Poesía*. España, Losada, 1998, 502 pp.
- GROUPE U. *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid, Cátedra, Colección Signo e Imagen, 1992, 439 pp.
- J. AUMONT, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, Colección Comunicación/Cine 17, 1989, 336 pp.
- J. VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos.*, México, F.C.E. Colección Tierra Firme, 1986, 307 pp.
- LÓPEZ Alcaraz, María de Lourdes y Martínez Zalce, Graciela. *Manual para investigaciones literarias*. UNAM-Acatlán, México, 2000, 106 pp.
- MAHIEU, José Agustín. *Panorama del cine Iberoamericano*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, 216 pp.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. España, gedisa, Serie Multimedia/ Cine, 2005, 271 pp.
- PADRÓN, Frank. "Hombre mirando al naufragio", en *CINE CUBANO*, Núm. 134, 1992, pp. 21-25.
- PÉREZ MURILLO, María Dolores y Fernández Fernández, David. *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid, IEPALA, 2002, 383 pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *EL espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, 2001, pp. 250 pp.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI, 1976, 396 pp.
- SERGER, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, Paidós, Colección Comunicación/Cine 119, 2000, 199 pp.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine: desde sus orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo XXI, 1983, 828 pp.

SINAY, Sergio. "ELISEO SUBIELA a corazón abierto". *Clarín Revista*, 19 de julio de 1992, Personajes, p.16.

ZAVALA, Lauro, *Elementos del discurso cinematográfico*. México, UAM, 2003, 159 pp.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. España, Cátedra- Universidad del país Vasco, Colección signo e imagen, 1992, 260 pp.

Filmografía

El lado oscuro del corazón. Eliseo Subiela. CQ3 Film-Max Films Production. Montreal, Canadá, 1992, 127 min.

Últimas imágenes del naufragio. Eliseo Subiela. TVE Televisión Española, 1989, 127 min.

Hombre mirando al Sudeste. Eliseo Subiela. Cinequanon. 1986, 105 min.

Internet

<http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/76delponti.htm>

<http://www.clarin.com/diario/1998/03/28/c-00401d.htm>

<http://www.eliseosubiela.com/>